



HAL
open science

**La naissance du marché de la photographie entre Paris,
Londres et New York. Histoire du "Eye Club".
(1960-1989)**

Isabella Seniuta

► **To cite this version:**

Isabella Seniuta. La naissance du marché de la photographie entre Paris, Londres et New York. Histoire du "Eye Club". (1960-1989). Sciences de l'Homme et Société. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020. Français. NNT: . tel-04073565

HAL Id: tel-04073565

<https://hal.science/tel-04073565>

Submitted on 18 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Isabella Seniuta

HISTOIRE DU *EYE CLUB* Les valeurs de la photographie

Paris-Londres-New York | 1960-1989

Thèse pour obtenir le grade de docteur
de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
en Histoire de l'Art Contemporain

Volume 1 | 2

Directeur de thèse : Michel Poivert, Professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Membres du jury : Quentin Bajac, Conservateur du Patrimoine, Directeur du Jeu de Paume

Laurence Bertrand Dorléac, Professeur à l'Institut d'Études Politiques

Nathalie Delbard, Professeur à l'université de Lille

Jean Kempf, Professeur à l'université Lyon II

Soutenue le 26 mai 2020



Robert Mapplethorpe, (Américain, 1946-1989) *Kathy Acker*, 1983, Promised Gift of The Robert Mapplethorpe Foundation to The J Paul Getty Trust and the Los Angeles County Museum of Art.

© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.

-AVANT PROPOS-

Le choix de mon sujet de thèse tient avant tout à des lectures et à des rencontres. En 2014, je suis allée à la galerie de Gérard Lévy à Paris qui présentait de l'art de l'Extrême-Orient avec une arrière-salle cachée dédiée à la photographie, dans laquelle il conservait des images transgressives qui traduisaient sa curiosité pour le macabre et l'étrange. Après m'avoir fait visiter son espace, il m'a dit que je lui faisais perdre son temps et que mes recherches sur l'institutionnalisation marchande de la photographie ne l'intéressaient pas. Voyant que je continuais à lui poser des questions, Gérard Lévy m'a raconté pendant plusieurs heures de nombreuses anecdotes sur des figures franco-américaines qui avaient contribué dans les années 1960-1980 à façonner le marché naissant de la photographie. Il m'a parlé avec nostalgie de cette période où le monde de la photographie était un petit milieu d'initiés entre Paris, Londres et New York, évoquant notamment le collectionneur américain Sam Wagstaff, connu pour avoir été l'amant de Robert Mapplethorpe, et la galerie Texbraun. Cette époque, à travers ses souvenirs, m'a semblé différente de l'écosystème actuel caractérisé, à de rares exceptions près, par une globalisation des échanges et un marché de l'art spéculatif déconnecté des enjeux socio-politiques et écologiques. Lors de ce rendez-vous, j'ai notamment constaté un fossé entre l'histoire de la photographie qui m'a été enseignée à l'université autour des textes de théoriciens engagés tels qu'Abigail Solomon Godeau et celle façonnée par les collectionneurs, marchands et conservateurs privés dans les années 1960-1980. J'ai été intriguée par l'aura qui planait autour des premières figures de l'histoire du collectionnisme photographique dont certaines avaient disparu prématurément du sida à la fin des années 1980. C'est à ce moment-là que mon enquête a démarré. Ce rendez-vous a été fondamental dans la manière dont j'ai décidé d'aborder mon sujet : j'ai fait le choix méthodologique de mener une enquête orale, pensée comme un long fil que j'ai tissé tout au long de ma thèse, pour tenter de dénouer et de mettre en lumière les jeux d'influences, d'entraide et de rivalités entre les protagonistes du marché de la photographie.

Quelques mois plus tard, en octobre 2014, j'ai commencé ma thèse sur un vaste sujet : la naissance du marché de la photographie depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. J'ai d'abord pris connaissance d'un catalogue d'exposition édité par la galerie Fraenkel intitulé *The Eye Club* publié en 2003. Le titre de cet ouvrage fait référence à une expression inventée par l'historienne de l'art américaine Eugenia Parry, sur un ton un peu ironique, pour qualifier un groupe de personnalités du monde de l'art dont faisait partie Sam Wagstaff qu'elle avait rencontré dans sa jeunesse. Après avoir lu ce catalogue, j'ai noté les noms des personnes citées, sans y accorder de l'importance en estimant que c'était une désignation inventée a posteriori pour qualifier un réseau dilué et non un collectif avéré. C'est plus tard que j'ai commencé à étudier la question du marché de la photographie sous l'angle de foyers géographiques distincts (en Afrique du Sud, au Japon...) pour finalement décider d'ancrer ma thèse dans l'histoire amplement documentée des circulations transatlantiques au XXe siècle.

Pour constituer mon corpus, j'ai d'abord localisé des archives et j'ai tout de suite fait face à des obstacles. Dans un premier temps, je me suis rendue compte qu'il était impossible de réaliser cette recherche sans me rendre aux États-Unis, à la fois pour consulter des documents d'archives et pour réaliser des entretiens. J'ai bénéficié d'un contrat doctoral et eu la chance d'obtenir trois bourses de recherches qui m'ont permis de réaliser mon enquête. En mai 2015, j'ai effectué un premier voyage à New York durant lequel j'ai assisté à un colloque sur l'histoire des collections de photographies à la Frick Collection¹. Cet événement m'a permis de rencontrer des personnalités du monde de l'art dont Pierre Apraxine, l'un des hommes cités dans le catalogue d'exposition *The Eye Club*. Un an plus tard, j'ai réalisé un échange à Columbia University à New York durant lequel j'ai dépouillé des catalogues de galeries et de ventes aux enchères. J'ai aussi longuement étudié les archives de Sam Wagstaff et du marchand américain Harry Lunn au Getty Research Institute à Los Angeles. La fin de la thèse s'est toutefois déroulée dans un contexte plus précaire avec quelques vacations d'enseignement. Malgré ces difficultés, j'ai bénéficié de conditions relativement confortables pour écrire ma thèse, contrairement à d'autres chercheurs en sciences humaines sans contrats doctoraux qui cumulent les activités.

Dans un deuxième temps, c'est par le vécu que j'ai pu analyser la naissance du marché. Les rencontres n'ont pas toujours été simples dans ce microcosme aristocratique avec des personnes d'un certain âge. C'est un milieu empreint de discrétion et d'entre-soi, organisé autour d'une forme de sociabilité patriarcale², qui ne s'est pas toujours accommodé des regards extérieurs d'une jeune femme étrangère universitaire issue d'une autre classe sociale. Cependant, les entretiens menés m'ont permis de reconstituer un puzzle et de prendre conscience que les protagonistes de cette histoire, sous ce vernis bourgeois, se distinguaient aussi par leur anticonformisme. Certaines de ces personnalités semblaient vivre comme les héros et héroïnes de la littérature française du XIXe siècle dont ils raffolaient, mais néanmoins en marge. Toutes mes sources convergeaient vers la même direction : elles levaient le voile sur un monde à la fois puissant et secret, mais qui avait aussi évolué dans la lumière des expositions de l'époque. Les personnes que je rencontrais citaient inlassablement les mêmes noms, ceux que mentionne la galerie Fraenkel dans son catalogue d'exposition. Quelques années après le début de mes recherches, j'ai décidé de centrer ma thèse sur le rôle des douze protagonistes du *Eye Club* dans l'institutionnalisation marchande du médium. En privilégiant l'histoire des réseaux dans ma thèse, j'ai cherché à mettre en lumière un phénomène : la naissance du marché de la photographie dans les années 1960-1980 est une histoire incarnée par des personnages. Ce processus abstrait et complexe se matérialise avant tout, à cette période, dans les parcours biographiques de ces personnalités atypiques, entre trajectoires individuelles et élans collectifs, enjeux intimes, questions de goût et raisons financières. C'est une histoire faite de savoirs en construction et de rencontres, de solidarités et de stratégies, mais aussi d'amitiés et d'affects.

¹ *Seen through the Collector's Lens: 150 Years of Photography*, The Frick Collection, 8-9 mai 2015.

² J'emploie le terme « patriarcal », certes simplificateur, en référence au glossaire réalisé par Isabelle Alfonsi publié dans l'ouvrage *Pour une esthétique de l'émancipation* qui le définit comme « un mode de domination traditionnellement masculin, hétérosexuel, blanc, validiste et bourgeois. », voir Alfonsi, date, p. 150.

Les entretiens menés pendant ma recherche ont aussi parfois révélé une tension, chez ceux qui s'intéressaient à la photographie à cette époque, entre d'un côté un certain attrait pour les cultures alternatives, et de l'autre le maintien d'une position sociale au sein de l'establishment blanc de la bourgeoisie fortunée. En effet, au tournant des années 1970, la photographie est considérée comme un art mineur qui cherche à acquérir prestige, autonomie et visibilité. Or c'est cette marginalité qui entraîne l'appartenance à une communauté, et inversement. Mon hypothèse, c'est en effet de dire que ce n'est pas un hasard si cette tentative de valorisation a principalement été le fait d'hommes homosexuels à une époque où le Gay Rights Movement cherche précisément à extraire les sexualités minoritaires de la marge et de l'invisibilité³. C'est la raison pour laquelle, la dernière partie de la thèse centrée sur les années 1980 met en lumière les trajectoires des figures LGBTQIA+ de mon corpus (Robert Mapplethorpe, Sam Wagstaff ainsi que Hugues Autexier et François Braunschweig de la galerie Texbraun victimes du sida à la fin des années 1980). La prise en compte de la crise du sida dans l'histoire du marché de la photographie, qui nous éclaire sur l'atmosphère artistique et politique de l'époque, n'avait pas été étudiée et c'est ce qui faisait selon moi tout l'intérêt du sujet. Cette dernière partie montre qu'à la fin des années 1980, les prix des photographies de Mapplethorpe augmentent notamment parce que les collectionneurs apprennent qu'il est atteint du sida. Si la spéculation et la proximité entre art et finance ne sont pas des phénomènes récents, la carrière de Mapplethorpe est un cas d'école. En étudiant son parcours – qui constitue l'un des fils rouges de ma thèse – j'ai tenté d'illustrer l'importance de l'étude de la carrière d'un artiste au sein du milieu de l'art dans le contexte de la crise du sida.

Trois ans après ma soutenance de thèse, j'ai décidé d'en proposer une version à la fois réduite (sans les entretiens pour des questions de droit) et augmentée grâce aux précieux échanges avec les membres de mon jury. Mes activités professionnelles des dernières années m'ont permis de mieux cerner avec répulsion, les jeux de pouvoir entre les acteurs culturels dans un contexte où les institutions publiques françaises connaissent de plus en plus de difficultés budgétaires. Plus spécifiquement, mes expériences muséales ont illustré l'un des nœuds de ma thèse : l'ambiguïté du partenariat public-privé dans la constitution de la valeur de l'art. Cette nouvelle version intègre des textes critiques récents sur « le glissement vers la financiarisation du monde de l'art⁴. »

³ Voir aussi Gefter, 2014.

⁴ Heinich, 2019.

-INTRODUCTION-

En 2003, le galeriste californien Jeffrey Fraenkel dépeignait dans un catalogue d'exposition un certain « Eye Club » comme un jury de douze personnages, composé de collectionneurs, de conservateurs, de galeristes, de marchands et de photographes. C'est une discussion avec l'historienne américaine Eugenia Parry qui avait fait germer en lui l'idée d'éditer un catalogue à l'occasion des vingt-cinq ans de sa galerie de San Francisco, dans lequel seraient mis à l'honneur ceux et celles qui avaient contribué à créer les mécanismes du marché de la photographie d'art et, par là-même, à la légitimation institutionnelle du médium. Le catalogue s'ouvre avec les mots suivants :

« The Eye Club a été officieusement fondé vers 1975, bien que ses membres fondateurs n'aient pas eu connaissance de l'événement [...] C'est à ce moment que Carleton Watkins, Édouard Baldus, E.J. Bellocq, Alexander Rodtchenko, Helen Levitt et Andy Warhol ne figuraient pas dans l'ouvrage *The History of photography* de Beaumont Newhall, et le terrain ressemblait davantage à un bac à sable pour la petite équipe réunie autour de certains stands au marché aux puces de Paris, ou aux ventes aux enchères de Londres, New York et même Chartres chaque fois que des photographies apparaissaient en vente. Ce "non-groupe" comptait parmi ces membres Pierre Apraxine (assurant l'achat des œuvres pour la collection Gilman), Philippe Néagu et Françoise Heilbrun (conservateurs au musée d'Orsay), Richard Pare (achetant pour Phyllis Lambert, dont la collection deviendra la pierre angulaire du Centre canadien d'architecture), et les marchands Harry Lunn, Alain Paviot, et le légendaire "Texbraun" (le duo composé d'Hugues Autexier et François Braunschweig), tous en quête de photographies qui ont depuis lors trouvé leur chemin dans les musées du monde entier. Tous se sont secrètement tournés vers le savoir des collectionneurs-marchands français André Jammes, Gérard Lévy et François Lepage⁵, mais si le cercle avait eu un représentant à sa tête, ce serait Sam Wagstaff⁶. »

Les mots de Jeffrey Fraenkel rendent visibles des personnalités qui ont depuis disparu de l'historiographie malgré le rôle notable qu'elles ont joué dans l'histoire du marché de la photographie. Ma recherche doctorale se propose de lever le voile sur ce réseau d'acteurs, dont les intérêts communs pour la photographie ont contribué à la reconnaissance du médium par le musée et par le marché dans les décennies 1960-1980, dans une dynamique transatlantique. En dépit de connexions fortes entre ces figures, sur les plans culturel et temporel, *The Eye Club* n'a jamais désigné un collectif. Bien plutôt, ce « club de l'œil » ou « club du regard », comme on pourrait tenter de le traduire, repose en premier lieu sur un goût pour l'image. Et, plus particulièrement, tous ces acteurs ont en commun de s'intéresser aux photographes des premiers temps. À l'opposé des expérimentations artistiques de l'époque, ils ont contribué à créer un marché de la photographie qui reposait sur la mythologie du créateur et le prestige accordé au tirage d'époque que le marché appelle arbitrairement *vintage*.

⁵ L'ensemble des personnes interviewées dans le cadre de ma recherche s'accordent sur le rôle secondaire de François Lepage qui ne figure pas dans cette étude. Cependant, en 2022, après la mort de ce dernier, son nom est réapparu. La maison de vente aux enchères Millon a organisé une vente le 10 novembre à Paris pour disperser sa « collection » alors qu'il s'agit sans doute de son fonds de galerie, voir l'entretien avec Denis Canguilhem dans le volume 2. Voir aussi, Guillot 2022.

⁶ Fraenkel, 2003.

L'attention portée aux parcours biographiques et à leur croisement permet de dévoiler la singularité de chaque profil qu'ils incarnent et des choix esthétiques, personnels, financiers parfois, qui les ont mis sur la voie de la photographie, tout en cherchant à révéler des constantes et des similarités dans leurs démarches.

Regards croisés

Parmi eux, Robert Mapplethorpe (1946-1989), n'apparaît pas dans le texte de la galerie Fraenkel mais son nom est délibérément intégré à l'histoire du *Eye Club*. Sa carrière incarne en effet quelques-unes des mutations majeures que connaît alors le champ photographique. Formé au Pratt Institute à Brooklyn, Robert Mapplethorpe développe dans les années 1960 une aptitude pour le dessin, la peinture, puis pour la photographie. Dans les années 1970, il bénéficie d'expositions personnelles d'envergure aux États-Unis et en Europe et ses photographies sont intégrées aux plus grandes collections muséales. Célèbre pour ses portraits en noir et blanc, ses images sexuelles et ses natures mortes florales, son esthétique touche à l'intimité entre la norme et les marges. Son compagnon, Sam Wagstaff (1921-1987), est formé à l'histoire de l'art et à la littérature avant de devenir conservateur de musée au Wadsworth Atheneum, à Hartford, puis au Detroit Institute of Arts dans les années 1960. En 1972, il rencontre Mapplethorpe et les deux hommes nouent une relation aux facettes multiples : ils sont d'abord amants et amis, et Wagstaff devient l'un des mécènes de son travail. En parallèle, il rassemble l'une des plus vastes collections privées de son époque, aujourd'hui conservée au Getty Museum à Los Angeles, aux côtés de ses archives personnelles.

À New York, au sein du *Eye Club*, plusieurs protagonistes partagent une francophilie, que l'on retrouve chez Sam Wagstaff, mais aussi chez Pierre Apraxine, Harry Lunn et Richard Pare, ainsi qu'un intérêt pour la gravure et l'estampe. Comme Wagstaff, Pierre Apraxine (1934-2023) se forme à l'histoire de l'art avant de développer une activité de collectionneur. Né en Belgique puis naturalisé Américain, il est conservateur au Museum of Modern Art à la fin des années 1970, puis est engagé pour former la collection d'entreprise de l'industriel américain Howard Gilman. Pour Apraxine, le marché naissant de la photographie était un « cow-boy land ». Lors d'un entretien réalisé chez lui à New York en 2015, il se remémorait : « Et c'est ce qui m'a plu, je viens d'une famille de joueurs sérieux. Ma famille est russe et ils sont partis en 1917 pour s'installer en France et à Bruxelles. Avant la Révolution, mon arrière-grand-père avait complètement ruiné la grande fortune familiale en jouant aux cartes en Russie. Finalement tout ça c'était un jeu, un *gamble*⁷. » Pour Richard, Pare, photographe de formation, c'est également un marché aux règles troubles mais c'est aussi un pari, un jeu où l'on mise, où l'on gagne ou l'on perd au grès des enchères. Dans les années 1970, ce dernier se spécialise dans la photographie d'architecture et constitue à New York une collection pour la philanthrope et architecte canadienne Phyllis Lambert dans les années 1970, aujourd'hui conservée au Canadian Centre for Architecture à Montréal. Enfin, c'est par goût pour les gravures et les estampes que le galeriste et

⁷ Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2.

marchand américain Harry Lunn (1933-1998) décide, en 1968, d'ouvrir une galerie de photographie à Washington. Réputé pour son franc-parler et ses manœuvres financières, Lunn incarne la connexion transatlantique dans les décennies 1970-1990, du fait de son activité commerciale menée entre Paris, Londres et New York.

Au sein de ce *Eye Club*, André Jammes fait figure de pionnier, débutant son activité de collectionneur-marchand dès le milieu des années 1950. Quiconque s'intéresse à Jammes se heurte à une forme de rétention sur les détails concernant la constitution de sa collection : « Je ne suis pas spécialiste du marché » me dit-il lors d'une première prise de contact, avant de me conseiller de travailler sur Harry Lunn : « c'est lui qui a créé le marché entre Paris et New-York⁸. » Né en 1927, Jammes est un collectionneur-marchand, historien et libraire français. Spécialiste de Nadar, il a publié des écrits et organisé des expositions dans les années 1960-1990 avant de revendre l'entièreté de sa collection aux enchères entre 1999 et 2008 en pulvérisant des records de vente. Quelques années après Jammes, Alain Paviot ouvre une galerie de photographies en 1974⁹. Au moment de notre rencontre, ce dernier m'a précisé : « je n'ai jamais fait partie du club de l'œil¹⁰. » Cependant, Paviot a ouvert l'un des premiers lieux à Paris où ait été exposée de la photographie ancienne avec une clientèle américaine dont Pierre Apraxine, Richard Pare et Sam Wagstaff. Il a également édité des ouvrages de photographie en collaboration avec sa femme Françoise Paviot, rassemblés dans la collection *paviotfoto*. En parallèle des librairies et des galeries, les premiers marchands sont localisés aux Puces de Saint-Ouen. Formé à l'École du Louvre, Gérard Lévy (1934-2016) a développé une première activité aux Puces avant de constituer une collection de photographies en parallèle de sa galerie parisienne présentant des artistes d'Extrême-Orient. Dans les années 1970-1990, il est assisté de François Lepage pour les recherches dans sa galerie. C'est également aux Puces que les Texbraun, surnommés « The Fleas¹¹ », ont formé leur regard. Ils ouvrent une galerie de photographie en 1981, rue Mazarine à Paris, où ils assurent la promotion d'artistes contemporains dont Robert Mapplethorpe.

Enfin, au sein du *Eye Club*, deux conservateurs français, Françoise Heilbrun et Philippe Néagu (1944-1994) ont joué un rôle notable. Fille du libraire Georges Heilbrun, la première est conservatrice de musée au sein du département de photographie du musée d'Orsay de 1977 à 2011¹². Lors de notre entretien, elle s'est attardée sur la formation de la collection de photographies du musée d'Orsay et sur sa rencontre avec Philippe Néagu : « C'était un homme d'une grande culture et d'une grande sensibilité, à la fois passionné et très diplomate, imaginatif et actif, bref c'était la perfection. Il avait su mettre en

⁸ La première rencontre avec André Jammes a eu lieu en juin 2015, suivi d'une brève discussion en juin 2017 dans sa librairie à Paris.

⁹ Les informations biographiques concernant Alain Paviot ne sont pas connues.

¹⁰ Propos rapportés lors d'un entretien avec Alain Paviot dans sa galerie en décembre 2019.

¹¹ Les « Puces » est le terme employé par le collectionneur américain John C. Waddell pour désigner les Texbraun lors d'un entretien en 2016 chez lui à New York, voir aussi (Morrisroe, 1995, p. 255).

¹² La date de naissance de Françoise Heilbrun n'a pas été communiquée.

valeur le fonds de négatifs [des archives du patrimoine¹³] dont il était responsable à une époque où personne ne s’y intéressait¹⁴. » Ensemble, ils ont organisé la première grande rétrospective en France sur l’œuvre de Charles Nègre (1820-1880) lors des Rencontres d’Arles, en 1980¹⁵, et une exposition intitulée *L’invention d’un regard*¹⁶ célébrant les cent-cinquantième de l’apparition du médium au musée d’Orsay, en 1989. Toutes ces trajectoires individuelles révèlent que la relation privé-public est un des mécanismes du jeu de légitimation réciproque des choix et des intérêts. Ils donnent à voir une communauté informelle d’agents culturels, de marchands et de collectionneurs-historiens. Leurs activités individuelles et collectives ont joué un rôle déterminant dans l’émergence du premier véritable marché de la photographie d’art.

Dialogues transatlantiques

Au moment où les figures du *Eye Club* démarrent leurs activités, les institutions artistiques européennes et nord-américaines, à l’exception du MoMA à New York, accordent une place limitée à la photographie qui n’est pas encore considérée comme une pratique artistique à part entière. Ce retard tient principalement aux possibilités de reproduction qui suscitent la méfiance, voire un certain mépris pour le médium, relégué de ce fait à la marge des Beaux-Arts. Pourtant, sur le plan artistique, les années 1960 sont une période de rupture. Une partie de la scène artistique rejette la valeur décorative attribuée aux œuvres d’art et tente d’esquiver les logiques du marché de l’art contemporain. Dans un contexte de débats sur la mort de l’auteur et la fin de la peinture, certains critiquent le fétichisme de l’œuvre d’art unique associé à la peinture. Auparavant considérée comme une pratique mineure, la photographie devient également un nouveau mode d’expression artistique. Dans le prolongement des expérimentations de la première moitié du siècle autour du « ready-made », des artistes conceptuels commencent à utiliser le médium comme support pour leurs créations. Sur la côte ouest des États-Unis, Ed Ruscha crée des livres d’artistes dont *Twenty-six Gasoline Stations*, dans lesquels le cheminement intellectuel menant à l’œuvre prime sur l’objet photographique lui-même. Au même moment, des mouvements artistiques se développent en réaction à une idéologie capitaliste dominante, comme le Land Art. Aux antipodes de ces pratiques, un nouveau marché de la photographie émerge, qui distingue les tirages d’époque (*vintage*) des tirages ultérieurs en combinant plusieurs effets de rareté (signature, limitation des tirages, qualité de l’œuvre, provenance et état de conservation) pour leur attribuer une valeur marchande. Les protagonistes du *Eye Club* contribuent à la naissance de ce marché de la photographie d’art en capitalisant sur l’aura de l’œuvre, précisément pour contrer la reproductibilité a priori infinie du médium. C’est notamment pour cette raison qu’ils nourrissent une fascination pour les procédés techniques anciens : les daguerréotypes qui sont des objets uniques et les calotypes dont la technique se rapproche du dessin et de la gravure.

¹³ Aujourd’hui la médiathèque du patrimoine et de la photographie.

¹⁴ Voir l’entretien avec Françoise Heilbrun dans le volume 2.

¹⁵ Heilbrun, 1980.

¹⁶ Heilbrun, 1989.

Si au début des années 1960, la valeur d'une photographie est presque nulle, un marché se construit de manière exponentielle tout au long des décennies 1970 et 1980, à Paris, à Londres, comme à New York. Les années 1980 peuvent en effet être considérées comme un tournant majeur dans la considération de l'objet photographique, si bien qu'à la fin de la décennie, ce marché atteint une première maturité. Comme l'ont illustré les travaux récents de Sophie Cras¹⁷, la crise économique mondiale, monétaire et pétrolière du début des années 1970 a eu des effets directs sur les prix du marché de l'art. Les collectionneurs Landt et Lisl Dennis¹⁸ ont montré dans leur ouvrage *Collecting Photographs, a guide to the New Art Boom* paru en 1977, que le marché de l'art américain connaît une période de creux dans les années 1970. Douglas Crimp note à ce sujet : « la photographie (et le commerce des photographies) se développent et se consolident au moment où la peinture et la sculpture américaines, longtemps dominantes au niveau mondial, connaissent une baisse de tension¹⁹. » Depuis, les prix des épreuves ont globalement augmenté de manière constante, même lorsqu'il s'agit de tirages posthumes, réalisés sans le contrôle de l'artiste. Par exemple, la célèbre *Calla Lily* de Robert Mapplethorpe, estimée dans les années 1980 pour le prix de 900 dollars, et estimée ces dernières années pour 90 000 dollars environ²⁰. Le constat dressé dans le cadre de mon enquête orale par Edward Mapplethorpe, le frère de l'artiste, sur la situation actuelle va plus loin à ce sujet : « Aujourd'hui, les gens n'achètent plus les photographies de mon frère, ils achètent la marque. Et le nom Mapplethorpe est devenu une marque. Ce nouveau système n'est pas entièrement condamnable car il aide des artistes à bien vivre, mais mon frère et moi avons grandi dans un monde très différent²¹. » Cette citation montre que le marché de la photographie est lourdement déterminé par des lois qui reposent sur le nom où « le charisme de l'artiste-star se bureaucratise à l'excès », pour reprendre les mots d'Allan Sekula²².

Mes recherches se sont fondées sur ces oppositions et se sont attachées à analyser les fondements du marché de la photographie entre la France, l'Angleterre et les États-Unis dans le contexte d'après-guerre. L'époque voit New York s'ériger au rang de capitale artistique mondiale et « voler l'idée d'art moderne » selon l'expression de Serge Guilbaut²³. En plus de cette dimension transnationale, la thèse s'inscrit plus spécifiquement dans l'historiographie des dialogues transatlantiques. Si la question des échanges entre les deux capitales artistiques que sont Paris et New York a été maintes fois abordée dans le champ de l'histoire de l'art, notamment lors de l'exposition *Paris-New York*, organisée en 1977 au Centre Pompidou²⁴, cette dynamique transatlantique n'a jamais été traitée sur le plan du marché de la photographie, si bien que son émergence, phénomène majeur de l'histoire culturelle du second XXe

¹⁷ Cras, 2018.

¹⁸ Dennis & Dennis, 2017.

¹⁹ Crimp, 2016, p. 17.

²⁰ Voir l'entretien avec l'experte et collectionneuse Viviane Esders dans le volume 2, p. 157.

²¹ Voir l'entretien avec Edward Mapplethorpe dans le volume 2, p. 109.

²² Sekula, p. 146.

²³ Guilbaut, 1983.

²⁴ *Paris-New York : 1908-1968*, exposition au Centre Georges Pompidou, Paris 1977, Éditions du Centre Pompidou, Gallimard, 1991.

siècle, fait l'objet d'une lacune dans l'historiographie tant française qu'anglo-saxonne. C'est précisément ce que cette recherche entend combler. Bien d'autres métropoles qui comptent des collections photographiques muséales auraient pu être choisies, comme Buenos Aires, Mexico ou Sao Paulo – ce qui aurait permis de décentrer les lieux de thésaurisation et d'exposition dans une perspective transcontinentale. Pourtant, Paris, Londres et New York deviennent des carrefours de rencontre et des lieux d'échanges dans les années 1960-1980. Les initiés français, britanniques et américains du monde de la photographie ont investi leurs activités dans ces métropoles et celles-ci ont des effets sur le marché de la photographie dans un contexte de globalisation des échanges culturels depuis les années 1970. Citons par exemple le cas de Harry Lunn qui fut l'un des co-fondateurs de la foire Paris Photo en 1997, devenu dans les années 2000 un nouveau « rendez-vous périodique » du monde de la photographie et un vecteur de transmission d'information pour les photographes, les conservateurs, les galeristes, les collectionneurs mais aussi les chercheurs et les éditeurs indépendants à une échelle mondiale.

Mon étude choisit de se focaliser sur la première phase de cette globalisation et s'ouvre ainsi avec les engagements d'André Jammes dans le monde de la photographie au tournant des années 1960. Elle se clôt en 1989, année marquée par de nombreux événements pour le cent-cinquantième de l'invention du médium en Europe et aux États-Unis, en s'interrogeant précisément sur l'influence qu'a pu avoir le *Eye Club* dans les années qui ont précédé ces nombreuses commémorations. Bien que les activités de ces acteurs aient été capitales dans la structuration du marché, elles ont des antécédents. Une première « génération » s'était constituée par le regroupement informel d'une dizaine de personnes autour des collectionneurs Gabriel Cromer (1873- 1934) et Georges Siroton (1898-1977), qui avaient notamment tissé des liens avec Beaumont Newhall (1908-1993), conservateur au MoMA, dans les années 1930-40²⁵. Dans la période 1939-1961, les catalogues édités par divers acteurs du monde du livre témoignent du développement du marché de la photographie selon un axe transatlantique. Libraires et bibliophiles ont notamment contribué à valoriser commercialement la photographie auprès des institutions nord-américaines. Les personnalités citées dans le *Eye Club* poursuivent et accroissent radicalement la portée de ces premières initiatives, incarnant ce que je propose d'appeler une « deuxième vague » de l'institutionnalisation marchande du médium.

Le *Eye Club*, une nébuleuse

Le caractère pluridisciplinaire de cet objet d'étude où se recoupent, d'une part, les circonstances de la construction d'un marché de la photographie transatlantique ; d'autre part, la question de la reconnaissance esthétique et institutionnelle de la photographie ; et, enfin, la prise en compte de la crise du sida pour étudier le parcours de Mapplethorpe et de son cercle, a engendré le croisement de différents courants théoriques. Les rares écrits qui s'intéressent au marché de la photographie émanent d'acteurs

²⁵ Je m'attarde sur ce point dans un article publié dans la revue *Transatlantic Cultures*, voir Seniuta, 2022.

du marché ou bien sont destinés aux collectionneurs, comme l'ouvrage de Landt & Lisl Dennis²⁶ paru en 1977 et, plus récemment, le livre de Juliette Hacking, *Photography and the Art Market*, qui aborde la question d'un point de vue économique. Plus tard, dans le champ académique, d'autres auteurs ont traité le sujet. Les derniers en date sont l'ouvrage de Sylvie Pflieger et Dominique Sagot-Duvauroux, écrit en 1994²⁷, suivi d'un article en 2008 co-écrit avec Nathalie Moureau²⁸, qui analysent le système de fixation de la valeur de la photographie. Ces études sont capitales pour comprendre les conventions culturelles créées par les acteurs du marché mais elles n'abordent ni la question du goût, ni celle du collectionnisme, ni encore celle de l'histoire des réseaux. Elles ont cependant révélé la complexité sur les définitions des différents « marché(s) de la photographie » (d'art, de presse, à usage domestique) qui seront discutés tout au long de mon étude. Dans l'ensemble, les écrits sur l'écosystème de l'art n'accordent bien souvent que quelques pages à la photographie, et aucun d'entre eux ne s'intéresse à la dynamique transatlantique qui est pourtant au cœur de la structuration du marché.

En contre-point, ma recherche s'inscrit dans une optique à la fois transdisciplinaire et intercontinentale, alliant l'histoire de la photographie, l'histoire de l'art contemporain, l'histoire des échanges transatlantiques, la sociologie de l'art et les *queer studies*. Cette thèse emprunte d'abord à l'histoire de l'art telle qu'elle s'est constituée autour de l'histoire culturelle et sociale de l'art. En 2003, dans son ouvrage générique sur l'économie du marché de l'art, Raymonde Moulin a ouvert la voie en proposant à la fois d'analyser les rapports d'interdépendance entre les instances marchandes et muséales et en même temps de penser le paradigme de la photographie en termes de « rareté paradoxale²⁹ ». Dans le sillage de ses travaux fondateurs, de nombreux écrits académiques ont illustré la porosité entre les sphères marchandes, souvent considérées comme étant dominées par une exigence de rentabilité et les milieux institutionnels de l'art, guidés a priori par un idéal de création et de désintéressement. Récemment, la notion de « valeur » de l'art et de la photographie a été débattue lors d'un colloque organisé en 2019 aux Beaux-Arts de Paris et les communications ont souligné la difficulté de séparer la valeur artistique d'une œuvre de sa valeur financière³⁰. De même, Jérôme Glicenstein le remarquait la même année dans un texte intitulé « L'art avec (ou sans) le marché » paru dans la revue académique *Marges* : « Il semble difficile de ce fait de parvenir à considérer un objet d'art, pour lui-même, sans tenir compte des différents facteurs conjoncturels, qui affectent le regard qui lui est porté et le prix qui l'accompagne³¹. » Dans le sillage de ces textes, on s'interrogera sur l'intérêt croissant pour la photographie en raison du succès commercial qui l'accompagne dans les années 1970-1980. Pour cela, on analysera les rôles des différents acteurs du « monde de l'art » dans la constitution de la valeur (commerciale, historique et institutionnelle) de la photographie, en s'appuyant sur les travaux d'Howard Becker³². Le concept « d'artification » formulé par les

²⁶ Hacking, 2018.

²⁷ Pflieger et Sagot-Duvauroux, 1994.

²⁸ Moureau et Sagot-Duvauroux, 2008.

²⁹ Moulin, 2003, p. 124.

³⁰ « La Valeur de l'Art », thème du colloque international des Beaux-Arts de Paris qui s'est tenu le 26 et le 27 avril 2019.

³¹ Glicenstein, 2019.

³² Becker, 1982.

sociologues Nathalie Heinich et Roberta Shapiro³³, qui décrit les processus par lesquels le statut d'œuvre d'art est conféré à des objets qui en étaient auparavant dépourvus, fait également grandement écho aux questions de ma recherche.

L'histoire des réseaux en histoire de l'art a fait l'objet de plusieurs études. Certains auteurs, comme Bridget Alsdorf³⁴ dans ses travaux sur l'impressionnisme, abordent les difficultés pour visualiser et par conséquent étudier un réseau. Le fait que le *Eye Club* n'ait jamais été une structure constituée pose cette question à nouveaux frais. Si certaines figures du *Eye Club* ont été abordées par l'historiographie, aucune n'a jamais questionné la notion de « club ». Celui-ci n'est pas à proprement parler un cercle de sociabilités – c'est une constellation, une nébuleuse faite de positionnements culturels divers et de projets artistiques épars dans un contexte économique et culturel spécifique. L'analyse de cette nébuleuse fait écho aux travaux de Claire Lemerrier qui considère l'histoire des réseaux non pas comme « un outil miracle pour penser le lien social, du passé ou du présent³⁵ » mais plutôt comme un moyen pour aider à conclure sur des hypothèses. Autrement dit : au sein de chaque réseau, il existe une part d'imprécision sur ses contours, dont l'importance est difficile à évaluer. Dans ma recherche, le *Eye Club* désigne une image suggestive, où je questionne la validité des modalités d'appartenance à une communauté. Cela me permet d'identifier un certain nombre de protagonistes qui ont disparu de l'historiographie, notamment à cause de leur mort prématurée des suites du sida, alors même qu'ils ont joué un rôle important dans l'institutionnalisation marchande de la photographie.

Les figures du *Eye Club* ont majoritairement évolué dans un cadre théorique et politique qui a vu l'émergence du postmodernisme et dans le contexte des *culture wars* lors de la crise du sida³⁶. En effet, le tournant « post-moderniste » de l'histoire de l'art, est marqué par des débats autour des notions de répétition et d'appropriation, notamment porté par des artistes comme Sherrie Levine qui rejettent les valeurs d'originalité et d'authenticité. Au cours de mes recherches, j'ai également pris connaissance des textes publiés dans la revue *October*, qui critiquent le rôle des collectionneurs et des marchands dans les années 1980. Lorsque j'ai entrepris ma recherche en tenant compte de ces débats, il s'agissait d'un terrain quasi-vierge : peu d'archives avaient été explorées, les études contextuelles manquaient et le prisme transatlantique de ce sujet en histoire de l'art n'avait jamais été abordé. Ce qui réunit ces figures au-delà du prisme transatlantique et de l'intérêt pour la photographie, c'est également qu'elles sont toutes traversées par des tensions et des ambiguïtés, qui s'expriment à différents niveaux (intime, social, professionnel) et qu'elles sont ainsi toutes interconnectées.

³³ Heinich, Shapiro, 2012.

³⁴ Alsdorf, 2013.

³⁵ Lemerrier, 2005.

³⁶ Dans leur définition restreinte, les Culture Wars correspondent aux batailles politiques et aux controverses médiatiques portant sur le financement public de la culture à partir de 1989 aux États-Unis, voir Maho 2015.

La question des sociabilités me semble également commune à l'étude des réseaux et dans cette optique le cadre méthodologique développé par les théoriciens des *queer studies* a guidé l'écriture de la dernière partie et de l'épilogue. Comme on l'a dit, les activités du *Eye Club* se déroulent dans le contexte de la crise du sida, dont les ravages – concomitants de la gentrification des villes – engendrent une invisibilisation croissante des communautés LGBTQIA+. La mort de Mapplethorpe et de son entourage marque la fin d'une époque. La disparition d'un grand nombre de photographes et de personnalités culturelles du milieu photographique entraîne plus généralement une difficulté d'accès à des nombreuses archives essentielles à la mémoire du mouvement culturel qui s'est construit autour du médium. Raconter leurs trajectoires permet ainsi de (re)tisser des liens entre les acteurs de ce petit écosystème frappé par la crise du sida, et de replacer leurs activités dans ce contexte socioculturel et politique.

Pour une histoire orale de la photographie

Pour reconstituer une telle histoire diffractée, multipolaire, mon travail de recherche a nécessité la création d'une méthodologie à entrées multiples qui repose principalement sur une enquête orale. Elle présente d'abord une lecture croisée des archives du Getty Research Museum, du MoMA et du Smithsonian Institute. Elle s'appuie aussi largement sur des correspondances, les lettres échangées entre les figures du *Eye Club* étant autant des micro-histoires qui incarnent la naissance du marché de la photographie. Il s'agissait non seulement de mieux connaître le parcours d'acteurs connus, mais aussi de mettre en lumière les noms de ceux qui étaient demeurés dans les coulisses de l'histoire. Enfin, dans la lignée des travaux de Cynthia et Harrison White³⁷, on accorde une place importante à l'étude des catalogues de vente aux enchères des maisons de ventes internationales comme Sotheby's et Christie's, ainsi que les catalogues de la maison française Drouot.

En plus des analyses sur les archives, le corpus a été constitué en écho aux travaux d'Aby Warburg qui promeuvent une histoire de l'art écrite *avec* les images, pensées comme étant au fondement de la recherche et non comme de simples auxiliaires³⁸. Certaines images font référence à la question du regard – le choix s'est alors porté vers des portraits aux yeux cachés ou aux regards insolites. Pour penser le goût pour la photographie du XIXe siècle forgé par les figures du *Eye Club*, ont aussi été réunies des photographies parmi les plus emblématiques de la période pour illustrer la *calotypomanie*³⁹ de l'époque. En effet, la singularité de certaines figures du *Eye Club* est de faire émerger les calotypes notamment de Hill et Adamson comme un genre rare. Les images du corpus

³⁷ White, 2009, (1965).

³⁸ Sur les questions d'iconographie et d'iconologie, voir *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Philippe-Alain Michaud, Georges Didi-Huberman et Aby Warburg, Éditions Macula, 2022 (1998) et voir aussi Huys et Vernant, 2019.

³⁹ Abigail Solomon-Godeau qualifie la pratique collectionneuse d'André Jammes de « calotypomanie » : une approche prétendument historique de la photographie du milieu du XIXe siècle, caractérisée par un enthousiasme délirant et une esthétique très fin de siècle. », autrement dit une démarche à partir de sa propre collection qui ne contextualise pas les conditions de production et de réception des photographies anciennes. Voir Solomon-Godeau, 2002 (1983).

reflètent une réception esthétisante de la photographie ancienne⁴⁰ et leur attrait pour les portraits, les premières expéditions archéologiques en Orient au XIXe siècle et les clichés d'anonymes. Le parti pris du second volume a été de réaliser un choix dans les collections ou bien dans les publications des personnes interviewées afin de proposer des corpus à l'appui des entretiens. Le volume d'entretiens propose de nuancer cette réception dite « esthétisante » en montrant qu'il s'agit aussi, chez certains, d'un goût homoérotique avec un attrait pour les photographies de nus masculins du Baron Wilhelm von Gloeden et d'une esthétique du morbide et de la marge avec un intérêt commun pour les images médicales. Pour ne citer qu'un seul exemple, la collection de Sam Wagstaff divulgue en arrière-plan un goût avéré pour les images sombres comme dans *Lupus Vulgaris* d'Oscar G. Mason qui montre le portrait d'un homme atteint de lésions tuberculeuses⁴¹.

À défaut d'une littérature abondante sur les problématiques liées à l'histoire des acteurs du *Eye Club*, la production d'une histoire orale s'est imposée dès le départ comme un ressort essentiel de cette thèse. D'une part, elle permet de redonner de la visibilité à une minorité tombée dans l'angle mort de l'historiographie. La méthode des entretiens, déjà pratiquée au sein des collectifs LGBTQIA+, vise à contrebalancer le tabou autour de la maladie et à recueillir la mémoire des personnes qui ont vécu cette période. D'autre part, au fil de la constitution de ce corpus oral, les entretiens ont mis en lumière un phénomène « d'invisibilisation » des femmes, central dans le questionnement sur les valeurs de la photographie qui a présidé à cette recherche. L'exemple le plus probant est celui de Susan Kismaric, ancienne attachée de conservation au département de photographies du MoMA de la fin des années 1970 jusqu'au début des années 2000, dont le nom a été cité par de nombreux interviewés. Pourtant, en dépit de son rôle notable au sein du département photographique du MoMA, il s'est vu effacer derrière celui de ses supérieurs, John Szarkowski et Peter Galassi. Le mot « invisible » doit être entendu au sens employé par la sociologue de l'art Nathalie Heinich pour désigner les femmes qui, bien au-delà du seul cadre de la photographie, ont évolué dans l'ombre de l'histoire. Une tribune récente écrite parue dans *Le Monde*, désigne l'existence d'un « plafond de verre » dans les carrières de chercheuses, intellectuelles et productrices de savoirs en France⁴². Ce phénomène d'inégalité est présent aussi dans le monde de la photographie pour de nombreuses femmes, souvent occultées par le nom de leur mari, en dépit de leurs engagements multiples et de leurs publications⁴³. Les entretiens de ce second volume permettent de donner la parole à dix femmes qui ont activement contribué à la reconnaissance artistique et économique de la photographie dans la seconde moitié du XXe siècle. C'est précisément parce que les femmes et les proches des acteurs culturels victimes du sida ont été invisibilisés que cette thèse prend le parti d'entretiens nominatifs. Si la sociologie de l'art prône

⁴⁰ Comme le note justement Gaethan Thomas, Rosalind Krauss s'attaque à la réception esthétisante des photographies du XIXe siècle et du début du XXe siècle dans « Photography's Discursive Spaces : Landscape/View » paru dans *Art Journal* en 1982. Voir Crimp, 2016, p. 21.

⁴¹ Voir le dernier catalogue d'exposition de la collection Wagstaff (Martineau, 2016) et voir aussi mon article à ce sujet, Seniuta, 2016.

⁴² Heinich, 2018.

⁴³ Je pense notamment aux femmes d'historiens de la photographie : Allison Gernsheim, Nancy Newhall et enfin Marie-Thérèse Jammes, qui ont contribué à l'écriture de l'histoire du médium.

généralement l'anonymisation des entretiens, ne permettant pas de connecter les œuvres et les êtres, il s'agit bien ici de redonner toute leur place à ces actrices et acteurs oubliés.

Derrière ces vingt-quatre entretiens réalisés avec dix femmes et quatorze hommes, on devine ce qui a été tu, caché – ce qui, dans l'émergence d'un véritable mouvement culturel autour du médium photographique, relève du secret. Ils montrent que l'histoire de cette nébuleuse est bien plus qu'une histoire de regards et de raisons financières ; c'est aussi une histoire d'amitiés, de rivalités financières et de passions partagées. Dès lors, on ne s'étonnera pas d'y trouver des saillies parfois polémiques qui n'engagent bien entendu que leurs auteurs. Parmi les personnes interrogées, certaines ont par exemple émis l'hypothèse que la galerie d'Harry Lunn aurait été une couverture, afin qu'il puisse continuer de travailler clandestinement pour la CIA. Ou bien encore, les témoignages recueillis sur les Texbraun se sont tous rejoints sur l'importance des conditions dans lesquelles Hugues Autexier s'est donné la mort pour comprendre leur véritable histoire. Il a aussi été entendu à de nombreuses reprises que Gérard Lévy aurait disparu d'une maladie énigmatique, emportant dans sa tombe une multitude de secrets ; qu'André Jammes disposait de plusieurs locaux pour ranger ses photographies, à des adresses connues de lui seul ; que Sam Wagstaff était possiblement l'héritier caché d'une branche de la famille Rockefeller. D'autres fois, plusieurs interviewés s'attribuent des légendes personnelles ou la parenté d'événements reconnus a posteriori comme fondateurs dans l'histoire de la photographie. Plusieurs ont par exemple déclaré avoir réalisé la première exposition personnelle de Mapplethorpe en France, d'abord en 1978, puis en 1980 et de nouveau en 1981, comme si toutes avaient donc été des « premières fois ». L'ensemble de ces affirmations orales soulèvent des questions méthodologiques sur le problème fondamental de la mémoire qui peut faire défaut⁴⁴. L'histoire orale implique une forme de prudence méthodologique du fait de partis pris personnels et polémiques qu'il faut nuancer et étoffer. Cependant, leur retranscription donne à entendre l'ensemble de ces articulations intimes.

Ces entretiens semi-directifs, tout à la fois libres et orientés – la précision des questions n'excluant pas les digressions – doivent permettre d'entendre la voix singulière de ces personnalités artistiques et culturelles. La complexité des vies de chacun fait également écho aux conditions particulières dans lesquelles les entretiens ont parfois été accordés ainsi qu'à mes propres difficultés à les réaliser. Je précise à cet égard, qu'il ne s'agit pas de démêler le vrai du faux. Cette compilation de vingt-quatre histoires, qui auraient pu figurer dans un recueil de nouvelles de Fitzgerald ou dans des récits de Raymond Carver, est une version à la fois censurée et synthétique des témoignages les plus fructueux et rocambolesques entendus durant mes cinq années de recherches.

* * *

⁴⁴ Pour une étude des difficultés posées par une démarche d'enquête orale, voir Duclert, 2002.

Cette thèse est répartie en deux volumes qui fonctionnent en miroir. Le premier volume propose, dans une perspective transatlantique, une réflexion sur cette nébuleuse à partir des images et des correspondances. Le second volume rassemble vingt-quatre entretiens réalisés au cours des cinq années de recherche. Ensemble, ils esquissent une histoire de rencontres entre des passionnés et des affairistes de photographies qui s'est principalement articulée sous une forme orale entre la France, l'Angleterre et les États-Unis dans les années 1960-1990.

Le parti pris de cette thèse n'est pas chronologique, mais il suit néanmoins une progression à la fois spatiale et temporelle, mettant en relief des moments précis et isolant des études de cas significatives. Alors qu'elles étaient issues de formations différentes, c'est d'abord l'intérêt pour la photographie et son histoire qui a réuni les figures du *Eye Club*, notamment lors des ventes aux enchères annuelles de photographies à Sotheby's Londres dans les années 1970. La première partie montre comment les figures du *Eye Club* contribuent à établir la valeur marchande de la photographie notamment lors des premières ventes aux enchères de photographies (chapitre 1). Une étude de cas sur la galerie du marchand américain Harry Lunn fait l'objet du deuxième chapitre. Une partie des acteurs de cette nébuleuse se retrouve à plusieurs reprises lors d'événements culturels à Paris, à New York et à Washington, analysés en deuxième partie. Celle-ci est plus spécifiquement centrée sur les figures des collectionneurs André Jammes (chapitre 3) et Sam Wagstaff (chapitre 4) qui ont contribué à la formation d'un goût pour la photographie du XIXe siècle à partir de leurs propres collections. Enfin, la troisième partie met en lumière les trajectoires croisées des Texbraun, de Sam Wagstaff et de Robert Mapplethorpe avant leur mort prématurée à la fin des années 1980.



Oscar G. Mason, *Lupus Vulgaris*, 1900, 22.9 cm x 17.8 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles

-PARTIE 1-

GENÈSE D'UN MARCHÉ DE LA PHOTOGRAPHIE TRANSATLANTIQUE (1961-1980)

« Il [André Jammes] a commencé à collectionner des photographies avant tout le monde dans les années 1950-1960. Les marchands de livres étaient des ressources extrêmement importantes à Paris Jammes à Paris, Benjamin Weinreb (1912-1999) à Londres et Lucien Goldschmidt à NY⁴⁵. »

Richard Pare

« Par mon père, je connaissais la figure d'André Jammes. Surtout mon père avait été très proche de Nicolas Rauch (1897-1962), un grand libraire vivant à Genève dont la première femme, Marguerite Milhau avait été passionnée par la photographie⁴⁶. »

Françoise Heilbrun

« Il faut surtout savoir une chose : à cette époque les Américains étaient ceux qui avaient de l'argent, c'étaient les premiers clients des marchands français⁴⁷. »

Sylviane
de Decker

« On m'a dit que John C. Waddell - qui était également membre du comité d'acquisition de la photographie au MoMA avec Sam Wagstaff - avait contracté un prêt bancaire pour commencer la constitution de sa collection de photographies. En d'autres termes, il a vu une opportunité d'investissement financier au début dans les années 1970 et l'a saisie⁴⁸. »

Susan
Kismaric

⁴⁵ « He [André Jammes] began collecting photographs before everybody else. The book dealers were extremely important resources in Paris Jammes in Paris, Benjamin Weinreb (1912-1999) in London and Lucien Goldschmidt in New York. », voir l'entretien avec Richard Pare dans le volume 2, p. 47.

⁴⁶ Voir l'entretien avec Françoise Heilbrun dans le volume 2, p. 29.

⁴⁷ Voir l'entretien avec Sylviane de Decker dans le volume 2, p. 148.

⁴⁸ « I was told that John C. Waddell - who was also a member of the Committee on Photography at MoMA - took out a bank loan to begin the acquisition of his photograph collection. In other words, that he saw an opportunity for investment and went for it. », voir l'entretien avec Susan Kismaric dans le volume 2, p. 196.

-INTRODUCTION-

GENÈSE D'UN MARCHÉ DE LA PHOTOGRAPHIE TRANSATLANTIQUE (1961-1980)

En 1978, un article intitulé *The Photo Boom* est publié dans le *Time Magazine*. Le terme *Boom* — qui signifie littéralement un retentissement ou un grondement de tonnerre — est invoqué pour caractériser l'essor de la valeur économique des photographies dans les années 1970. Cette décennie est une période charnière durant laquelle émergent les premières galeries et les maisons de vente aux enchères spécialisées en photographie à Paris, Londres et New York. Avant cette date, la photographie était rarement exposée dans ces villes et l'ensemble des instances artistiques y accordaient, sauf exception, une faible importance comme l'ont montré les travaux d'Éléonore Challine⁴⁹. Il n'existait ni réseau de galeries, ni maison de vente aux enchères spécialisées, mais seulement des tentatives embryonnaires et peu coordonnées de valorisation commerciale du médium. Dans le courant de la décennie 1970, les prix des photographies en maisons de ventes et en galeries sont, dépendant des cas, multipliés par plus de dix.

Bien que cette explosion des prix constitue un phénomène majeur dans l'histoire de l'institutionnalisation marchande de la photographie, le *Photo Boom* n'a jamais fait l'objet d'une étude universitaire dans une dynamique transnationale. L'opacité du marché de l'art rend en effet difficile l'élaboration d'une synthèse par manque d'accès de données (les prix de vente en galerie sont rarement connus et la culture du secret prédomine). Plusieurs ouvrages ont cependant abordé ce *Photo Boom* et s'accordent pour caractériser les années 1970 comme un tournant décisif dans la considération de la valeur commerciale du médium. Ceux qui se sont penchés sur l'histoire des débuts du marché de la photographie évoquent les tentatives manquées de sa valorisation marchandes par les es galeries d'Alfred Stieglitz (1864-1946) et de Julien Lévy (1906-1981) au début et au milieu du XXe siècle à New York⁵⁰.

Avant le *Photo Boom*, un « proto-marché » centré sur la notion de rareté est porté par des bibliophiles en tant que nouvelle branche du marché des livres anciens. Au sein du *Eye Club*, André Jammes — le fils du libraire parisien Paul Jammes (1890- 1983) — fait partie de ce cercle d'acteurs du monde du livre. Jammes démarre une carrière avant toutes les autres figures du *Eye Club* dès le milieu des années 1960. Comme l'a montré John Raeburn dans son ouvrage *A Staggering Revolution*, il existe dès les années 1930 un « monde de l'art » pour reprendre l'expression du sociologue Howard Becker, centré sur la photographie, et organisé sous la forme d'un réseau informel de passionnés, d'amateurs

⁴⁹ Challine, 2017.

⁵⁰ Morel, 2007.

et de spécialistes⁵¹. A titre d'exemples, certains magazines grand public de l'époque comme *Life* publient des articles non seulement pour les photographes contemporains mais aussi sur leurs prédécesseurs tels que Mathew Brady (1822-1896) ou Nadar (1820-1910). Dix ans plus tard, au tournant des années 1960, Jammes s'inscrit dans ce réseau existant mais ses actions marquent une avancée : il fédère à la fois le monde de la bibliophilie et celui de la photographie.

Le 13 juin 1961, Jammes organise la première vente aux enchères cataloguée d'envergure internationale spécialisée en photographies anciennes et historiques à la librairie de Nicolas Rauch à Genève. D'une part, cette vente s'inspire des modèles existants notamment de la vente organisée lors de la dispersion de la collection d'Albert E. Marshall à Swann Auction Galleries à New York en 1952. Cette vente new-yorkaise est un marqueur historique qui n'a cependant pas connu de réplique, ni suffi à lancer le marché, sans doute en l'absence de groupes d'acheteurs en concurrence⁵². D'autre part, la vente organisée par Jammes en 1961 s'inspire des catalogues de libraires anglais comme Maggs. Bros et E.P. Goldschmidt, spécialisés dans la photographie ancienne, qui font apparaître le portrait photographique comme un genre rare. Toutefois, Jammes se démarque de ses modèles en invitant une clientèle internationale composée aussi bien de conservateurs de musées que d'acteurs du monde du livre. Il ouvre ainsi la voie à la création d'un écosystème international. Cette vente de 1961 préfigure un marché davantage centré sur des photographes-auteurs, qui émerge véritablement à Londres lors des ventes Sotheby's des années 1970 auxquelles participent des figures du *Eye Club*⁵³.

Cette première partie aborde dans un premier chapitre les circonstances de la montée en puissance de la valeur de la rareté de la photographie, au sein d'un marché d'initiés en plein essor, qui met en lumière l'influence décisive des experts lors des ventes aux enchères de Sotheby's Londres des années 1970. Le deuxième chapitre de cette partie est une étude de cas sur le marchand Harry Lunn. Son parcours illustre les débuts d'un marché de la photographie entre Paris, New York et les ventes aux enchères de Sotheby's Londres. Toutes les archives personnelles et les catalogues de galeries et de la correspondance du marchand Harry Lunn conservées au Getty Research Institute ont été étudié et forment le cœur du deuxième chapitre. Ensemble, ces deux premiers chapitres visent à décrypter les actions de certaines figures du *Eye Club* dans la constitution de la valeur économique de la photographie.

⁵¹ Raeburn, 2006.

⁵² Bethel, 2015.

⁵³ Seniuta, 2022.

-CHAPITRE 1-

Les ventes aux enchères de Sotheby's Londres (1971-1978).

Une porte d'entrée dans l'étude des dynamiques transnationales d'un marché naissant de la photographie.

« Nous, Pierre Apraxine, Sam Wagstaff et moi-même, avons plus ou moins découvert les premières ventes aux enchères de photographies à la même époque chez Sotheby's Londres. C'est Harry Lunn qui y est allé plus tôt, en 1972-73 [...] Il y a beaucoup à dire sur l'atmosphère et le jeu des sensibilités de ces années-là. De solides amitiés et d'intenses rivalités sont apparues au fil des ans et, à bien des égards, ce fut une période dramatique et passionnante pour la recherche de grandes photographies. On ne savait jamais ce qui allait apparaître ensuite dans les salles de vente et certains collectionneurs étaient plus aventureux que d'autres. »

Richard Pare⁵⁴

« Lorsque j'ai ouvert la galerie Octant [en 1974], la photographie était à quelques exceptions près rarement présentée en galerie. À l'époque, je vendais des instruments de marine et des photographies anciennes puis je me suis spécialisé dans la photographie seule. J'ai réussi à vivre uniquement du marché de la photographie, sans argent de famille ou le soutien d'une banque. C'est la preuve que la galerie avait des clients, la partie américaine étant la plus importante. Parmi les clients collectionneurs américains, Sam Wagstaff et Paul F. Walter (1935-2017), bien avant Pierre Apraxine, se déplaçaient à Paris pour acheter des photographies. Je crois aussi qu'il ne faut pas négliger le hasard. En octobre 1974, je me suis rendu à Londres pour acheter des objets pour la galerie dans une vente Sotheby's. Je me suis trompé de salle et j'ai assisté, sans attrait particulier à une vente de photographies...et après réflexion...tout a commencé à partir de cette erreur. [...] J'allais aux ventes annuelles organisées par les maisons de vente aux enchères anglo-saxonnes Christie's et Sotheby's à Londres, puis un peu plus tard à New York. Ces voyages étaient plus une raison pour pouvoir y rencontrer des clients. Lorsque l'on achète en vente aux enchères, les résultats sont affichés et publics. »

Alain Paviot⁵⁵

⁵⁴ « We, Pierre Apraxine, Sam Wagstaff, and I, discovered the first auctions of photographs at the same time at Sotheby's London. Harry Lunn was the one who went earlier, in 1972-73. There is a lot to say about the atmosphere and interplay of sensibilities of those years. Both strong friendships and intense rivalries came into play over the years and in many ways, it was a dramatic and exciting time to be engaged in the pursuit of great images. You never knew what would appear next in the auction rooms and galleries and some collectors were more adventurous than others. », voir l'entretien avec Richard Pare dans le volume 2, p. 48.

⁵⁵ Voir l'entretien avec Alain Paviot dans le volume 2, p. 59.

Chapitre 1 : Les ventes aux enchères de Sotheby's Londres (1971-1978). Une porte d'entrée dans l'étude des dynamiques transnationales d'un marché naissant de la photographie.

Le 21 décembre 1971, la maison de vente aux enchères Sotheby's Londres⁵⁶ organise pour la première fois une vente aux enchères avec une section dédiée à la photographie. La vente en question est nommée « collector's sale » - un terme anglo-saxon utilisé pour désigner une vente composée d'objets de curiosités. Le dernier lot de la vente (315) est l'album *The Pencil of Nature* réalisé par W. H. Fox Talbot⁵⁷. Aujourd'hui considéré pour ses caractéristiques esthétiques et historiques dans le champ de la photographie⁵⁸, cet album ne comporte pas de prix d'estimation. Quatre décennies plus tard, lors d'une vente aux enchères organisée par la maison de ventes Sotheby's à New York le 10 avril 2018 ce même album de W. H. Talbot est vendu à 250 000 \$⁵⁹. Comment expliquer cet écart vertigineux de prix ?

Point d'étape rêvé entre le monde anglo-saxon et l'Europe, la ville de Londres devient l'un des centres de gravité du marché de la photographie dans la décennie 1970⁶⁰. Plusieurs spécialistes s'accordent pour affirmer que le marché de la photographie s'est construit autour des ventes aux enchères de Sotheby's Londres⁶¹. Par ailleurs, le galeriste Jeffrey Fraenkel avance l'idée que lors des ventes, de nombreuses figures du *Eye Club* se rendent à Londres⁶². S'interroger sur la genèse du marché de la photographie n'est pas une chose aisée : les données sont manquantes et les prix sont rarement connus. Ces événements sont pourtant déterminants puisque ce sont les premières ventes aux enchères annuelles cataloguées spécialisées en photographie qui créent une mouvance et contribuent à la reconnaissance de la photographie par le marché. Quel est le rôle des figures du *Eye Club* lors de ces événements peu commenté dans l'histoire et pourtant décisifs dans la constitution de la valeur commerciale de la photographie ?

⁵⁶ Pour une histoire de la maison de vente Sotheby's voir (Hermann, 1980) et pour une histoire de la création du département de photographies, voir Garner, 2015.

⁵⁷ En 1971, le nom de Talbot est pourtant déjà cité dans les rares ouvrages consacrés à l'histoire de la photographie. Voir (Strasser, 1942).

⁵⁸ D'après le site de Sotheby's, cet album provient de la vente du 21 décembre 1971 (Sotheby's, 2018).

⁵⁹ Voir par exemple le texte de Stuart Alexander (Frizot, 1994, p. 698) qui aborde la question de la fièvre spéculative qui entoure les ventes aux enchères de photographies.

⁶⁰ Les ventes de Sotheby's Londres sont également citées dans Freund, 1974, p. 200 ; Pflieger & Sagot-Duvaurox, 1994, p. 107.

⁶¹ Philip Gefter s'est emparé du sujet (Gefter, 2014), suivi de Paul Martineau (Martineau, 2016), en se focalisant sur le rôle de Sam Wagstaff pendant ces ventes. Ils ont ouvert la voie à un champ d'étude qu'il convient d'élargir.

⁶² Fraenkel, 2003.

I. Les premiers pas du marché

1. De l'objet de curiosité à l'œuvre d'art

Lorsque Sotheby's Londres organise une vente aux enchères le 21 décembre 1971, il n'existe pas de département spécialisé dédié à la photographie. En 1971, le médium est en effet rarement consacré par les institutions artistiques en Angleterre à quelques exceptions près⁶³. Le 14 janvier 1971, une galerie d'art entièrement dédiée à la photographie ouvre ses portes à Londres : The Photographers' Gallery. De plus, Philippe Garner – spécialiste de photographies chez Sotheby's de 1971 à 2002 – formule à propos du contexte des années 1970 en Grande-Bretagne :

« Ce n'était sûrement pas la décennie la plus glorieuse de l'histoire culturelle ou économique de la Grande-Bretagne. Entre les chutes dramatiques de la bourse, la crise du pétrole, les grèves et la période triste du "three-day week"⁶⁴, les années 1970 n'ont vraiment pas tenu les promesses utopiques des années 1960. Le désespoir de beaucoup de jeunes s'est finalement exprimé dans le mouvement Punk. Cela dit, le marché de l'art était un territoire avec énormément de potentiel. Une quantité et une variété étonnantes de marchandises apparaissait sur le marché – une abondance dont on ne peut que rêver aujourd'hui⁶⁵. »

Cette citation de Philippe Garner livre des éléments sur le contexte de l'époque : alors que la situation économique nationale est fragilisée, dans un contexte de mouvements socio-politiques importants⁶⁶ le marché de l'art continue de se développer avec de nouveaux secteurs d'investissement. La vente de 1971 s'inscrit dans une stratégie à plus large échelle de la maison de vente aux enchères Sotheby's qui vise à trouver de nouveaux acheteurs, à renouveler la clientèle de la maison de ventes aux enchères. Sotheby's crée alors une succursale à Londres nommé « Sotheby's Belgravia » pour organiser des ventes dites « mineures⁶⁷ », sans doute par manque d'intérêt de la part des institutions britanniques envers le médium photographique, comme en témoigne l'achat de la collection Gemsheim par le Harry Ransom Center en 1964. La photographie est ainsi intégrée en tant que nouvelle « marchandise » dans la maison londonienne grâce à un dénommé Howard Ricketts dans une période qui précède les actions spéculatives autour du médium⁶⁸. Ricketts est spécialiste d'objets anciens, d'armes et d'armures chez Sotheby's au tournant des années 1970 et il développe en parallèle de son activité professionnelle un intérêt pour la photographie. Ricketts s'adresse alors à Philippe Garner, afin de cataloguer les photographies intégrées au sein de cette vente dénommée « Collector's sale » –

⁶³ L'exposition inaugurale organisée par le photographe Cornell Capa est consacrée aux photographes et photoreporters Robert Capa, Werner Bischof, Chim, André Kertész, Leonard Freed et Dan Weiner. Depuis cette date, The Photographers' Gallery a accueilli un grand nombre d'expositions dont Martin Parr en 1977, Gordon Parks en 1993, Catherine Opie en 2000.

⁶⁴ L'expression « Three-day week » désigne une période en Angleterre où la consommation d'électricité a été réduite à trois jours par semaine pour la population britannique afin de l'économiser. Sa production a été fortement limitée en raison de l'inflation et des effets de l'embargo pétrolier sur les transports. Cette restriction a entraîné une importante grève de mineurs en Angleterre en 1974.

⁶⁵ Voir l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2, p. 170.

⁶⁶ Les premières lois antiracistes sont introduites en Angleterre seulement quelques années auparavant en 1965, rendant illégale toute discrimination fondée sur la race. Quelques années plus tard, en 1969, Alors que les lois antiracistes sont renforcées au Royaume-Uni, le parlementaire conservateur Enoch Powell prononce son discours « Rivières de sang » qui critique la politique d'immigration des pays du Commonwealth.

⁶⁷ Voir l'entretien avec Peter C. Bunnell dans le volume 2, p. 205. Voir aussi l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2, p. 172.

⁶⁸ Pour des informations biographiques sur Howard Ricketts au sein de Sotheby's voir (Norman, 1995 ; Somer Cocks, 2018).

terme générique désignant des ventes d'objets de curiosités, autrement dit des livres, des appareils photographiques et des photographiques.

Alors âgé de vingt-et-un an, Garner a rejoint l'équipe de Sotheby's Londres cette même année. D'origine française, il est issu de la haute société franco-britannique. Ce détail a toute son importance puisqu'il termine des études de littérature française et de latin à Bedford College, un établissement historiquement réservé aux femmes qui est réputé dans le milieu bourgeois britannique. Son milieu socio-économique l'a sans doute conduit à nourrir un intérêt pour l'art et la littérature du XIX^e siècle et plus tardivement à la photographie du XIX^e siècle comme la plupart des figures du *Eye Club* issus de la bourgeoisie fortunée. La vente de 1971 de Sotheby's Londres présente en effet des livres et des photographes britanniques dont Julia Margaret Cameron et William Henry Fox Talbot. Cette première vente engage alors peu de prise de risque de la part de la maison de vente, qui présente au côté de ces photographies des phonographes et des appareils photographiques. Dans un contexte, où la photographie est perçue comme un objet hybride et un art mineur, la première vente avec une section spéciale dédiée au médium est centrée autour de la photographie ancienne.

Cette vente de 1971 ne suit pas le modèle des catalogues de libraires britanniques des années 1930-1960 qui inscrivent la photographie dans la famille des imprimés et des manuscrits. À la lecture du catalogue, il semble que c'est une vente qui ne s'adresse pas uniquement aux collectionneurs d'estampes, de gravures, de livres anciens, ni au réseau bibliophilique, celui-ci fonctionnant avec ses propres acteurs et ses propres mécanismes. Il existe cependant des parallèles entre les tentatives de valorisation commerciale de la photographie par les acteurs du monde du livre à cette période et le catalogue du 21 décembre 1971. Dans le catalogue de la vente de 1971, tout comme dans les catalogues de libraire, Julia Margaret Cameron occupe une place centrale. Sa pratique d'auteur est un cas illustratif des parallèles entre les deux univers, celui du livre et de la photographie. La notice du lot 299 présente un portrait de Cameron intitulé *Little Margie* (1868) accompagnée du texte suivant :

« Portrait jusqu'aux épaules d'une jeune fille avec des fleurs autour du cou, visage entier, portrait monté, portant l'inscription "From Life Registered Photograph Copyright Freshwater Oct. 1868" et signé, la monture coupée avec perte d'une partie de la signature. 338 par 278 mm. Illustrée dans l'ouvrage de Woolf, pl. 17 avec le titre de J.M.C. *Little Margie*⁶⁹. »

Cette notice présente à la fois une description formelle du sujet de l'image et énonce la reproduction de cette photographie dans une monographie sur l'artiste écrite par le critique d'art

⁶⁹ « Head and shoulders portrait of a young girl with flowers around the neck of her dress, full face, mounted on card, inscribed 'From Life Registered Photograph Copyright Freshwater Oct. 1868' and signed, the mount cut down with loss of part of signature. 338 by 278 mm. Illustrated in Woolf, pl. 17 with J.M.C.'s title 'Little Margie'. » (Sotheby's, 1971).

Roger Fry et par l'écrivaine Virginia Woolf⁷⁰. Si les experts de Sotheby's valorisent Cameron dans la section photographique de cette « Collector's sale », c'est semble-t-il par connaissance de la réputation de Cameron de son vivant. Julia Margaret Cameron est intimement liée aux cercles intellectuels de l'époque. En tant que photographe, elle a imposé sa vision de l'art et valorisé ses œuvres auprès d'un réseau artistique et intellectuel. En 1971, c'est aussi l'une des seules photographes dont le travail a déjà fait l'objet de monographies⁷¹. Philippe Garner, l'auteur du catalogue cite la monographie consacrée à Cameron afin de créer un contexte historique pour ce portrait et pour en accentuer l'importance. La photographie *Little Margie* est également reproduite dans le catalogue, ce qui permet d'établir un prix d'estimation plus élevé, la reproduction d'une image dans un catalogue joue en effet un rôle dans la valorisation monétaire d'une œuvre.

Ce premier catalogue de 1971 transpose une méthode déjà utilisée pour présenter des livres anciens, des peintures et des objets d'art du XIX^e siècle. La nouveauté réside dans le fait d'accorder une place à part à la photographie ancienne dans une vente hybride et d'accorder une section spéciale aux photographies de Julia Margaret Cameron. La firme Sotheby's souhaite sans doute lancer un nouveau marché qui repose sur une économie du nom de l'auteur.

Si la photographie n'est pas encore collectionnée par les musées à cette date, cette vente de l'année 1971 connaît sans doute un succès malgré l'absence de données et entraîne la mise en place d'un nouveau calendrier, avec trois ventes annuelles dédiées. Et finalement elles-mêmes remportant du succès, Sotheby's Londres crée un département dirigé par Philippe Garner qui deviendra l'expert, le connaisseur et l'un des stratèges proches du *Eye Club*. La mise en place des ventes de Sotheby's Londres dans les années 1970 est intimement liée à des personnes et des intérêts privés qui ont joué un rôle dans la création de l'offre et de la demande. Par l'entremise de Ricketts puis de Garner, deux ventes spécialisées de photographies sont organisées chaque année dans la décennie 1970. La photographie est alors extraite des « collector's sale » et devient un nouvel enjeu du marché spéculatif de la photographie qui se développera dans les années suivantes.

2. La sauvegarde de la rareté de la photographie. L'exemple de la firme Sotheby's Londres, à l'origine de la création du premier département de photographies dans une maison de vente aux enchères

Le nouveau département de photographies de Sotheby's est un carrefour entre les contributions des spécialistes d'objets d'art du XIX^e siècle, des bibliophiles, des affairistes et des passionnés de photographie de plus en plus nombreux en Europe et aux États-Unis. C'est en cela que l'on peut voir la vente de décembre 1971 comme un tournant : elle donne naissance à un

⁷⁰ La femme de lettres anglaise Virginia Woolf (1882-1941) est la petite-nièce de Julia Margaret Cameron, (Fry & Woolf, (1926) 1973).

⁷¹ Gernsheim, (1948), 1975.

département et elle est aux prémices de l'institutionnalisation du marché de la photographie. Les personnalités à l'initiative de ces ventes londoniennes se sont à la fois appuyées sur des repères historiographiques et vont tirer profit d'un intérêt croissant pour un certain types d'images : les photographies du XIXe siècles anglaises et françaises.

Assurer la légitimité de la photographie c'est aussi garantir sa valeur marchande et pour ce faire, les photographies proposées lors des ventes enchères par Sotheby's tentent de contourner la reproductibilité du médium pour reprendre les mots de Raymonde Moulin. En finir avec le caractère reproductible de la photographie est un paradoxe⁷². Pour cela, les acteurs du marché de l'art s'appuient sur le marché des multiples (miniatures, estampes et gravures) et attribuent une valeur différente à chaque photographie, selon le nom du photographe érigé en artiste. Pour écrire les catalogues Sotheby's, les spécialistes réalisent les notices en valorisant des noms d'auteur, selon leur degré d'importance dans l'historiographie⁷³. L'ensemble des catalogues de vente de Sotheby's Londres et de Christie's Londres de la décennie 1970 ont été consulté pour connaître les ouvrages existants à cette date qui sont utilisés par le département de photographies de maisons de ventes aux enchères à cette date. Pour ne citer qu'un seul exemple, le catalogue de la vente aux enchères du 27 octobre à Christie's South Kensington cite les ouvrages de l'historien Helmut Gernsheim et le livre *William H. Fox Talbot. Inventor of the Negative-Positive Process publié en 1972* par Jammes. Cet exemple montre que Jammes arrive déjà à se faire connaître, par ses écrits, en tant qu'historien, par une clientèle anglo-saxonne⁷⁴. Ils établissent ensuite des correspondances entre les objets et les textes d'histoire. Les spécialistes de Sotheby's mettent en place des stratégies pour caractériser la rareté et la valeur marchande des photographies et déploient une argumentation intellectuelle en parallèle pour accroître le capital symbolique de la photographie. C'est à cette période qu'apparaissent de fil en aiguille les différentes catégories de tirages dont le « vintage » qui seront ensuite rédigées en France par l'A.P.O. (Association pour la Promotion de la photographie Originale⁷⁵). Le terme « vintage », qui soulève de nombreux paradoxes est inventé par les acteurs du marché pour tenter de qualifier la rareté photographique. Les affaires de faux, on y reviendra, qui émergeront dans les années suivantes révéleront au grand jour les failles des nouveaux mécanismes du marché de la photographie.

Ce nouveau département devient progressivement actif à une échelle nationale, ce qui favorise les nouvelles découvertes et une circulation possible des œuvres. Les spécialistes des départements mobilisent un réseau en Angleterre pour trouver des pièces pour les ventes de photographies. Ils mettent en place des méthodes dans l'évaluation de la valeur des photographies qui résident aussi bien dans les modes d'acquisition des pièces que dans les contenus des catalogues. Ils font

⁷² Moulin, 2003, pp. 124-128.

⁷³ Sotheby's, 1977.

⁷⁴ Voir le chapitre 3.

⁷⁵ Le manifeste de l'A.P.O. est écrit par la galerie Octant, la galerie Agathe Gaillard, la galerie Delpire, la galerie de France, la Remise du Parc, le studio 666, la galerie Viviane Esders et la galerie Zabriskie en 1982.

appel à leur réseau de connaissance pour identifier des objets et proposer des prix d'estimation⁷⁶. Le galeriste new-yorkais Hans Kraus Jr. souligne que la maison Sotheby's trouve les photographies par des moyens divers :

« En faisant de la publicité et en organisant des journées d'estimation gratuites de biens au cours desquelles ils [les spécialistes de Sotheby's] invitaient les gens à fouiller dans leurs greniers à la recherche de trésors. Ils se rendaient également à la campagne certains samedis et incitaient les habitants à faire estimer leurs biens et leurs œuvres. C'est l'ancêtre des *Antique Road Shows* qui sont maintenant diffusée à la télévision. En Angleterre, ces journées d'évaluation permettaient d'attirer l'attention du public sur leurs objets anciens et leurs antiquités. C'est aussi comme cela qu'ils ont découvert de nombreuses photographies à mettre aux enchères⁷⁷. »

Face au succès des ventes, la photographie devient peu à peu un nouveau « trésor » pour une clientèle britannique. Les intéressés sont de plus en plus nombreux et les spécialistes de Sotheby's trient le grand nombre de photographies qui sont proposées au département. Il en résulte des catalogues qui décrivent les photographies à la manière des objets d'art avec les dimensions, la technique, l'état de conservation, la signature et une éventuelle description de l'image, autrement dit, selon les critères existants dans le marché de la peinture. En présentant les photographies comme n'importe quel objet d'art, les spécialistes de Sotheby's ont souhaité montrer que la photographie est une nouvelle opportunité de valorisation commerciale du médium dans le marché de l'art pour de nouveaux investisseurs.

La naissance du département de photographies au sein de Sotheby's Londres marque une mutation dans l'histoire du marché de l'art. Alors que d'autres marchés naissent autour des figures de grands « marchands-critiques » comme Paul Durand-Ruel, ce sont les ventes aux enchères annuelles cataloguées⁷⁸ organisées par la maison Sotheby's Londres⁷⁹ à partir de 1971⁸⁰ qui ont principalement contribué à l'envol des prix du marché de la photographie du XIX^e siècle dans les décennies 1970-1980. Le département de photographies de Sotheby's a en effet activé un réseau national, fait circuler les œuvres, suscité la reconnaissance de la photographie comme œuvre d'art, menant à sa valorisation marchande dans des espaces de vente dédiés. Ces ventes deviennent peu à peu des espaces de convergence où se réunissent les premiers galeristes, collectionneurs de photographie.

⁷⁶ Propos rapportés lors d'un entretien avec Christopher Mahoney, ancien directeur du département de photographies de Sotheby's New York en août 2015 à New York.

⁷⁷ « By advertising and through appraisal days during which they would invite people to search their attics for treasures and offer free appraisals. They would also go out to the countryside on specific Saturdays and invite residents to have their works appraised. This was the model for the Antiques Roadshow now on television. In England, these appraisal days were how they would get the public to focus on antiques. That's also how they discovered many photographs for auction. », voir l'entretien avec Hans P. Kraus Jr, en mai 2015 à New York dans le volume 2.

⁷⁸ Par vente cataloguée j'entends : « vente aux enchères ayant donné lieu à la rédaction d'un catalogue comportant les descriptions des objets ainsi que leurs photographies. », (Aguttes, 2005).

⁷⁹ Dans les années 1970, les ventes de photographies Sotheby's sont organisées par « Sotheby's Belgravia » affilié à la compagnie Sotheby's Park Bernet New York. Nous utilisons aussi le terme « Sotheby's Londres » qui est fréquemment employé par les acteurs du marché.

⁸⁰ Avant 1971, plusieurs ventes ont tenté de lancer le second marché de la photographie dont la Strober Sale du 7 février 1970 à PB-84 à New York, (Dennis L. & Dennis L., 1977, p. 47).

A cette époque, la photographie gagne progressivement ses lettres de noblesse sur le marché de l'art, les photographies britanniques et françaises du XIXe siècle deviennent un nouvel enjeu économique et esthétique pour les Américains. Pourquoi une clientèle américaine se déplace-t-elle à Londres au début des années 1970 pour acheter des photographies anciennes britanniques ?

Il existe un faisceau d'éléments qui peuvent expliquer ce phénomène. D'une part, au cours de mon enquête orale, l'historien de la photographie Peter C. Bunnell a avancé l'idée que l'intérêt des Américains pour la photographie ancienne résulte d'un attrait pour les origines de l'invention de la photographie. Il formule ainsi :

« Tout d'abord, c'est parce que nous n'avions pas beaucoup d'histoire propre. Nous avons des daguerréotypes... mais nous n'avions pas l'invention⁸¹. »

Autrement dit, l'intérêt historique des Américains pour cette période résiderait dans les premiers moments de cette nouvelle invention. Cette idée est partagée par la conservatrice Maria Morris Hamburg qui m'a partagé l'idée suivante : « Il m'a semblé que c'est au XIXe siècle, en France, que l'ère moderne a pris sa source, et qu'une vision photographique inédite sous-tendait ce mouvement moderne. Il m'a semblé qu'il s'agissait d'un nouveau domaine qui n'était pas encore surpeuplé et qui était parfait pour être exploré⁸². » Pour une partie de cette clientèle américaine composée principalement de marchands et de conservateurs, la décennie 1970 est le moment propice pour constituer une collection. La photographie n'est alors pas un médium consacré par les instances artistiques et son histoire de la photographie est rarement enseignée dans les écoles d'art et les universités. Du fait de sa non-reconnaissance, elle représente pour la plupart des protagonistes du Eye Club un territoire d'expression créative, littéraire ou artistique. D'autre part, des éléments contextuels peuvent expliquer cet intérêt des Américains pour la photographie ancienne. Dans les années 1960 et 1970, il existe en effet une vogue pour l'art du XIXe siècle aux États-Unis comme en témoigne l'ouvrage de Linda Nochlin *Realism* (1971) qui s'appuie sur une méthodologie innovante qui dresse des parallèles entre la peinture de Gustave Courbet (1819-1877) et les débats sur le féminisme dans les années 1960-1970 aux États-Unis⁸³. Nochlin fait partie des auteurs américains qui ont ouvert de nouveaux chantiers de recherche sur l'art du XIXe siècle dans les années 1960-1970. Dans un entretien avec Anne Lafont et Todd Porterfield, celle-ci évoque :

« Il va sans dire que l'intérêt partagé pour la question du réalisme découle du besoin évident dans les années 1970, au moins aux États-Unis, de ressusciter la part politique du XIXe siècle par des analyses approfondies de la culture et de la société dans laquelle un individu artiste a émergé et un courant artistique s'est installé, en l'occurrence : Courbet et le réalisme. Cet intérêt, je l'ai partagé avec plusieurs de mes contemporains, Meyer Schapiro et T. J. Clark, par exemple. Cependant, rapidement j'ai été avide d'aller encore au-delà en développant une histoire sociale de l'art féministe. Pour ce faire, je me suis donné les moyens

⁸¹ « Well first, it is because we didn't have much history of our own. We had daguerreotypes... but we didn't have the invention. », voir l'entretien avec Peter C. Bunnell dans le volume 2, p. 125.

⁸² Voir l'entretien avec Maria Morris Hamburg dans le volume 2.

⁸³ Nochlin, 1971.

de l'histoire de l'art conventionnelle et prépondérante dans les années 1950 et 1960 : le formalisme et l'iconographie, mais aussi la dimension critique du marxisme dans la pratique de l'histoire, comme les questions mises en avant par l'existentialisme et le féminisme à la suite des travaux de Simone de Beauvoir. Enfin, j'ajoutais à mes outils la fécondité théorique du linguistic turn et de la littérature comparée, mais aussi la théorie psychanalytique, si utile dans le dévoilement du travail de l'inconscient, tant dans la représentation mise en œuvre par l'artiste que dans l'interprétation déployée par l'historien(ne) de l'art. Les questions de genre, la pérennité des stéréotypes et les rapports de domination sortaient évidemment éclaircis et démasqués dans le recours à cet appareil théorique, intense et fluide à la fois, qui fondait mon travail en histoire de l'art⁸⁴. »

Ce texte évoque le regain d'intérêt pour le XIXe siècle français dans un contexte socio-politique et culturel précis. Cependant, peut-on aller jusqu'à penser que la clientèle de Sotheby's Londres a connaissance des écrits de théoriciens et d'historiens comme Nochlin qui écrivent sur le XIXe siècle et notamment sur Courbet ? Il est difficile de trancher sur cette question mais ces événements sont contemporains. Dans le contexte où l'art du XIXe siècle est en vogue, le collectionneur Sam Wagstaff, pourtant réputé pour avoir organisé des expositions d'art conceptuel et minimal, contribue à l'émergence d'un marché de la photographie organisé autour des conventions culturelles de rareté et d'authenticité.

II. Le rôle du duo formé par Mapplethorpe et Wagstaff à Sotheby's Londres (1974-1978)

1. Regards croisés entre un mécène et un artiste :

L'année 1974 est un tournant dans le parcours de Sam Wagstaff. En octobre, alors que Wagstaff collectionne la photographie depuis un an, il se déplace à Sotheby's Londres pour une vente aux enchères de photographies anciennes. En 1974, Wagstaff, a déjà une renommée dans la sphère artistique. Diplômé de l'université de Yale en littérature française en 1943, il démarre une carrière chez Benton & Bowles, une agence de publicité à Madison Avenue à New York. Écœuré par le travail de salarié dans une entreprise publicitaire et par la vie mondaine qui en découle, Sam Wagstaff démissionne en 1956 pour changer de voie. Patricia Morrisroe signale à ce propos :

« Vers le milieu des années cinquante, il [Sam Wagstaff] est au bord de la dépression nerveuse ; il déteste la publicité parce qu'il sent que son travail est bâti sur la tromperie, et sa vie personnelle aussi est basée sur un mensonge. Il n'est pas un jeune homme célibataire à la recherche d'une femme à marier, il est homosexuel et il n'a pas l'intention d'épouser qui que ce soit. Lorsqu'il contracte une hépatite en 1956, il estime que c'est un signe qui prouve que sa vie est toxique⁸⁵. »

⁸⁴ Nochlin, Lafont, Porterfield, 2015.

⁸⁵ Patricia Morrisroe est la première biographe de Robert Mapplethorpe. Elle a rencontré l'artiste en 1983 puis elle a décidé d'écrire sa biographie en 1988, quelques mois avant sa disparition, alors que Mapplethorpe se savait déjà condamné. ²⁰⁷ « By the mid-fifties, however, he was closed to a nervous breakdown; he hated advertising because he felt the business was built on deception; and his personal life, too, was based on a lie. He was not an eligible bachelor at all, he was a homosexual with no intention of marrying. When Wagstaff fell ill with hepatitis he took it as a sign that his current life was so poisonous to him that he had to make a change. », (Morrisroe, 1995, p. 115).

Un sentiment de vacuité l'assaille et à l'âge de trente-six ans, Wagstaff décide de retourner à l'université pour étudier l'histoire de l'art. Il prend des cours du soir à l'Institute of Fine Arts, une des divisions de New York University. Après avoir obtenu un diplôme, remporté le David E. Finley Fellowship remis par la National Gallery of Art de Washington et réalisé un stage au Met, il intègre le Wadsworth Atheneum à Hartford dans le Connecticut en tant que conservateur dans le département d'art contemporain⁸⁶.

À cette date, les intérêts de Wagstaff sont tournés vers le Pop Art, l'art minimaliste et conceptuel, autrement dit vers des courants qui remettent en question les notions d'originalité et de singularité des œuvres d'art. Wagstaff est en effet intégré dans la scène artistique de son époque : il fréquente la Factory d'Andy Warhol et il entretient des correspondances avec de nombreux artistes comme en témoigne sa correspondance conservée au Smithsonian Institute. Au Wadsworth Atheneum, une institution qui présente rarement des artistes contemporains, il se distingue par l'originalité de ses expositions. La ville d'Hartford est réputée pour sa population conservatrice et Wagstaff se démarque en imposant des icônes du Pop Art comme Andy Warhol (1928-1987)⁸⁷. Cette première expérience de commissaire d'exposition à Hartford de 1961 à 1967 lui permet de se former un réseau et de s'assurer une crédibilité dans le milieu artistique par le biais de ses expositions et de ses publications.

En 1967, Wagstaff accepte un poste de conservateur dans le département des peintures et des sculptures du XX^e siècle au Detroit Institute of Art dans le Michigan⁸⁸. À Détroit, il devient l'ennemi des *trustees* du musée. En 1971, il commissionne l'artiste Michael Heizer, avec qui il a noué une amitié depuis plusieurs années, pour réaliser une œuvre à mi-chemin entre le *Land art* et la performance nommée *Dragged Mass Geometric* à l'extérieur du musée. Créé pour la rétrospective sur le travail de Heizer, *Dragged Mass* est en fait un terrassement qui a suscité l'intervention de deux bulldozers afin d'imbriquer dans le sol un gigantesque volume rectangulaire de granit de trente-cinq tonnes⁸⁹. Cette action est un échec et la pelouse est ravagée en même temps que le sol du musée. Le conseil d'administration du musée critique l'approche iconoclaste, le goût du scandale de Wagstaff et annule l'installation. Furieux, Wagstaff démissionne de son poste de conservateur⁹⁰. Il quitte le Detroit Institute of Arts en proclamant : « Les pelouses parfaitement entretenues ont pris le pas sur la création artistique⁹¹ ».

⁸⁶ Le Wadsworth Atheneum est l'un des plus anciens musées d'art aux États-Unis, construit en 1907, par J. Pierpont Morgan (1837-1913), célèbre financier et collectionneur d'art européen, originaire de Wadsworth (Halperin, 2015).

⁸⁷ Samuel Wagstaff papers, 1932-1985. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Voir aussi le chapitre 4.

⁸⁸ Crump, 2007.

⁸⁹ À cette époque, la ville de Détroit, berceau du Motown où siègent les bureaux de la Ford Motor Company, est en pleine ébullition culturelle et économique. Le Detroit Institute of Art (DIA) dans le Michigan est l'un des plus importants musées américains ouvert en 1885, dont le bâtiment actuel a été construit par l'architecte Paul Philippe Cret en 1927, le DIA abrite une collection d'art européen, américain et les fresques murales intitulées Detroit Industry de Diego Rivera, allégorie en peinture de l'industrie Ford Motor Company (Cotter, 2007).

⁹⁰ Morrisroe, 1995, p. 118.

⁹¹ « It was a triumph for manicured grass over fine art! » (Mannisto, 2008).

Au début des années 1970, Wagstaff retourne vivre à New York. Il reçoit alors un héritage conséquent de son beau-père, Donald V. Newhall et il se retire du monde institutionnel. Il s'entretient à cette époque avec le photographe Francesco Scavullo qui rapporte les propos suivants :

« J'ai hérité d'une certaine somme d'argent, suffisamment importante, pour me garder en vie jusqu'à la fin de mes jours. J'ai donc décidé que je ne voulais plus avoir à pointer pour l'entreprise de quelqu'un d'autre. Cela signifiait qu'il fallait que je crée ma propre affaire⁹². »

Alors âgé de cinquante-et-un an, Wagstaff rencontre Robert Mapplethorpe. Il noue avec l'artiste une relation aux facettes multiples : amant, commanditaire, ami et conseiller. Wagstaff, qui a développé un intérêt premier pour la peinture et l'art conceptuel et minimaliste change de direction. Alors que ses intérêts premiers se dirigeaient vers des artistes qui critiquaient le fétichisme de l'œuvre d'art unique associé à la peinture, il deviendra paradoxalement l'un des acteurs principaux de l'essor des prix des photographies. À ce titre, Philippe Garner se remémore :

« Sa phrase exacte était : « I needed some figurative art » Après ses expériences sur le land art, le minimalisme, il avait soif de nouveaux sujets. Sam avait un intérêt pour la photographie en tant qu'objets. Je me souviens d'une discussion à Londres : il me parlait d'une série de photographies qu'il venait d'acheter, mais pas dans ma vente, et il était frappé, émerveillé par l'état de conservation étonnant de ces photographies qui ont survécu. Il aimait aussi jouer le jeu de l'objet et de la matière⁹³. »

Ensemble, Mapplethorpe et Wagstaff se déplacent aux ventes aux enchères de Sotheby's Londres. Lorsque Sam Wagstaff se rend à Londres, un double mouvement s'opère : le collectionneur participe à la construction de la valeur de la photographie et à la construction de sa propre mythologie. Comment un collectionneur peut-il contribuer à la constitution de la valeur de la photographie ? En quoi un collectionneur peut-il devenir acteur du marché ? Quelles sont les conséquences de ses actions spéculatives ?

Au moment de sa rencontre avec Sam Wagstaff, Mapplethorpe est diplômé du Pratt Institute et il a déjà une pratique photographique qui mêle des Polaroids et des collages. Il initie Wagstaff à la photographie en lui montrant son travail. Grâce à son ami John McKendry, le conservateur du département des Estampes et de la Photographie au Met qui lui a offert son premier appareil Polaroid au début des années 1970, ils découvrent les collections de photographies historiques⁹⁴ dont celles des pictorialistes américains conservés depuis le don d'Alfred Stieglitz en 1933⁹⁵. En 1973, Wagstaff et Mapplethorpe visitent ensemble une exposition au Met nommée *The Painterly Photograph*,

⁹² « It sounds as if I were a mechanical automaton (...) I had a little bit of cash, enough, if I husbanded right to keep me going, I decided that I was able not to have to punch the other guy's time clock. That meant that I had to find my own time clock punch. » Wagstaff à Scavullo, (Crump, 2007).

⁹³ « J'avais besoin d'art figuratif. », en anglais dans l'entretien du volume 2 avec Philippe Garner, p. 179.

⁹⁴ Voir l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2, p. 179.

⁹⁵ Smith, 2010, p. 227.

1890-1914⁹⁶. Organisée par Weston Naef, cette exposition a dévoilé au public new-yorkais la collection personnelle d'Alfred Stieglitz. Sam Wagstaff est semble-t-il marqué par le travail sur les compositions d'Edward Steichen⁹⁷ et il déclare que c'est après avoir vu cette exposition qu'il se passionne pour le médium. Il décide alors de faire ses premiers pas dans le monde de la photographie en débutant une collection et finance dans le même temps la collection personnelle que Mapplethorpe forme en parallèle.

L'originalité de la rencontre entre Mapplethorpe et Wagstaff est liée à la relation qu'ils développent : accompagné de Mapplethorpe, c'est une collection hétéroclite que Wagstaff commence - albums de photographies de voyages du XIX^e siècle, des daguerréotypes datant de la guerre de Sécession, des portraits d'anonymes. Au moment où Wagstaff démarre sa collection, il existe seulement quelques lieux qui vendent de la photographie aux États-Unis. La maison de ventes aux enchères Sotheby's Londres met en place des ventes régulières qui attirent petit à petit des collectionneurs américains dont Sam Wagstaff. C'est notamment lors des ventes aux enchères de Sotheby's Londres qu'il nourrit un intérêt pour les portraits et les procédés techniques anciens. Mapplethorpe et Wagstaff forment un duo moteur dans l'essor des prix de la photographie. Durant leur participation aux ventes aux enchères, ils se tournent principalement vers les portraits de Julia Margaret Cameron, c'est-à-dire sans prise de risque économique puisqu'il s'agit de l'une des rares photographes à cette époque dont l'œuvre est déjà reconnue.

2. Le « Herschel Album » de Julia Margaret Cameron : un exemple des mutations du marché de la photographie

Le 18 octobre 1974, la maison de ventes aux enchères Sotheby's Londres organise une vente à laquelle Sam Wagstaff participe durant laquelle il se fait remarquer par les acteurs du marché et la communauté photographique de son époque à une échelle transnationale. Sotheby's Londres met en vente un album réalisé par Julia Margaret Cameron en 1865, surnommé le « Herschel Album ». Sir John Herschel est un inventeur, mathématicien, astronome et scientifique britannique, reconnu pour avoir mis au point deux procédés techniques l'argentotype⁹⁸ et le chrysotype⁹⁹. Herschel est le mentor de la photographe Julia Margaret Cameron. Dans le catalogue de la vente, l'album est accompagné d'une lettre de Cameron adressée à Herschel datant du 26 novembre 1864. Cette lettre, reproduite dans le catalogue, illustre les liens amicaux entre la photographe et le scientifique. Elle y dévoile aussi le contexte de l'époque : Cameron y énonce qu'elle vient d'être élue membre de la

⁹⁶ Suivi du don de Georgia O'Keeffe en 1949, voir (Naef, 1978).

⁹⁷ Naef, 1973.

⁹⁸ « L'argentotype est mis au point par John Herschel en 1842. (...) Apparenté dans le principe au cyanotype et au chrysotype, simultanément mis au point par Herschel, l'argentotype repose sur le potentiel réducteur des sels de fer sur les sels d'argent lorsque, au contact d'une matière organique, ils ont été soumis à l'action de la lumière. Un papier est enduit d'une solution de citrate de fer ammoniacal et exposé à la lumière sous un négatif jusqu'à l'apparition d'une image faible. L'épreuve est ensuite développée dans un révélateur physique contenant du nitrate d'argent puis fixée et lavée. » (Cartier-Bresson, 2008, p. 188).

⁹⁹ « Le chrysotype est mis au point en 1842 par John Herschel, qui forge le terme en faisant référence au procédé au calotype de Talbot (même recours au grec, ici, *chrysolos* pour « or », et emploi d'une terminaison identique. », (Cartier-Bresson, 2008, p. 190).

Photographic Society. Elle y exprime sa gratitude envers Herschel pour les techniques qu'il lui a enseigné et elle relate la méthode qu'elle a employé pour réaliser cet album :

« J'ai réalisé ma première photographie il y a onze mois. Depuis, je travaille assidûment et avec dévouement. Je n'ai pas d'assistants et tout le processus, y compris le tirage, est fait de mes propres mains - tout est réalisé » à Fresh Water Bay, sauf les portraits que j'ai pris à Londres de M. Hunt, M. Spedding, M. Vaughan, M. Brookfield, M. de Vere et du jeune Somers¹⁰⁰. »

Cette lettre, qui révèle à la fois la technique employée¹⁰¹ et les liens intimes entre Cameron et Herschel, double la valeur esthétique et historique de l'album. L'album contient quatre-vingt-quatorze portraits et il est offert à Herschel en guise d'amitié. La lettre montre les prémices du marché : les photographies mises en valeur sont celles qui sont tirées par les photographes. Ce détail a toute son importance puisqu'il permettra, dans les décennies suivantes, aux acteurs du marché de tenter de sauvegarder l'originalité des tirages de façon arbitraire. Une épreuve est certes a priori infiniment reproductible mais elle a une valeur commerciale supérieure si elle a été tirée par le photographe érigé au rang d'artiste-créateur. Pour accentuer la rareté de cet objet, les spécialistes de Sotheby's Londres consacrent trois doubles-pages pour présenter l'album Herschel dans la vente du 18 octobre 1974. Le lot est introduit par la mention de cet album dans l'ouvrage de Roger Fry & Virginia Woolf et dans l'histoire de la photographie de Gernsheim pour valoriser son importance historique. Un paragraphe introductif explique le contenu de l'album et toutes ses planches sont listées avec les titres et les dimensions. Les négatifs de Cameron ont disparu, ce qui rendrait cet album unique¹⁰².

L'art du portrait est au centre des séries de Cameron et Sam Wagstaff s'intéresse à une image en particulier reproduite dans le catalogue qui porte le titre *Iago Study from an Italian*¹⁰³. Ce portrait révèle le visage d'un homme aux cheveux mi- longs et aux yeux mi-clos sur fond noir. La lumière artificielle placée sur le côté accentue les traits sculptés de son visage. Le regard de l'homme ne fixe pas la photographe mais un point sur le sol ce qui confère à cette image un aspect mystérieux. Iago est le traître dans la pièce de Shakespeare *Othello* (1604), c'est un personnage maléfique. Titulaire d'un diplôme de littérature à Yale, Wagstaff a une culture littéraire, ce choix laisse penser qu'il s'agit d'une vision littéraire du traître. La beauté de l'image, son caractère mystérieux — ce portrait n'est pas emblématique de l'ensemble des photographies de Cameron — révèle aussi une facette de la pratique collectionneuse qu'il mettra en place : une quête de portraits moins connus dans les corpus des photographes déjà reconnus en tant qu'auteur de leur vivant. Cet album est acheté par Sam Wagstaff pour la somme de 52 000 livres¹⁰⁴ créant un nouveau prix record en ventes aux enchères. C'est un des événements qui caractérise le *Photo Boom* des années 1970.

¹⁰⁰ « I began trying my first photograph eleven months ago I have worked assiduously and devotedly at photography ever since. I have no assistant and the whole process from first to last including the printing is all done by my own hand – and all done at Fresh Water Bay except the portraits taken by me in London of Mr. Hunt, Mr. Spedding, Mr. Vaughan, Mr. Brookfield, Mr. de Vere, and the little Somers. » Reproduit dans le catalogue (Sotheby's 1974 p. 14).

¹⁰¹ Comme le remarque Philip Gafter : « The album included an unpublished letter in which Mrs. Cameron issued a handwritten defense of what critics referred to as her 'blurred style'. », (Gafter, 2014, p. 165).

¹⁰² Gafter, 2014, p. 165.

¹⁰³ Sotheby's, 1974, p. 13.

¹⁰⁴ Ce qui équivalait à 120 000 \$ de l'époque (Dennis L. & Dennis L. 1977, p 171).

Jusqu'en 1973, les prix d'estimation des photographies ne sont pas mentionnés, ils sont signalés à la fin des catalogues à partir de l'année 1974. Par exemple lors de la vente organisée à Sotheby's Londres le 21 juin 1974, le lot le plus cher (206) est celui un album de la guerre de Crimée de James Robertson assisté de Felice Beato, l'un des premiers reportages de guerre en photographie au XIXe siècle, qui est estimé entre 2500 et 5000 livres¹⁰⁵. Seulement trois ans après la création du département de Sotheby's Londres, la valeur commerciale de la photographie est multipliée par plus de dix. Non seulement l'achat de Wagstaff bouleverse le marché mais, paradoxalement, l'essor de la valeur commerciale de la photographie donne lieu à une prise de conscience de la part des institutions artistiques, qui réagissent au vu de l'augmentation des prix. Ses acquisitions à prix élevé lors de la vente font la une des journaux et alarment les institutions britanniques. Pourquoi la vente du Herschel Album a-t-elle donné lieu à une forme de patrimonialisation de la photographie ?

Tandis que les musées britanniques accordent une faible institution à la photographie, cet achat surprend les personnes présentes lors de la vente¹⁰⁶. Le journal *International Herald Tribune* publie un article pour avertir le gouvernement afin de conserver l'album sur le territoire anglais en précisant que le Herschel album est :

« Il est tout aussi important pour les historiens de l'art : en étudiant les portraits de Mary Hillier, sa femme de chambre, se faisant passer pour une Madone dans diverses attitudes, on en apprend beaucoup sur le climat de l'époque qui a rendu possible l'art préraphaélite¹⁰⁷. »

Il est intéressant de noter que cet éveil de la part des institutions britanniques arrive au moment où un collectionneur Américain souhaite acheter cet album pour le ramener Outre-Atlantique et par conséquent réaliser un transfert culturel¹⁰⁸. A cette date, les lois britanniques affirment que les œuvres d'art réalisés depuis plus de cinquante ans requièrent une licence d'exportation¹⁰⁹. Et de fait, l'œuvre de Julia Margaret Cameron est rattachée à la modernité artistique ce qui engendre un réveil de la part des institutions. À la suite de la publication de plusieurs articles dans la presse britannique¹¹⁰, le conservateur de la National Gallery of Art, nommé Colin Ford, intervient finalement et lance une levée de fonds pour réunir l'argent nécessaire et conserver l'album sur le sol britannique. Dans les archives personnelles de Sam Wagstaff, des lettres révèlent les premiers échanges entre le collectionneur et Philippe Garner, le spécialiste de la vente de 1974. Ce dernier lui explique la procédure :

¹⁰⁵ Sotheby's, 1974, pp 71-74.

¹⁰⁶ Garner, 2015.

¹⁰⁷ « It is equally important to art historians: by studying Mrs. Cameron's portraits of her parlor maid, Mary Hillier, posing as a Madonna in various attitudes, one learns a lot about the climate of the time that made pre-Raphaelite art possible. » Cité dans (Gefter, 2014, p. 166).

¹⁰⁸ Espagne, 2013.

¹⁰⁹ « The thought of such a national treasure leaving its homeland was sufficiently shattering that the British Reviewing Committee on the Export of Works of Art withheld an export license. It was the first time this had ever happened in Great Britain to anything photographic. » (Dennis L. & Dennis L. 1977, p 171).

¹¹⁰ Martineau, 2016, p. 15.

« Permettez-moi de souligner que la situation juridique est assez simple. Vous avez acheté cet objet pour 52 000 livres et la vente est valide d'un point de vue juridique au moment où le marteau est frappé¹¹¹. »

À la lecture de cette lettre, il apparaît que Sam Wagstaff a donné son accord pour que l'album reste sur le sol britannique mais cette action s'avère impossible au regard des lois qui régissent les ventes aux enchères. Selon les règles du marché, au moment où l'enchère est adjugée, aucun retour en arrière n'est possible. La suite de cette affaire s'apparente à un fait divers. Le conservateur Colin Ford reprend l'affaire en main et envoie la lettre suivante :

« Comme promis, je ferai de mon mieux pour vous tenir informé de l'avancement de notre campagne visant à récolter 52 000 livres pour vous racheter "l'Album Herschel" de Julia Margaret Cameron. Voici, pour commencer, des copies des premiers communiqués de presse et du premier article paru dans le *Sunday Times*¹¹². »

Autrement dit le conservateur Colin Ford s'est lancé dans une opération pour racheter à un collectionneur privé un album ayant établi un record lors d'une vente aux enchères. Il est intéressant de rappeler que la proposition de la vente de la collection Gernsheim au gouvernement britannique dix ans auparavant est demeurée inaboutie. Cette collection est aujourd'hui conservée au Harry Ransom Center au Texas. Finalement, Wagstaff finance sa propre dépossession de l'album : il participera à régler l'argent qu'il a avancé pour cet album¹¹³ en écrivant lui-même un texte pour les journaux pour donner suite à la demande du conservateur Colin Ford :

« Comme vous le savez, la campagne médiatique est à l'initiative du magazine *Amateur Photographer*, qui publiera des articles sur l'importance de Mme Cameron et de cet album [Herschel], qui seront écrits par une douzaine de spécialistes de la photographie, à commencer par moi-même [...] Il serait merveilleux que vous puissiez contribuer à cette série¹¹⁴. »

L'affaire est finalement résolue en faveur du collectionneur. Le Herschel Album reste sur le sol britannique à la National Gallery de Londres qui conserve aujourd'hui l'album. Il est intéressant de noter que c'est précisément dans le contexte d'une potentielle exportation d'un bien culturel que le conservateur Colin Ford publie un ouvrage l'année suivante sur la valeur historique de cet album.

Si Wagstaff n'a pas rapporté l'album aux États-Unis, Philippe Garner ajoute à ce propos : « Sam avait eu un coup de foudre pour cet album. Il avait envie, peut-être aussi besoin, d'avoir cet

¹¹¹ « Please let me point out that the legal position is quite simple. You have purchased this item for 52 000 pounds and the sale became valid in law that moment the hammer fell. », lettre de Philippe Garner à Sam Wagstaff, le 13 mars 1975, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 87, Folder 2.

¹¹² « As I promised, I am going to do my best to keep you informed about the progress of our campaign to raise 52 000 pounds to purchase the Julia Margaret Cameron 'Herschel Album' from you. Here, as a beginning, are copies of the first press releases and the first piece that appeared in The Sunday Times. ». Lettre de Colin Ford à Sam Wagstaff du 7 janvier 1975, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 87, Folder 2.

¹¹³ Brunnick & Terpak, 2016.

¹¹⁴ « As you know, the inspiration for the campaign comes from the magazine *Amateur Photographer*, and they will be publishing articles about the significance of Mrs. Cameron, and of this album, by a dozen of specialists in photography, starting with myself (...) It would be marvelous if you could see your way clear to contributing something to this series. » Lettre de Colin Ford à Sam Wagstaff du 7 janvier 1975, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 87, Folder 2.

album. Bien qu'au final il ne l'ait jamais eu, il a vécu l'extase de la possession. Je pense que pour lui, ça a beaucoup compté¹¹⁵. » L'idée du gain de l'album a semble-t-il prédominé chez Wagstaff d'après Garner et on peut s'interroger sur la dimension égotique de cette opération. Est-ce que Wagstaff a simplement souhaité acheter cet album par passion pour les images sur les planches qui font écho à sa propre vie ? Est-ce qu'il l'a fait pour se démarquer des autres acheteurs et prouver sa supériorité économique ? Est-ce qu'il a souhaité acquérir le prestige du statut de collectionneur au sein de la société ? Il est difficile d'apporter une réponse ferme pour caractériser les motivations personnelles qui se cachent derrière les achats des collectionneurs. Reste que les articles publiés dans les médias au moment de cette affaire ont contribué à la renommée de Wagstaff en tant que collectionneur au sein de la communauté photographique. Finalement, Wagstaff tire profit de cette affaire puisqu'il acquiert une reconnaissance, auprès des médias et des acteurs du marché.

Le bruit médiatique qui a entouré cette histoire a donné lieu à de nouveaux intérêts privés dont la maison Sotheby's a amplement tiré profit. L'année suivante Anne Horton, spécialiste à Sotheby's New York parvient à convaincre la filiale new-yorkaise de Sotheby's d'initier des ventes annuelles de photographies. Elle appuie son argumentation sur les acquisitions onéreuses de Sam Wagstaff à Londres, ce dernier étant déjà réputé dans le monde de l'art aux États-Unis. Le cas du Herschel Album montre d'une part qu'un collectionneur n'est pas seulement un acteur du marché en tant qu'acquéreur, il l'est aussi en tant que « *tastemaker* » (prescripteur) pour reprendre les mots de Susan Kismaric¹¹⁶. La démarche de Wagstaff est partagée entre le coup de cœur et la stratégie économique. En achetant à un prix aussi élevé, il devient activateur de la valeur commerciale des photographies. Cette affaire montre aussi que la constitution de la valeur marchande, artistique et historique sont intimement liées. À la suite de la vente du 18 octobre 1974 qui connaît des prix records, Wagstaff et Mapplethorpe se déplacent plusieurs fois par an à Londres et l'artiste démarre une collection en parallèle.

3. Mapplethorpe, un artiste-collectionneur :

Ni un simple accompagnateur, ni le bras droit de Sam Wagstaff, l'artiste Robert Mapplethorpe est collectionneur lors des ventes aux enchères de Sotheby's Londres dans les années 1970. De 1974 jusqu'à la fin des années 1970, Mapplethorpe et Wagstaff se déplacent ensemble à Londres une à trois fois par an pour acheter des photographies anciennes pour leurs collections respectives. Lorsque Mapplethorpe vient à Sotheby's Londres en 1974, sa pratique n'a pas encore été légitimée ni par une reconnaissance institutionnelle de grande échelle ni par un succès marchand. Il n'est pas encore représenté par une galerie mais il a déjà réalisé une première exposition personnelle de ses Polaroid en 1973 à la LIGHT Gallery à New York. Il faut attendre la fin des années 1970 pour qu'il connaisse un succès véritable dans la sphère artistique¹¹⁷. Pour financer

¹¹⁵ Voir l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2.

¹¹⁶ Voir l'entretien dans le volume 2, p. 243.

¹¹⁷ Wolf, 2007, p. 54.

ses acquisitions aux ventes aux enchères de Sotheby's Londres, Mapplethorpe bénéficie de l'aide financière de Wagstaff¹¹⁸. Plusieurs auteurs se sont intéressés à la collection de photographies formée par Mapplethorpe dans les années 1970-1980 mais il n'existe aucune étude de son rôle lors des ventes aux enchères de Sotheby's Londres. Pourtant, Philippe Garner, directeur du département de photographies de Sotheby's Londres, exprime que Mapplethorpe est actif dans la décennie 1970 lors des ventes aux enchères :

« Ils [Robert Mapplethorpe et Sam Wagstaff] passaient des heures à regarder de nombreuses photographies. Et cette intensité du regard a aussi créé une confiance en leur propre goût et une indépendance du regard¹¹⁹. »

Dans plusieurs interviews, Mapplethorpe évoque lui-même sa collection ce qui témoigne de son importance. Hélène Pinet note à ce propos : « Il reste assez inhabituel dans les années 1970 que l'on interroge un photographe sur les figures qui l'ont influencé. Le fait que Mapplethorpe soit régulièrement interviewé sur le sujet signifie, peut-être, qu'il parlait volontiers de sa collection, et que les journalistes ont fait le lien entre celle-ci et ses œuvres¹²⁰. ». Comment caractériser la pratique collectionneuse de Mapplethorpe ? Alors que le marché de la photographie est en train de se développer, est-ce que les achats réalisés par l'artiste sont-ils prescripteurs dans la valorisation économique et esthétique de la photographie ?

Les déplacements à Londres de l'artiste new-yorkais accompagnent sa carrière pour plusieurs raisons personnelles et professionnelles. D'une part, lors des ventes aux enchères de Sotheby's Londres, Robert Mapplethorpe achète des photographies de Cameron qui nourrissent sa pratique. On sait aujourd'hui que Mapplethorpe a acheté plusieurs portraits de Julia Margaret Cameron grâce au catalogue qui disperse une partie de sa collection mise aux enchères en 1982 à New York pour financer du matériel photographique. Si les provenances exactes des photographies dans la vente portant sur la dispersion de la collection de Mapplethorpe en 1982 ne sont pas connues, il est probable que les portraits de Cameron aient été achetés lors de la vente Sotheby's Londres d'octobre 1978 d'après les reproductions et les notices des catalogues¹²¹. La conservatrice Hélène Pinet relève que les photographies de Julia Margaret Cameron sont pour lui une référence :

« Il a d'ailleurs longtemps présenté sur un mur de son studio une photographie de Cameron, *Devotion* (1865), où Mary Hillier, la femme de chambre de la photographe pose en Madone, et où Archie Cameron, son petit-fils, joue le rôle de l'enfant Jésus serrant une croix dans son poing¹²². »

¹¹⁸ À partir de 1973-1974, Wagstaff soutient financièrement l'artiste : il lui offre un appareil Hasselblad et lui finance un loft qui fait office d'atelier. La rencontre avec Wagstaff marque une avancée dans la carrière de Mapplethorpe qui développe une pratique photographique professionnelle avec un appareil de meilleure qualité que le Polaroid et un espace pour accueillir ses modèles.

¹¹⁹ Voir l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2, p. 180.

¹²⁰ Neutres, 2014, p. 249.

¹²¹ Sotheby's, 1978 ; Mapplethorpe, 1982 ; voir aussi l'entretien avec Edward Mapplethorpe dans le volume 2.

¹²² Comme le remarque Hélène Pinet dans son essai consacré à la collection de Mapplethorpe, (Neutres, 2014, p. 249).

À première vue, le choix de Mapplethorpe d'orienter sa collection vers les portraits de Julia Margaret Cameron peut étonner. De nombreuses photographies de Mapplethorpe se situent en effet aux antipodes de celles de Cameron. Au début des années 1970, Mapplethorpe développe une pratique photographique où il mêle l'imagerie pornographique à des portraits et des natures mortes. Comment expliquer dès lors qu'il se tourne vers Julia Margaret Cameron qui réalise de nombreux portraits avec des mises en scènes bibliques et religieuses ? Plusieurs hypothèses peuvent expliquer son choix de collectionner Julia Margaret Cameron. Tout d'abord, Hélène Pinet suggère que la découverte du travail de Cameron coïncide avec un changement dans sa pratique. L'autrice s'appuie sur un entretien rédigé par Édith Cottrell avec l'artiste new-yorkais en 1974 :

« Le formalisme et l'intensité des premiers photographes sont évidents dans ce que je fais. J'utilise plutôt des films lents et des temps de pose long...ce qui donne une certaine intensité. En ce moment, je travaille avec des techniques démodées¹²³. »

À une époque où la Street photography gagne en visibilité par le biais des multiples expositions de Garry Winogrand organisées au MoMA¹²⁴, Mapplethorpe se situe à contre-courant de cette esthétique. Il prône un retour au portrait de studio avec des fonds neutres. Par exemple, il réalise le portrait de la jeune Ariel Philipps en 1979, debout de profil qui fait sensiblement écho — aussi bien dans les traits du visage que dans la pose et la mise en scène — au portrait d'Adeline Norman réalisée en 1874 par Julia Margaret Cameron. Aussi, il capture plusieurs portraits de Patti Smith déguisée ou bien posant derrière un fond simple. Ces portraits résonnent avec l'esthétique de Cameron. Dans les portraits de cette dernière, modèles et proches posent tour à tour derrière l'objectif de la photographe. Au moment où Mapplethorpe accroît sa collection de portraits, il développe de nouvelles techniques et pratiques :

« En termes de qualité, de la qualité de la surface, tenir le tirage entre vos mains, non sous verre, non encadré, c'est une manière formidable de voir la pureté des images. Et je pense que l'idéal est de prendre un Le Gray entre vos mains, et de voir de quoi la surface est faite¹²⁵. »

Dans cette citation, Mapplethorpe souligne l'importance de tenir des photographies entre ses mains. Cette affirmation laisse deviner que l'artiste entretient un rapport fétichiste à l'objet photographique. Pour comprendre la photographie, Mapplethorpe insiste ici sur l'importance du papier et du toucher. Cette citation rappelle la démarche d'André Jammes qui entretient un rapport singulier à la matérialité des tirages¹²⁶. La photographie doit-être éprouvée intellectuellement et

¹²³ Cet entretien avec Robert Mapplethorpe est publié après sa mort en 1999 dans le n° 242 du magazine *Art Press*, pp. 36-39. Cet entretien est cité dans le texte d'Hélène Pinet consacré à la collection de Mapplethorpe, (Neutres, 2014, p. 249).

¹²⁴ En 1969, Garry Winogrand expose au MoMA sa série intitulée *The Animals* qui rassemble des photographies réalisées au zoo de New York, puis en 1971, il présente toujours au MoMA sa série de photographies de femmes prises dans la rue dans une exposition qui porte le titre *Photographs of Women*.

¹²⁵ Extrait de l'entretien avec Robert Mapplethorpe qui est publié après sa mort en 1999 dans le n° 242 du magazine *Art Press*, pp. 36-39. Cet entretien est cité dans le texte d'Hélène Pinet consacré à la collection de Mapplethorpe, (Neutres, 2014, p. 250).

¹²⁶ Voir le chapitre 3.

physiquement pour être appréciée. Mapplethorpe collectionne peut-être aussi dans cette démarche, il apprécie la beauté et la qualité de ses tirages. Il est sans doute également conscient que les tirages, en bon état de conservation, tirés par le photographe, ont une valeur économique plus importante sur le marché.

Il existe aussi des parallèles entre Cameron et Mapplethorpe dans le choix des sujets. Les portraits de Julia Margaret Cameron sont réalisés dans des mises en scène qui empruntent à des thématiques bibliques, littéraires et mythologiques entre archétype et tableaux vivants. Nombreux auteurs ont souligné que l'éducation religieuse de Mapplethorpe, a marqué sa pratique. Mapplethorpe a en effet grandi dans une famille catholique de six enfants dans le quartier de Floral Park, dans le Queens. Dimitri Levas, le directeur de la fondation Robert Mapplethorpe note à ce propos l'importance de l'iconographie religieuse dans l'art de Mapplethorpe qui est perceptible dans le choix des couleurs de ses premiers dessins, peintures et Polaroid (le rouge, le violet, le bleu) mais aussi dans les compositions puisque les compositions géométriques des images de Mapplethorpe résonnent avec l'architecture de l'église catholique qu'il a fréquenté dans le Queens.

On peut émettre l'hypothèse que l'intérêt de Robert Mapplethorpe pour la mythologie coïncide quant à lui avec son époque. Tandis que Mapplethorpe emprunte à l'iconographie sacrée et religieuse, le cinéaste italien Pier Paolo Pasolini réalise des longs-métrages et des courts-métrages qui s'appuient sur des références religieuses comme dans son film *La rivotta* (1963) qui met en scène le réalisateur Orson Welles en train de filmer une version de La Passion du Christ. Mapplethorpe est admiratif de Pasolini et il est probable qu'il ait trouvé dans ses films un répertoire d'images et de thèmes¹²⁷. À travers les acquisitions de Mapplethorpe, on peut noter que les ventes Sotheby's sont des lieux d'inspiration et des espaces de découverte des procédés techniques anciens.

À l'observation de la collection personnelle rassemblée par Mapplethorpe, on peut émettre l'hypothèse qu'il achète aussi des photographies afin de créer un contexte qui permet de valoriser son propre travail. Il est régulièrement interviewé au sujet de sa collection¹²⁸ et il formule à ce propos dans un entretien, qui sera publié dans *Art Press* :

« Quand on s'intéresse aux années 1840, 1850, presque toutes les photographies de cette époque sont bien réalisées. J'aime Julia [Margaret] Cameron, qui a photographié de belles femmes en 1860, ainsi que des personnes célèbres comme [Alfred] Tennyson, [Charles] Darwin, ou des peintres et des écrivains de l'époque. Et puis il y a le couple Hill et Adamson. Des photographes anglais. L'un était plutôt artiste, l'autre plutôt technicien. Ils ont fait des photographies assez extraordinaires des pêcheurs de Newhaven ainsi que des travaux d'architecture. En ce qui concerne la photographie contemporaine, je pense que Man Ray m'a influencée plus que

¹²⁷ L'un des films culte de Mapplethorpe serait *Salò ou les cent vingt jours de Sodome* (1976), une transposition du livre du marquis de Sade *Les cent vingt journées de Sodome* (1785), (Neutres, 1994, pp. 17-18).

¹²⁸ On peut également citer l'entretien paru dans *The Print Collector's Newsletter* en 1982 intitulé « Robert Mapplethorpe – Collecting Quality : An Interview », vol. 3, n°4, septembre-octobre 1982, p. 129, cité dans l'essai d'Hélène Pinet (Neutres, 2014, p. 251).

quiconque. Ses photographies sont probablement la pratique la plus intéressante qu'il ait eue [...] Le Baron de Meyer, qui a travaillé en France et en Amérique de 1900 à 1930, principalement pour Vogue, est mon photographe préféré, bien que je n'aie pas vu beaucoup de ses photos. Il a photographié des femmes riches et des danseurs¹²⁹. »

Dans cette citation, Mapplethorpe propose à la fois un panorama des photographes qu'il collectionne (Julia Margaret Cameron, Hill et Adamson, Man Ray, Baron de Meyer) et sa vision de l'histoire de la photographie. En étant acheteur de photographes qui ont réalisé de nombreux portraits sur commande ou dans une démarche personnelle, Mapplethorpe ancre sa pratique dans une histoire élitiste de la photographie. Il est à la fois producteur d'un travail créatif, inspiré des portraitistes du XIXe siècle et la collection devient un levier pour créer un contexte pour sa production personnelle. Mapplethorpe parle aussi de sa collection dans des médias, auprès de son cercle et ses achats s'inscrivent et renforcent peut-être la mode et le goût pour la photographie victorienne, déjà présente au sein de son cercle new-yorkais bourgeois et bohème¹³⁰.

Par ailleurs, les ventes Sotheby's sont aussi l'occasion pour le jeune photographe de montrer son travail à différents cercles. Au même moment, le théoricien américain Allan Sekula publie un texte où il s'attaque précisément à des artistes qui deviennent des acteurs sur le marché de l'art :

« La seule rigueur requise dans un environnement culturel livré au marché est l'autopromotion artistique permanente. Ce qui fait de la culture élitaire une représentation parasitaire et maniériste de la culture de masse, un spectacle exclusif avec son propre photojournalisme, ses propres colonnes de ragots, son propre panthéon de célébrités et ses propres acteurs narcissiques liés au star-système [...] Les carrières sont planifiées. L'innovation est régularisée, ajustée à la demande du marché¹³¹. »

Sekula s'interroge sur la constitution de la valeur de la photographie. Il entreprend en effet une critique des États-Unis et relit des auteurs comme Meyer Shapiro dont l'approche théorique de l'art s'est constituée avec le marxisme comme le souligne Marie Muracciole et Olivier Lugon¹³². La trajectoire de Robert Mapplethorpe peut être mise en perspective avec celle des artistes liés au « star-système de l'art » dénoncé par le théoricien américain. Lors des ventes aux enchères de Londres, il vient aussi pour démarcher les personnes présentes lors des ventes et développer sa carrière dans la sphère artistique. Le photographe se déplace avec ses portfolios et il

¹²⁹ « When you get into the 1840s, 1850s, almost all those photographs are well done. I like Julia [Margaret] Cameron, who photographed beautiful women in 1860, as well as famous people like [Alfred] Tennyson, [Charles] Darwin, or painters and writers from the period. Then there is the couple Hill and Adamson. English photographers. One was more of an artist, the other more of a technician. They did quite extraordinary photographs of Newhaven fishermen as well as architectural work. About contemporary photography, I think Man Ray influenced it more than anybody else. His photographs are probably the most interesting thing he did. [...]. Baron de Meyer, who worked in France and America about 1900 to 1930, mostly for Vogue, is my favorite photographer, though I have not seen many photographs of his. He photographed rich women and dancers. » Extrait d'un entretien réalisé par Edith Cottrell à Londres en 1974, publié dans *Art Press*, N°242 puis en janvier 1999.

¹³⁰ Notons que John McKendry, le conservateur du Met qui a fait découvrir à Mapplethorpe les réserves du musée a déjà publié un ouvrage sur les photographes victoriens en 1968, voir (McKendry, 1968). Voir aussi les entretiens avec Maria Morris Hamburg dans le volume 2, p. 220 ; voir aussi l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2, p. 243.

¹³¹ Sekula, 2013, p. 146.

¹³² Idem.

tente de développer un réseau pour avoir des commandes personnelles. De nombreuses personnalités viennent en effet aux ventes dont le photographe David Bailey, déjà reconnu pour son travail¹³³. Lors des ventes Sotheby's Londres Mapplethorpe est introduit au cercle de Wagstaff qui jouit déjà d'une réputation dans le milieu artistique. Lorsque Wagstaff voyage à Londres, il introduit Mapplethorpe à son cercle d'amis londoniens fortunés. Parmi les nombreux portraits de Mapplethorpe réalisés à Londres, celui de la musicienne Marianne Faithfull (1976) est notable puisqu'il illustre les différents mondes auxquels appartient l'artiste : le monde bourgeois marchand et le milieu des musiciens de son époque.

Lors des ventes Sotheby's Londres, Mapplethorpe souhaite acheter des images qu'il apprécie tout en valorisant commercialement la photographie en tant qu'acquéreur. Plus tard, la tendance s'inverse puisqu'il vend une partie de sa collection en 1982 à Sotheby's New York¹³⁴. Dans le catalogue de cette vente on découvre ainsi les photographies achetées par Mapplethorpe et notamment le portrait *I wait* (1872) de Julia Margaret Cameron, une photographie représentant la jeune Rachel Gurney avec des ailes d'ange. Cette photographie est une autre image qui révèle l'intérêt pour la thématique religieuse chez Mapplethorpe. Si l'artiste se défait d'une partie de sa collection, il continue de collectionner jusqu'à sa mort. C'est aussi un artiste qui a développé une pratique collectionneuse avec un intérêt pour les objets d'art depuis son enfance comme en témoigne son frère Edward Mapplethorpe :

« Robert était un collectionneur obsessionnel. Lorsqu'il a cessé de collectionner des photographies dans les années 1980, il s'est mis à la collecte d'objets en verre¹³⁵, une passion qui n'a jamais vraiment cessé jusqu'à sa disparition¹³⁶. »

La collection n'est pas seulement un moyen de se faire connaître mais c'est aussi une activité exploratoire qui accompagne ses allers-retours en Europe avec Wagstaff. Leur venue a laissé un souvenir à Philippe Garner qui témoigne :

« Mapplethorpe s'amusait en achetant des photographies, il savait très bien que si Sam voulait un chef d'œuvre, il n'allait pas pouvoir, ni vouloir le concurrencer. C'était évident. Il lui fallait donc faire sa collection à part. Si je devais trouver un mot pour qualifier son goût, c'est le mot " pervers " qui me vient en premier. Il aimait les choses curieuses, bizarres. Je pense à une photographie d'une aristocrate anglaise des années 1920 par exemple. Sa collection était liée au fétichisme, tout ce qui touchait à son univers. Les collectionneurs formaient leur œil aussi en faisant le tour de nos expositions. Sam passait des jours entiers à tout regarder¹³⁷. »

¹³³ En 1971, David Bailey a déjà bénéficié d'une exposition personnelle à la National Portrait Gallery de Londres (Brown, 2013).

¹³⁴ Mapplethorpe, 1982 (lot 225) dans le catalogue.

¹³⁵ Dans les années 1980, le verre devient un nouvel enjeu du collectionnisme d'art partagé par Mapplethorpe et les Texbraun, voir l'entretien avec Baudoin Lebon dans le volume 2, p. 210.

¹³⁶ « Robert was an obsessed collector. Once he stopped collecting photographs in the Eighties, he got onto collecting glass which never really stopped. », voir l'entretien avec Edward Mapplethorpe dans le volume 2, p. 107.

¹³⁷ Voir l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2, pp. 180-181.

Seule une photographie révèle la présence de l'artiste lors des ventes. Mapplethorpe est assis avec Wagstaff dans une salle de vente, vêtu de lunettes de soleil. Au premier rang, on peut distinguer le marchand Harry Lunn, l'un des futurs galeristes assurant la promotion de Mapplethorpe. Il a notamment valorisé le travail de Robert Mapplethorpe en contribuant à la publication du portfolio *XYZ* en 1978 et en 1981, dont les images à caractère sexuelle feront l'objet d'une censure en 1989 au moment des *culture wars*¹³⁸. Cette image, témoigne des échanges qui se créent à Londres lors des ventes. Parmi le groupe d'Américains qui se déplace à Londres, Harry Lunn a marqué de son empreinte l'histoire des ventes aux enchères de Sotheby's Londres. Dès le début des années 1970, il se fait remarquer par la mise en place de techniques commerciales, de stratégies pour faire augmenter le prix des photographies et par le développement d'ententes entre les acheteurs comparables aux galeries-leaders dans le marché de l'art.

III. Londres, un lieu d'échanges, de rencontre et de spéculation (1975-1978)

Comme le note le galeriste Jeffrey Fraenkel, les ventes de Londres deviennent un point de rencontre, qui donne lieu à de multiples échanges entre les collectionneurs, les artistes et les marchands dont Harry Lunn, Pierre Apraxine et Richard Pare. Londres est un lieu où les figures du *Eye Club* se réunissent : « ça durait toute la semaine. Toute la bande américaine venait, et les Français aussi. C'était une grande réunion¹³⁹. » note Philippe Garner. Lors de ces ventes, Harry Lunn met en place des tactiques qui peuvent être rapprochés d'un marchand contemporain comme Larry Gagosian — bien qu'il n'existe aucune source pour montrer que les deux hommes se sont connus — qui consiste à fédérer voir à manipuler des acheteurs. « No rules » note l'historienne Eugenia Parry pour désigner l'absence de lois dans ce marché de la photographie en construction.

1. La photographie comme placement financier : l'exemple du marchand Harry Lunn, entre Londres et la côte Est des États-Unis

Surnommé « le champion du marché américain » par le collectionneur Roger Thérond¹⁴⁰, Harry H. Lunn est né à Detroit en 1933. Diplômé en économie à l'Université du Michigan, il est recruté par la Central Intelligence Agency (CIA) au milieu des années 1950 et il y travaille jusqu'en 1967 en tant qu'attaché culturel à l'ambassade américaine à Paris. Le magazine *Remparts* publie cette même année un article sur ses liens avec la CIA et des organisations étudiantes¹⁴¹. Sa carrière en tant que diplomate tombe à l'eau et il décide d'ouvrir une galerie d'art à Washington en 1968 :

¹³⁸ Voir le chapitre 6.

¹³⁹ Voir l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2, p. 179.

¹⁴⁰ Mondenard, 1999, p. 13.

¹⁴¹ Loke, 1998.

« Sa première galerie a été créée en 1968 elle était située sur 7th Street (...) et il vendait des gravures et des estampes : Odilon Redon, Lars Bo et quelques artistes américains. En 1968, il fait une exposition sur les rayogrammes de Man Ray avec Timothy Baume, l'un des grands spécialistes de Man Ray. Puis en 1970, il a vu la photographie *Moonrise Hernandez, Nouveau Mexique* réalisée par Ansel Adams (1941) et il a vécu une sorte d'épiphanie, il a réalisé l'importance de la photographie¹⁴². »

Tout comme André Jammes¹⁴³, Lunn développe initialement un intérêt pour l'estampe en se spécialisant dans la gravure et la lithographie française¹⁴⁴. C'est en voyant la photographie d'Ansel Adams intitulée *Moonrise Hernandez, New Mexico* qu'il décide de s'intéresser au médium photographique et sa galerie présente des photographies à partir de 1971. L'année suivante, en 1972, Harry Lunn se démarque lors des ventes londoniennes de Sotheby's en mettant en place une stratégie singulière : il achète un quart des lots d'une vente en 1972, ce qui surprend le public de l'époque puisque les achats en gros ne sont pas courants. Il fait ainsi une opération commerciale pour établir un stock pour sa galerie. À partir de cette date, il devient un incontournable du marché des ventes aux enchères. À propos d'Harry Lunn, le galeriste parisien Baudoin Lebon se remémore qu'Harry Lunn était à cette époque :

« Le manitou du marché de la photographie de l'époque, « le padrino », un peu comme Leo Castelli (1907-1999) mais dans le domaine de la photographie¹⁴⁵. »

D'autres iront jusqu'à le dénommer : « The Puppeteer¹⁴⁶ » - autrement dit le marionnettiste. Philippe Garner se souvient en effet qu'Harry Lunn avait pour habitude de réserver les sièges au premier rang pour les ventes auprès du département de Sotheby's Londres. Il prenait également l'initiative d'organiser des déjeuners entre les sessions du matin et de l'après-midi pour tous les acheteurs lors des ventes de Sotheby's Londres. Cette dernière tactique lui a permis à la fois de fédérer des personnes pendant ces événements commerciaux qui rassemblent les Français et les Américains et de maintenir son rôle de « Puppeteer ». Daniel Wolf formule à ce titre qu'Harry Lunn avait pour l'habitude d'inviter tout le monde à déjeuner en faisant en sorte de servir beaucoup de vin pour que personne n'enchérisse contre lui¹⁴⁷. Les recherches dans ses archives personnelles m'ont permis de mieux cerner les manœuvres financières qu'il a mis en place. Dans une lettre datant du 9 août 1977 adressée à Stuart Bennett, directeur du département de photographies de Christie's¹⁴⁸, la maison de ventes aux enchères rivale de Sotheby's, on peut lire :

¹⁴² Voir l'entretien avec Christophe Lunn dans le volume 2, p. 82.

¹⁴³ Voir le chapitre 3.

¹⁴⁴ Nédélec, 2010, pp. 100-102.

¹⁴⁵ Voir l'entretien avec Baudoin Lebon dans le volume 2, p. 213.

¹⁴⁶ Voir l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2, p. 178.

¹⁴⁷ Propos rapportés lors d'un entretien avec Daniel Wolf en octobre 2017.

¹⁴⁸ Après le succès des ventes aux enchères de photographies de Sotheby's Londres, la maison de vente Christie's South Kensington crée aussi des ventes aux enchères annuelles cataloguées à partir de 1976.

« Cher Stuart, [...] J'ai déjeuné avec Daniel Wolf¹⁴⁹ la semaine dernière et il m'a dit que d'autres albums de Cheney étaient à venir. Est-ce vrai ? George¹⁵⁰ et moi avions l'impression que nous achetions tout le matériel connu lors de la vente de mars. Pourriez-vous me tenir au courant ?¹⁵¹ »

Cette lettre illustre à la fois la compétition entre acheteurs et les liens privilégiés qu'Harry Lunn entretient avec le directeur du département de photographies de Christie's. À la lumière de cette lettre, on comprend que Lunn convoite un album et qu'il souhaite l'obtenir avant le marchand new-yorkais Daniel Wolf. Par le biais des nouvelles tactiques marchandes au moment des ventes de Sotheby's Londres, Lunn parvient à susciter aussi bien l'admiration que l'irritation, l'étonnement et la curiosité. C'est aussi semble-t-il par son influence qu'une nouvelle clientèle de conservateurs privés, comme Pierre Apraxine, commencent à se déplacer à Londres.

2. Pierre Apraxine et la collection Gilman : le pari des enchères

Les ventes aux enchères londoniennes des années 1970 s'inscrivent aussi dans l'histoire des échanges transatlantiques et attirent majoritairement des collectionneurs privés dont Pierre Apraxine, une figure du monde de la photographie qui a contribué à créer la collection photographique du Met à New York en tant que conservateur privé pour la collection Gilman. Cette collection se construit entre la France et les États-Unis, et entre le public et le privé dans les années 1970-90. C'est l'une des premières collections d'entreprise qui rassemble de la photographie. Pendant une vingtaine d'années, Pierre Apraxine a réuni environ sept mille photographies en tant que conservateur privé¹⁵². Endossant le rôle de courtier pour la Gilman Paper Company, Apraxine a rassemblé majoritairement des photographies anciennes dont celles de Roger Fenton, Charles Marville ou Carleton Watkins, conservées aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art et qui constituent le noyau dur de la collection. Comme Wagstaff, il nourrit paradoxalement un intérêt pour l'art conceptuel et minimal, avant de devenir l'un des acteurs d'un mouvement qui fait entrer la photographie au musée et dans les intérieurs luxueux des entreprises et des banques comme Neufilze aujourd'hui à Paris pour ne citer qu'un seul exemple.

Né en Estonie en 1934, Pierre Apraxine étudie à l'académie des Beaux-Arts de Bruxelles où il apprend le dessin et poursuit des cours d'histoire de l'art. Il devient ensuite le conseiller artistique du baron Lambert puis il part travailler en 1970 au MoMA à New York. Il collabore avec la Marlborough Gallery où il rencontre Howard Gilman¹⁵³. Ce dernier est l'héritier d'une entreprise de papier d'emballage fondée par son grand-père. Au milieu des années 1970, il demande à Pierre Apraxine de l'aider à constituer sa collection d'art contemporain puis, en 1977, Apraxine parvient à

¹⁴⁹ Daniel Wolf est un collectionneur américain, il a fondé une galerie à New York en 1977 puis il a organisé la vente des collections d'André Jammes et de Sam Wagstaff au Getty Museum de Los Angeles en 1984, voir l'entretien avec Daniel Wolf dans le volume 2.

¹⁵⁰ Aucune information n'a été retrouvée sur le dénommé George cité dans cette lettre.

¹⁵¹ Lettre d'Harry Lunn à Stuart Bennett du 9 août 1977, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 99.

¹⁵² Bouzet, 1998.

¹⁵³ Foussy, 1998.

la convaincre de constituer une collection de photographies anciennes européennes. Dans un entretien pour le quotidien *Le Monde*, Apraxine explique qu'au début des années 1970 : « Le marché était naissant (...) des pièces apparaissaient et on ne savait pas qu'elles étaient rares¹⁵⁴. » La fortune de Gilman ont permis de constituer un ensemble d'une grande envergure : « nous avons acheté des chefs-d'œuvre, mais aussi des pièces secondaires, afin d'éclairer le contexte¹⁵⁵ » souligne-t-il.

La démarche du collectionneur Pierre Apraxine rejoint en partie celle de Wagstaff. Lors d'un entretien, il nous a livré des détails sur les débuts de la collection Gilman : « Le fait que quelqu'un de la stature de Wagstaff soit prêt à payer des prix exorbitants pour des Julia Margaret Cameron a joué pour le marché et pour Gilman. Cela a réveillé les gens¹⁵⁶. » Les deux hommes se rejoignent sur leur intérêt premier pour des artistes de leur époque. En travaillant au MoMA, il est au contact des œuvres et explique que son intérêt premier pour l'art conceptuel et minimal l'a aidé à développer son regard :

« J'essaie de me mettre à la place du photographe, de comprendre ce qu'il a vu. Cette approche peut être dangereuse. (...) Quand on entre trop dans la mentalité de l'artiste, on risque de ne plus distinguer ce qui est réussi de ce qui est tenté ; la démarche m'intéresse plus que le résultat¹⁵⁷. »

Intéressé par les images du XIX^e siècle, Apraxine explique qu'il est à la recherche d'images « qui agrippent le regard » et rejoint sur ce point le collectionneur américain Wagstaff. Si ce dernier sert de modèle à Apraxine, ils sont aussi rivaux lors des ventes aux enchères. Dans un contexte de déperdition de l'aura, les deux hommes manifestent précisément un attachement à l'aura des photographies en recherchant des tirages signés et datés. En 1976, Pierre Apraxine entend parler du succès des ventes de Sotheby's Londres et il se déplace en Angleterre pour acheter des photographies anciennes¹⁵⁸. Après l'achat du Herschel Album par Wagstaff, des Américains vont s'intéresser de plus en plus à la place londonienne, la photographie étant devenu un nouvel enjeu financier du marché de l'art. Une concurrence entre collectionneurs se met alors en place dans le domaine spécifique de la photographie ancienne. De cette première vente en 1976, Pierre Apraxine se remémore :

« Je me rappelle qu'il y avait un squelette d'autruche du British Museum que je voulais absolument acheter. C'était une photographie de Roger Fenton (...) Du moins on supposait que cette photographie était de lui parce qu'il avait travaillé au British Museum et que c'était son album personnel. Toutes les photographies étaient collées sur du papier gris cet objet fut nommé "The Grey Album". D'après mes souvenirs, l'album était estimé à 200 livres et Sam a payé dix fois le prix d'estimation, soit 2000 livres pour l'acquérir. Malheureusement je ne pouvais pas renchérir car je n'avais pas l'accord de Gilman pour acheter une photographie à ce prix-là¹⁵⁹. »

¹⁵⁴ Guillot, 2006.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2, p. 23.

¹⁵⁷ Foussy, 1998.

¹⁵⁸ Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2, p. 23.

¹⁵⁹ Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2, p. 23.

Si Pierre Apraxine ne parvient pas à acheter l'album de Fenton ce jour-là, il réussit à convaincre Gilman d'augmenter le budget pour acheter des photographies :

« Après la vente [de Sotheby's à Londres en 1978] Harry Lunn m'a présenté un marchand anglais nommé Howard Ricketts, qui possédait de beaux Fenton. Ricketts était très important pour la photographie du XIX^e siècle à Londres à ce moment-là. Son domaine c'était les armes et les armures. Il a fait une collection sur la photographie indienne qui est également très importante. Mais il a laissé passer ce Fenton. Je lui ai donc acheté une nature morte. Elle était chère aussi mais c'était encore dans les prix prévus. Et je suis rentré à New York avec mon trophée. Harry avait senti qu'il fallait que je rentre de Londres avec quelque chose, avec un succès parce que sinon ça risquait de compromettre l'avenir de ma collection¹⁶⁰. »

Le marchand américain Harry Lunn qui exposait déjà des photographies dans sa galerie à Washington depuis 1968 a fait l'intermédiaire avec le collectionneur Pierre Apraxine lors des ventes Sotheby's comme en témoigne la citation suivante. La spécificité de la collection Gilman formée par Pierre Apraxine est son statut : c'est l'une des premières collections d'entreprise qui s'oriente vers la photographie. En 1976, la photographie commence en effet à être perçue comme un potentiel investissement financier. L'année suivante, Landt et Lisl Dennis publie l'ouvrage *Collecting photographs, A Guide to The New Art Boom* rédigé à la suite du krach pétrolier de 1975. Ce livre s'adressant aux collectionneurs envisage l'art comme un placement. Plusieurs collections d'entreprises émergent ainsi à cette époque, dont celle de Gilman. Si aujourd'hui ce phénomène est croissant et exponentiel puisque l'art est devenu une valeur refuge pour les plus riches afin d'échapper à la fiscalisation de leur patrimoine, à cette époque, ce phénomène est nouveau dans le domaine de la photographie. Néanmoins, Pierre Apraxine collectionne davantage dans une démarche de conservateur avec des séries, sans désir de revente sur le premier marché pour accroître le prix des œuvres. C'est-à-dire qu'il achète, certes bon marché dans un moment propice, mais dans le but de constituer un ensemble qui sera ensuite exposé en musée.

3. Richard Pare et la formation de la collection de Phyllis Lambert : un exemple de collection d'entreprise

Pare s'ajoute à la liste des quelques collectionneurs du *Eye Club* vivant à New York qui se déplacent une à trois fois par an pour acheter des photographies anciennes. Né en 1948, en Angleterre, il a étudié la photographie et le graphisme à Winchester au College des Arts de Ravensbourne. En 1971, il déménage aux États-Unis et en 1973 il est diplômé de la School of the Art Institute of Chicago. Il rencontre l'architecte et philanthrope canadienne Phyllis Lambert (née en 1927) qui lui confie la constitution de la collection photographique du futur centre canadien d'architecture. Le parcours de Richard Pare est distinct de celui d'Apraxine et de Wagstaff : c'est un photographe et non un héritier, œuvrant pour une collection d'entreprise. Au contact de Phyllis

¹⁶⁰ Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2, p. 24.

Lambert, il exerce le métier de conservateur privé et de conseiller. Lors des ventes à Sotheby's Londres, il est en compétition avec Apraxine et Wagstaff, mais il collectionne un segment particulier : les photographies d'architecture. Le fait de travailler pour une collection d'entreprise lui confère, comme à Apraxine, des avantages. Il évoque à ce propos :

« En tant que collection de musée, j'avais l'avantage salutaire de pouvoir me rendre moi-même aux ventes et de pouvoir enchérir directement. La plupart des musées n'ont pas pu profiter de cette liberté, étant liés à des comités d'acquisition et à la lourde procédure bureaucratique officielle d'acquisition. Ainsi, c'est surtout un petit groupe de collectionneurs privés qui a pu dominer les ventes. Les marchands et les galeristes ont trouvé des moyens de trouver du matériel dans les ventes nationales et par des recherches diligentes¹⁶¹286. »

Cette citation illustre l'un des spécificités des prémices du marché transatlantique de la photographie. À cette période, un marché centré autour de la photographie des premiers temps se développe lors des ventes aux enchères par une nébuleuse d'acteurs Américains ou naturalisés Américains, qui enchérissent les uns contre les autres et se placent directement en concurrence avec les musées. Lors des ventes aux enchères plusieurs collectionneurs développent les mêmes goûts pour le XIXe, peut-être en réaction à la pensée post-moderne qui révolutionne la manière de penser l'art et la culture. Le photographe de prédilection de Richard Pare est le britannique Roger Fenton, dont les œuvres sont déjà collectionnées par Apraxine et Wagstaff. Entre 1974 et 1984, Richard Pare rassemble un grand nombre de ses photographies historiques d'architecture, en fréquentant les ventes de Sotheby's Londres. Les archives du marchand Harry Lunn conservées au Getty Research Institute à Los Angeles conservent des lettres entre Lunn et Pare qui confirment l'intérêt pour Fenton :

« Nous avons eu un peu plus de chance à Sotheby', car j'ai pu acheter les deux lots prioritaires (et j'ai cru comprendre, après avoir parlé à Daniel [Wolf], que la photographie de Londres de Fenton a également fonctionné pour vous). J'ai payé et réglé tous les achats chez Sotheby et Christie's [...] Vous recevrez de la Robert Self Gallery de Londres un colis contenant la photographie de Fenton et les trois photographies du Dr Murray qui sont trop grandes pour que je les transporte dans mes bagages. J'apporterai avec moi à New York le 4 avril les autres images¹⁶². »

À la lecture de cette lettre entre Lunn et Pare, on constate que le marché qui se met en place est un milieu souterrain réservé à des initiés. Si les ventes sont publiques, c'est aussi un marché privé, secret entre marchands et collectionneurs et avec des codes particuliers. Dans mon enquête orale,

¹⁶¹ « As a museum collection I had a salutary advantage in being able to go to the sales myself and bid directly. Most of the museums were unable to take advantage of such freedom, being tied to acquisitions committees and the cumbersome official bureaucratic process of making acquisitions as already noted. So, it was mostly a small group of private collectors who could dominate the sales. The dealers and gallerists worked out ways to find material in country sales and by diligent research. », voir l'entretien avec Richard Pare dans le volume 2, p. 47.

¹⁶² « Our luck was a bit better at Sotheby' as I was able to purchase both items of priority (and I gather from talking to Daniel that the Fenton view of London worked out for you as well). I have paid for and cleared all purchases at Sotheby and Christie's. (...) You will be receiving from the Robert Self Gallery in London a package with the Fenton and the three Dr. Murray photographs which are too large for me to carry in baggage. I'll be bringing with me to NYC on 4 April the other items. », lettre d'Harry Lunn à Richard Pare du 24 mars 1978, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 100.

Françoise Heilbrun soulignait à ce propos : « Il y avait un marché souterrain dirigé vers les États-Unis : Alain Paviot, Gérard Lévy et les Texbraun vendaient au Metropolitan, au MoMA, à la Gilman, à Phyllis Lambert ou à Sam Wagstaff¹⁶³. » Les correspondances permettent de révéler une partie de ces éléments. Dans ce cadre, Harry Lunn passe notamment des accords avec Richard Pare pour l'achat de photographies. L'exemple des ventes de Sotheby's montre qu'il n'existe pas simplement des ventes publiques mais aussi un réseau d'habitues avec des chefs de file dont Harry Lunn. Les collectionneurs s'organisent en réseau en se cooptant les uns les autres, comme en témoignent les lettres écrites à cette époque. Les quelques lettres retrouvées laissent également penser que d'autres achats sont réalisés en communs, donnent lieu à des répartitions, à des stratégies de groupe, mais aussi qu'il existe des rivalités internes liés à des coups de cœur. L'exemple des liens noués entre Harry Lunn et Richard Pare dévoile à la fois les concurrences, les compétitions entre les acteurs mais aussi les ententes et les accords sur les prix. Philippe Garner dénomme cette pratique avec les mots suivants :

« On peut appeler ça une « révision. » Nous [les employés de Sotheby's] le savions parfaitement. À l'inverse, il m'est arrivé de me rendre compte parfois qu'il valait mieux casser un album dans l'intérêt de mon vendeur. De très belles images pouvaient, séparées du reste de l'album, se vendre beaucoup plus cher. J'avais quand même un devoir auprès de mes clients. Cette décision était devenue plus courante plus tard. Si c'était un album déséquilibré, c'est-à-dire avec quelques chefs d'œuvre et des œuvres moins intéressantes, on sortait les chefs d'œuvres et on vendait le reste en un seul lot. C'était toujours Harry qui gérait "la grande révision" pour les collectionneurs comme Sam¹⁶⁴. »

Surnommé ironiquement « la grande révision » par Philippe Garner, ce phénomène de répartition des photographies se développe lors des ventes Sotheby's durant la décennie 1970. Pour les employés de la firme anglo-saxonne, le client est roi peu importe la valeur historique de l'album. La spécificité de Wagstaff, Apraxine et Pare semble être de développer une compétition à la fois spéculative et amicale pour des collections qui seront ensuite conservées dans des institutions. Celle de Lunn est d'orchestrer les ventes et « la révision » des albums, autrement dit de considérer les planches d'albums comme des tirages uniques, sans prendre en compte le contexte de réalisation, de production et de diffusion. Ce réseau de sociabilités et de compétitions sera par la suite, on le verra, vivement critiquée par des théoriciens dans les années 1970-1980.

IV. Ventes aux enchères et réception médiatique

Si le *Eye Club* n'a jamais existé en tant que groupe du vivant de l'ensemble des acteurs, certains noms apparaissent cependant lors de certains entretiens et dans des documents d'époque. Un article illustre les échanges entre certaines figures. À la suite du succès des ventes de Londres, le magazine *American*

¹⁶³ Voir l'entretien avec Françoise Heilbrun dans le volume 2, p. 33.

¹⁶⁴ Voir l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2, p. 178.

*Photographer*¹⁶⁵ demande à Sam Wagstaff de révéler une liste de dix photographies de sa collection. Il choisit dans l'ordre : *Bandit's Roost*, *Mulberry St* par Jacob Riis, *Winged Patrol* par Wallace R. MacAskill, *Portrait of Franz Blei* par Hugo Erfurth, *Seaborse* par Man Ray, *Lullaby* par Arnold Genthe, *Patsey* par Ira W. Martin, #77 par Clark Kinsey, *Hooker's House* par Adam Clark Vroman, *Upper Hall Greer* par Margareth Mather et un portrait de Joséphine Baker par Adolph de Meyer. Ces images d'images est original, Wagstaff mélange des photographes du XIX^e siècle, d'autres du XX^e siècle, des noms déjà célèbres comme celui de Man Ray. Ce choix n'est pas commun : en réalisant cette liste, Wagstaff affirme que la collection est aussi une affaire de choix personnels. C'est le résultat d'une obsession mêlée à plusieurs facteurs intimes, socio-économiques, culturels, tous interconnectés.

Pour accompagner ses choix hétéroclites, il rédige un court texte pour chaque image sur un ton humoristique. Par exemple, il écrit : « Autant je t'aime, August Sander, je pense que même si Erfurth n'a pas autant photographié que toi il l'a fait avec un talent artistique plus manifestement conscient¹⁶⁶ ». Dans la suite de l'article d'*American Photographer*, on comprend que Sam Wagstaff souhaite aussi se démarquer des autres collectionneurs de son temps : « Ne vous inquiétez pas si ce choix semble étourdissant [...] Richard Pare de Seagram et Pierre Apraxine de Gilman Paper ne manqueront pas d'accompagner très prochainement leurs yachts remplis de chefs-d'œuvre¹⁶⁷. » confesse-t-il avec humour en faisant référence aux deux collectionneurs de son époque que sont Pierre Apraxine et Richard Pare. Le terme yacht renvoie ici à la puissance monétaire et à la force de frappe des collections d'entreprise Gilman et Seagram, en comparaison avec sa propre collection personnelle. C'est à travers cet article que se dessine à la fois le goût de Sam Wagstaff pour des photographies absentes des quelques ouvrages de l'époque consacrés à l'histoire du médium et la rivalité amicale avec Apraxine et Pare. Si Sam Wagstaff et Mapplethorpe ont été parmi les initiateurs d'un mouvement de reconnaissance artistique et marchande de la photographie, d'autres collectionneurs dont Pierre Apraxine et Richard Pare, œuvrant pour des mécènes, ont aussi formé d'importantes collections de photographies historiques à partir de l'année 1978 environ.

Peu après l'article paru dans *American Photographer* sur la collection de Wagstaff, un autre article paraît en 1978 sur le contexte des ventes aux enchères de Sotheby's Londres. Pourquoi un article aborde ces ventes ? Depuis les années 1950, les ventes aux enchères sont des événements qui attirent du public. Une vente aux enchères n'est pas toujours un événement commercial. Les ventes ont une fonction spectaculaire et le relais médiatique autour de ces événements existe depuis la fin des années 1950 au sein de la maison Sotheby's à Londres¹⁶⁸. En 1978, les médias deviennent un moyen pour

¹⁶⁵ Cet article nommé *A man of a thousand of pictures chooses a handful he wouldn't live without* est conservé dans les archives de Sam Wagstaff, sans titre, voir Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 98, clippings, Folder 2.

¹⁶⁶ As much as I love you, August Sander, I think that though Erfurth didn't do it as much or in as many places, he did it with an artistry more obviously willful. » voir Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 98, clippings, Folder 2.

¹⁶⁷ « Don't fret if this choice seems giddy (...) Richard Pare of Seagram's and Gilman Paper's Pierre Apraxine are sure to be along very soon with yachtful of masterpieces. », voir Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 98, clippings, Folder 2.

¹⁶⁸ « The notion of fine art auction as a glamorous evening event was constructed in 1958 by Peter Wilson (1913-84), Chairman of Sotheby's from 1957 to 1980, when, for the first time, a black-tie sale of seven impressionist and post- impressionist

parler de photographie au grand public. Conservé dans les archives d'Harry Lunn, cet article expose les faits suivants :

« On peut assister à un phénomène qui se produit deux fois par an chez Sotheby's, dans Motcomb Street, lorsque des amateurs de photographie convergent des quatre coins du monde [...] pour voir qui peut payer le plus cher des bouquets de vieux clichés allant des couchers de soleil en Nouvelle-Zélande dans les années 1860 [...] à des tarifs plus sophistiqués comme la vue de Man Ray de lui-même avec une demi-moustache (500 livres) ou un portrait de Yevonde de la Princess Marina, vers 1950 en W.R.N.S. (8 livres)¹⁶⁹. »

Cette citation qui porte sur les ventes de photographies ne qualifie pas ces événements de rencontres mondaines. Au contraire, l'article ringardise les pratiques des collectionneurs. L'auteur désigne les photographies comme étant des « vieilleries », de vieux clichés (*old snaps*), tout en soulignant l'aspect dérisoire de la démarche, de la lubie de ces hommes pour les photographies anciennes qui sont qualifiées de « vieux clichés ». L'auteur de l'article pose le décor des ventes aux enchères en signalant la présence d'Harry Lunn qui est décrit comme suit : « Un marchand basé à Washington et ancien agent de la CIA est devenu le *Big Daddy* du marché international de la photo, qui ressemble physiquement à un commerçant dans un western de John Ford¹⁷⁰. » Wagstaff est quant à lui défini tel le collectionneur le plus influent lors de ces ventes de Sotheby's Londres : « Détenteur de la plus grande collection privée au monde - dont la belle allure de Gary Cooper et la tenue résolument décontractée font partie intégrante de tout rassemblement photographique dans le monde de l'art¹⁷¹. » L'article expose ensuite la présence de Pierre Apraxine : « Le comte Pierre Apraxine supervise la collection d'un industriel de N.Y. Ses manières charmantes, ainsi que son attitude décontractée, démentent sa détermination à acquérir ce qu'il vise¹⁷². »

Cet article pose ainsi le décor des ventes et dévoile l'aspect les noms de certaines figures du *Eye Club*, un réseau en train de se tisser avec des caricatures : un marchand semblable à un acteur d'un western de John Ford, un milliardaire au physique de jeune acteur et un collectionneur à l'élégance princière. Le ton moqueur contraste avec de nombreux articles sur le marché de l'art. Comme le remarque Jérôme Glicenstein dans un article paru en 2019 dans la revue universitaire *Marges* : « Les

painting took place in front of VIP guests and TV cameras», voir David Bellingham (Hackforth-Jones & Robertson, 2016, p. 148).

¹⁶⁹ « A twice annual phenomenon can be witnessed at Sotheby's in Motcomb Street when amateurs of photography converge from the four corners of the globe (...) to see who can pay the highest prices for bunches of old snaps varying from sunsets in New Zealand in the 1860's (...) to more sophisticated fare such as Man Ray's view of himself with half a moustache (500 pounds) or a Yevonde portrait of Princess Marina, circa 1950 in a W.R.N.S. uniform (8 pounds). », cet article sur le climat des ventes aux enchères de Sotheby's Londres a été trouvé dans les archives d'Harry Lunn sans référence précise, voir Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 100.

¹⁷⁰ « Washington based dealer ex-CIA agent turned Big Daddy of the International photo market, who physically resembles a storekeeper in a John Ford western. », voir Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 100.

¹⁷¹ « Holder of the world's No. 1 private stash – whose Gary Cooper good looks and resolutely casual garb are part and parcel of any photo related gathering anywhere in the art world²⁹⁶. », voir Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 100.

¹⁷² « Count Pierre Apraxine overseer of the collection of N.Y. industrial combo. His throwaway and charms and delightful manners belie a steely determination to acquire what he sets his sights on. », voir Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 100. Pierre Apraxine ajoute à ce propos dans un entretien : « J'avais développé une façon de travailler qui arrangeait tout le monde. En ce sens que dans les ventes, j'essayais de savoir comment les collectionneurs et marchands rivaux allaient s'organiser, qui était intéressé par quoi C'était un travail préparatoire que je faisais avant les ventes à Londres. », voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2, p. 25.

sommes en jeu et la compétition entre des collectionneurs internationaux, autour d'un même désir d'achat, font plutôt l'objet d'articles dans les rubriques culture ou économie des principaux quotidiens ou magazines grand public. Et de fait, la plupart des ouvrages consacrés au marché de l'art sont dus aux journalistes de ces rubriques, lesquels se concentrent, de manière répétitive et souvent assez peu critique, sur un petit nombre de vedettes du marché¹⁷³» La portée de cet article n'est pas connue, puisque ce document a été retrouvé dans les archives de Sam Wagstaff, mais le ton ironique de l'auteur se rapproche de certains articles critiques sur le marché de l'art qui paraissent dans des médias comme le site d'actualité indépendant *Mediapart* qui relaie de nombreuses critiques sur les fondations privées en France¹⁷⁴. Cet article lève le voile sur cette nébuleuse tout en soulignant le rôle des ventes aux enchères de Londres. Dans les années 1970, Londres devient ainsi un épicode du marché, notamment, à travers le rôle de Wagstaff qui fait parler de lui dans la presse par ses acquisitions onéreuses en grand nombre qu'il importe aux États-Unis, ce qui déclenche une curiosité et un intérêt pour d'autres investisseurs financiers. Avec Pierre Apraxine et Harry Lunn, ils créent une tendance : venir aux ventes aux enchères de Sotheby's Londres devient un événement mondain, où se mêlent les rencontres et où la valeur de la photographie est débattue.

Tour à tour amis et rivaux lors des ventes Sotheby's, c'est semble-t-il l'action conjuguée de l'information médiatique, la vogue pour le XIXe siècle, le désir d'acheter des œuvres d'art à des prix abordables par rapport à la peinture, l'intérêt commun pour un art « mineur » qui a réuni les figures du *Eye Club*. Ce sont aussi les liens tissés entre les différents protagonistes qui attirent les acheteurs lors des ventes. Richard Pare se souvient à cet égard :

« On plaisantait sur le fait que les images excentriques et atypiques seraient illustrées pour éveiller l'intérêt de Sam, les images d'architecture pour moi et puis Paul F. Walther aurait son propre intérêt, il était déjà en train de développer une solide collection de photographies ethnographiques et de voyage. La collection de Paul était intéressante, mais il n'avait pas le courage de Sam. C'est un peu cruel, mais il était connu comme "Le roi des sous-enchérisseurs" parce qu'il ne pouvait pas se résoudre à aller jusqu'au dernier moment pour obtenir les images les plus étonnantes aux enchères. C'était presque toujours Sam, Pierre ou moi qui étions à l'avant-garde. Je suppose que nous étions les principaux acteurs à cette époque²⁹⁸. »

Dans les années 1970, Londres est un point de rencontre où une poignée de personnalités, tous esthètes, érudits, héritiers ou aventuriers et affairistes ont cultivé un intérêt pour la photographie. Les collections rassemblées par Sam Wagstaff, et Robert Mapplethorpe lors de ces ventes contribuent à la légitimation marchande d'une histoire canonique de la photographie centrée sur des noms d'auteur. Les exemples de Pierre Apraxine et de Richard Pare sont intéressants pour l'histoire du collectionnisme photographique. Ces deux personnalités sont à l'origine même de l'enrichissement d'une collection privée : ils construisent et fabriquent la valeur symbolique des œuvres. Dans cette micro-société, il existe une francophilie chez Pierre Apraxine et Sam Wagstaff qui ont une

¹⁷³ Glicenstein, 2019.

¹⁷⁴ Voir par exemple les articles critiques du *Club Mediapart* qui critiquent la philanthropie en économie circulaire de la fondation LUMA Arles et les quasi-monopoles sur le marché de l'art en France de François Pinault et de Bernard Arnault.

connaissance de la langue et de la littérature française. C'est un des éléments qui permet d'expliquer l'axe de ce marché naissant : l'Europe est une terre de ressources pour les fonds photographiques et l'Amérique du Nord est une puissance économique en expansion qui peut injecter les financements nécessaires.

Par ailleurs à cette même époque, à l'opposé des stratégies marchandes développés par certains protagonistes du *Eye Club* lors des ventes aux enchères, de nombreux artistes se tournent vers la performance et l'art vidéo en Europe de l'Ouest et aux États-Unis. Comme le note Douglas Crimp dans l'introduction du n°5 d'*October* paru à l'été 1978 :

« Difficilement assimilable par la structure du marché, la performance et la vidéo ont envahi SoHo et les galeries d'Europe de l'Ouest [...]. La solution semble résider dans la petite surface plane de la photographie, avec sa nature temporelle équivoque et ambiguë, qui peut néanmoins prendre les dimensions d'une peinture. Il en résulte ces nombreuses façons de collectionner, maintenant généralisées et euphoriques — la collecte du chercheur, du critique, et la collection réelle de photographies¹⁷⁵. »

Dans ce texte, Crimp critique la quête esthétique de la planéité de la photographie. C'est dans ce contexte que plusieurs figures du *Eye Club*, ont contribué à l'essor du marché en accordant une priorité à la photographie des premiers temps. Dans les années 1970, la valeur de la photographie ne se construit plus seulement autour de l'image, susceptible d'être reproduite, mais sur la prise en compte de l'aura de l'image considérée comme un objet d'art rare, unique et original. Lors des ventes aux enchères de Londres, les mêmes images sont présentées chaque année à des prix différents. Le marchand et historien Denis Canguilhem note à ce propos :

« Du jour au lendemain des photographies de sa collection [d'André Jammes] se sont vendues à des prix records comme *La Grande Vague, Sète* (1857) de Gustave Le Gray (1820-1884), qui a été vendu pour 5,5 millions de francs. Et puis, on a vu réapparaître, une, deux, trois, dix photographies de la série des marines de Le Gray sur le marché. Le caractère de rareté des marines de Le Gray n'existe pas. Si les photographies d'Hippolyte Bayard (1801-1887) sont très rares, on sait que les marines de Gustave Le Gray ne le sont pas¹⁷⁶. »

Autrement dit, si la fluctuation des prix n'est pas liée à l'image photographique en elle-même, ce sont les conventions culturelles créées par le marché qui entraînent des prix records et qui contribueront par là même à poser les bases d'un marché spéculatif. Les ventes aux enchères de Sotheby's sont un lieu où la valeur économique et symbolique de la photographie ancienne se constitue entre quelques collectionneurs qui se départagent les lots. Plusieurs figures du *Eye Club* mettent en place des ententes sur certains photographes, en particulier celles de Julia Margaret Cameron, pour faire monter les prix. Ces ventes aux enchères de Sotheby's Londres ne constituent pas simplement l'offre, elles répondent aussi à une demande des figures du *Eye Club* qui achètent par

¹⁷⁵ Crimp, 2016, p. 17.

¹⁷⁶ Voir l'entretien avec Denis Canguilhem dans le volume 2, p. 140.

goût, pour organiser des expositions et écrire des livres. Dans un contexte où l'histoire de la photographie est en train de s'écrire, le marché devient une instance de légitimation. Par le biais de leurs achats, ils contribuent à fabriquer des icônes et des canons de l'histoire de la photographie. C'est sur ce même principe qu'Harry Lunn en parallèle de l'activité d'intermédiaire qu'il mène pendant les ventes de Londres, développe une activité de marchand dans l'axe Paris-New York-Washington.

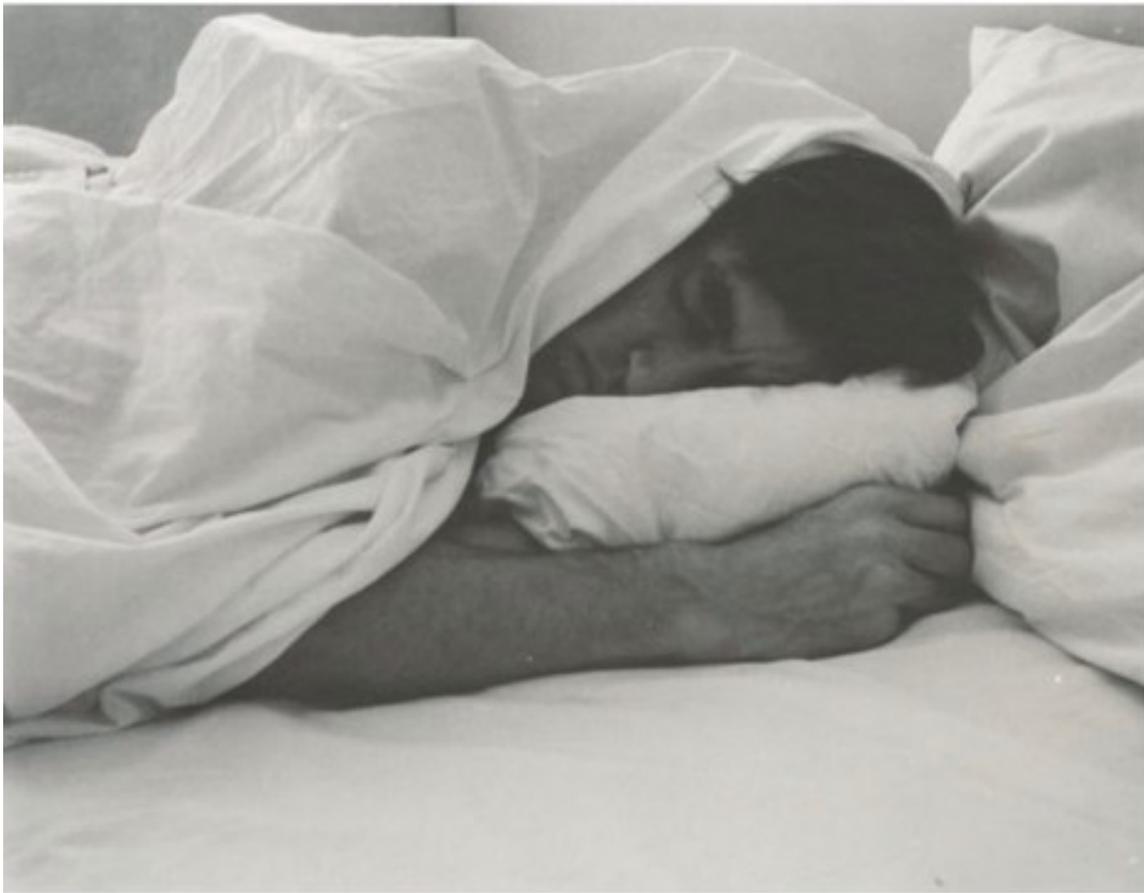


fig. 1. 1: Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989),
Sam Wagstaff asleep, 1973-1975,
Polaroid print.
© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.



fig. 1. 2: Julia Margaret Cameron (Britannique, 1819-1879)
Iago – study from an Italian, 1867,



fig. 1. 3 : Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Self-portrait*, 1972.
© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.



fig. 1.4 : Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Untitled (Marianne Faithfull)*, 1974,
Polaroid diffusion print.
© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.



fig. 1. 5 : Julia Margaret Cameron (Britannique, 1819-1879), [Adeline Norman], 1874, Albumen silver print, collection Sam Wagstaff, The Getty Museum, Los Angeles



fig. 1. 6 : Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Ariel Phillips*, 1979,
gelatin silver print
© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.



fig. 1. 7: Hill and Adamson (Britanniques, actifs 1843-1848), 1843-47, *Newhaven Group*, Salted paper print from paper negative, The Met, New York

Cette photographie figure dans la collection de Robert Mapplethorpe.
Elle est vendue dans la vente de 1982 à Sotheby's New York (lot 251)

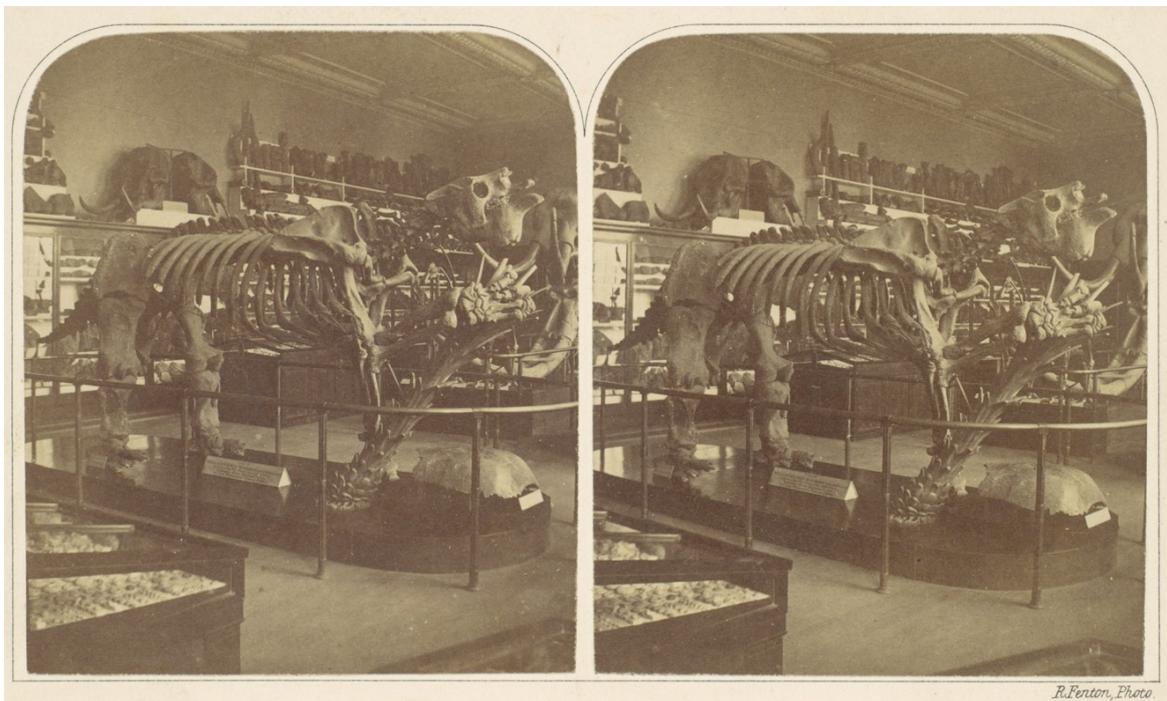


fig. 1. 8: Roger Fenton (Britannique, 1819-1869), *The Megatherium*, *British Museum*, 1850s,
Albumen silver print from glass negative, The Met, New York

Sotheby's Belgravia

19 Motcomb Street, London SW1X 8LS

Telephone: 01-331 4801 Telex: 24454 Abinitio, London. Telegrams & Cables: Gavel, London 1.W.1
P. C. Wilson O.B.E. (Chairman), Marcus Hillier, G. D. Lewellyn, P. D. Thomas, Esq. of Westminster & Co. V.L.
Derek Chapman (General Manager)

PG/jd

13th March 1975

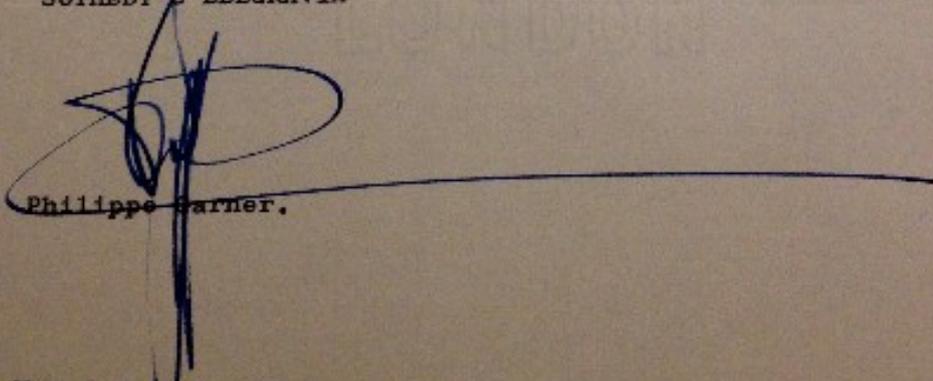
Dear Sam,

Thank you for your letter. I am sorry about the delays, but please let me point out that the legal position is quite simple. You have purchased this item for £52,000 and the sale became valid in law the moment the hammer fell. It is as a favour to you and nothing more that we have persuaded the sellers to accept payment only when the question of export licence is decided. If they were to press for payment there is nothing we could do but in turn press you for payment. In the circumstances I have worked out a situation which is more to your advantage than to anyone else's so please believe that I am acting in your interests. Your other purchases from this last sale have all been granted licences.

I look forward to seeing you next week and then we can discuss any other questions that may have arisen. I do hope that you will be here for our Contemporary Sale as well which I think should be quite fun.

With kind regards,

Yours sincerely,
SOTHEBY'S BELGRAVIA



Philippe Garner.

Mr. Sam Wagstaff,
54 Bond Street,
New York 10021.

fig. 1. 11 : Lettre de Philippe Garner à Sam Wagstaff, le 13 mars 1975,

Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 87

Mr. Stuart Bennett
Christie's, South Kensington
85 Old Brompton Road
London SW7 3JS
England

Dear Stuart:

Thank you for your letter on the Adams book. I will confirm its arrival. Enclosed is the first publicity mailing on the Adams exhibition. We expect a very good response. Ansel's prints are selling even more briskly despite the overall August doldrums.

I had luncheon with Daniel Wolf last week and he told me there were more Cheney albums coming up. Is this true? George and I were under the impression that we were buying all the known material in the March sale. Could you let me know about this?

I do not know when I will be back in Europe - too many things are happening back here.

All best wishes,

Sincerely,

Harry H. Lunn, Jr.

Enclosure
HHL:mm

fig. 1. 12 : Lettre d'Harry Lunn à Stuart Bennett, le 9 août 1977

-CHAPITRE 2- L'américanisation du marché

« Dans les années 1970-1980, mon frère [François Braunschweig] travaillait avec Harry Lunn qui était un personnage sympathique. C'était un aventurier et il avait été dans les services secrets américains avant de devenir marchand. Il a notamment travaillé avec le collectionneur et marchand parisien Gérard Lévy et également avec le marchand Baudoin Lebon qui est gestionnaire du fonds de la galerie Texbraun aujourd'hui¹⁷⁷. »

Jean-Michel Braunschweig

« J'ai bien connu Harry Lunn. C'était un drôle de personnage et il n'avait pas du tout le goût raffiné des Texbraun. C'était un marchand et surtout un commerçant. C'était un Américain en fait et c'est ça la vraie différence, il achetait des fonds importants, de Lewis Hine (1874-1940) et de Walker Evans (1903-1975)¹⁷⁸. »

Sylviane de Decker

« Mon père [Harry Lunn] aimait être dans tous les coups, il aimait dominer, déstabiliser les gens pendant les ventes aux enchères pour essayer d'avoir certains lots [...] Parfois il pouvait avoir des comportements « limites ». Une fois, il était au premier rang dans une vente et il y avait un des commissaires-priseurs au téléphone qui parlait en anglais. Mon père savait qui était à l'autre bout du fil donc à un moment donné il s'est levé et il a pris le téléphone en disant : « Je sais que c'est toi, n'essaye même pas, tu ne l'auras pas ! »¹⁷⁹ »

Christophe Lunn

« Harry Lunn n'est rien comparé à Jammes. En réalité, Harry n'était qu'un marchand. C'était un ancien de la CIA, très intelligent, généreux à l'extrême, en particulier avec les jeunes chercheurs comme moi. Mais il ne savait pas grand-chose et s'en moquait pas mal. Il voulait juste être dans l'action. Et il a eu une influence considérable sur le placement d'œuvres d'art importantes dans des musées et des collections privées¹⁸⁰. »

Eugenia Parry

« Je peux dire qu'un grand nombre des photographies qui sont parvenues à Harry Lunn faisaient autrefois partie de la collection d'André Jammes. En un sens, Harry a été un agent transatlantique entre les collections françaises et la collection Gilman. Il arrivait avec une grosse valise remplie de photographies du XIXe siècle d'Edouard Blades ou d'Auguste Salzmänn, d'énormes volumes provenant d'un collectionneur ou d'un libraire "anonyme"¹⁸¹. »

Maria Morris Hambourg

« Nous [William Burke et Samia Saouma] avons démarré avec le soutien du marchand Harry Lunn. Il avait une galerie à Washington nommé Graphics International Ltd. Depuis 1968 et il faisait la navette entre Paris, New York et Washington. A nos débuts, il a assuré son aide pour la programmation¹⁸². »

Samia Saouma

¹⁷⁷ Voir l'entretien avec Jean-Michel Braunschweig dans le volume 2, p. 73.

¹⁷⁸ Voir l'entretien avec Sylviane de Decker dans le volume 2, p. 151.

¹⁷⁹ Voir l'entretien avec Christophe Lunn dans le volume 2, p. 88.

¹⁸⁰ Voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2, p. 237.

¹⁸¹ Voir l'entretien avec Maria Morris Hambourg dans le volume 2, p. 227.

¹⁸² Voir l'entretien avec Samia Saouma dans le volume 2, p. 262.

Chapitre 2 : L'américanisation du marché

Bien qu'il ne soit jamais entièrement tombé dans l'oubli, Harry Lunn demeure une figure absente de l'historiographie du marché de la photographie. On le connaît surtout pour avoir dirigé une galerie de photographies à Washington dans les années 1970 pour avoir œuvré en tant que marchand entre Paris, Londres et New York à cette même époque et participé à la création de Paris Photo en 1997. C'est oublier qu'il a aussi assuré la promotion des photographes Ansel Adams et de Robert Frank dans les années 1970. Quel est le rôle d'Harry Lunn dans l'histoire du marché ? Est-ce un simple intermédiaire ? Il faut chercher dans les archives de Lunn pour que l'on se souvienne de cet homme aux multiples identités qui, dans sa vie, aura tant mêlé leur vrai et le faux, que ceux qui l'ont connu et fréquenté échouent à le cerner. L'une des dernières images connues du marchand est un portrait de ce dernier déguisé en amiral au côté d'un jeune marin réalisée par le duo Pierre & Gilles en 1995 qui traduit sa vie cloisonnée. Cette étude s'appuie sur la totalité de ses archives conservées au Getty Research Institute et révèle la trajectoire professionnelle d'un homme dont la vie reste encore mystérieuse. Sa vie compartimentée — entre d'un côté sa femme et ses trois enfants qu'il souhaitait sans doute maintenir à l'écart de sa vie privée d'homosexuel caché — s'apparente à un roman dont il a protégé l'entrée.

I. Les modèles d'Harry Lunn : esquisse historique des premières galeries américaines spécialisées en photographies (1968-1969) :

Avant l'ouverture de la galerie d'Harry Lunn, la galerie Castelli Graphics a joué un rôle notable entre la France et les États-Unis dans la promotion de la photographie¹⁸³. Dans l'histoire du marché de l'art du XXe siècle, Leo Castelli (1907-1999), fondateur de Castelli Graphics, est une figure notoire. Né en 1907 en Italie, il réside en France dans les années 1930 puis il part aux États-Unis en 1941 où il effectue la majeure partie de sa carrière. Comme le remarque Alain Quemin :

« Le succès d'un galeriste comme Leo Castelli est inséparable de l'émergence, à partir des années 1960-1970, des " galeries leaders " qui, jouissant d'une importante reconnaissance culturelle en raison de succès passés leur ayant permis d'imposer les artistes qu'elles représentent, jouent un rôle moteur dans l'établissement des nouvelles valeurs financières et esthétiques. À partir de là, il est devenu difficile pour un artiste d'être reconnu comme un créateur de première importance sans être soutenu par l'une de ces grandes galeries¹⁸⁴. »

Misant fortement sur la publicité, Leo Castelli se démarque de ses prédécesseurs. Avant lui, des galeristes ont développé des stratégies marchandes qui ont contribué à la valorisation de

¹⁸³ Pour une histoire de la galerie Castelli, voir les recherches de Titia Hulst qui a effectué un travail dans les archives de Leo Castelli conservées au Smithsonian Institute à Washington, (Hulst, 2007).

¹⁸⁴ Quemin, 2001.

nombreux artistes à une échelle internationale. On pense ici aux galeristes Paul Durand-Ruel (1831-1922), Ambroise Vollard (1866-1939), Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), trois « marchands-critiques », qui ont contribué à la naissance du marché de la peinture en France et aux États-Unis au début du XXe siècle en tissant un réseau de galeries à l'échelle internationale et en s'imposant déjà comme des « galeries-leaders »¹⁸⁵. Quelques décennies plus tard, la galerie Castelli assure la promotion d'artistes qui connaîtront une forte visibilité dont Robert Rauschenberg (1925-2008)¹⁸⁶. Au tournant des années 1960, le monde artistique connaît de profonds bouleversements et Rauschenberg est l'un des artistes qui incarne le tournant postmoderniste selon les termes de Douglas Crimp. Dans son texte *Sur les ruines du musée* paru quelques années plus tard en 1980, il écrit :

« Ce n'était pas sans une légère gêne que l'on qualifiait Rauschenberg de peintre dans la première décennie de sa carrière ; lorsqu'il adopta systématiquement la photographie au début des années 1960, il devint presque impossible de penser son travail comme de la peinture. C'était en effet une forme hybride d'impression. Rauschenberg était définitivement passé des techniques de production (combinaisons, assemblages) aux techniques de reproduction (sérigraphies, transferts). Ce déplacement nous oblige à penser l'art de Rauschenberg comme postmoderniste. Avec les technologies de la reproduction, l'art postmoderniste se débarrasse de l'aura. La fiction du sujet créateur tombe devant la franche confiscation, la citation, l'extraction, l'accumulation et la répétition d'images existantes. Les notions d'originalité, d'authenticité et de présence, déterminantes dans l'ordre du discours muséal, sont sapées. Rauschenberg dérobe la Vénus à son miroir et l'imprime sur la surface de Crocus, avec des images de moustiques, d'un camion et de Cupidon lui aussi dupliqué¹⁸⁷. »

En 1969, lorsque la galerie Castelli ouvre une succursale nommée Castelli Graphics¹⁸⁸³⁰⁶, le mot « Graphics » est choisi dans un contexte de déperdition de l'aura des œuvres d'art. Le terme Graphics fait écho aux arts graphiques c'est-à-dire à d'autres multiples comme l'estampe ou la gravure. Cette galerie crée de publications d'éditions limitées d'estampes et de gravures mais aussi de photographies, alors considérée comme un art « graphique », en marge de la galerie-mère qui représente majoritairement des artistes du Pop art. Cependant, les photographes exposés à la galerie Castelli Graphics bénéficient de la renommée de la première galerie Castelli et parviennent à vendre leurs œuvres sur un marché qui repose sur des conventions d'authenticité et d'originalité. Dans le cadre de cette étude, il est difficile de révéler les prix pratiqués en galeries contrairement aux prix pratiqués en ventes aux enchères qui sont publiques. Les archives consultées contiennent rarement les prix de vente définitifs et les prix cités sont approximatifs, d'après les entretiens. À titre d'exemple un tirage de Garry Winogrand exposé chez Castelli Graphics dans les années 1970 est vendu pour environ 300 dollars d'après Leo Rubinfain. L'ensemble des entretiens s'accordent pour affirmer que c'est un des premiers exemples de galerie d'art, présentant à la fois des artistes contemporains et des photographes dont Lewis Baltz, qui connaît un certain succès commercial. Peu à peu, les expositions de photographies de Castelli s'accordent avec les institutions

¹⁸⁵ Pour une étude approfondie sur l'histoire des galeries en France au XXe siècle, je renvoie aux travaux de recherches de Julie Verlaine (Verlaine, 2012).

¹⁸⁶ Verlaine, 2012, p. 459.

¹⁸⁷ Crimp, 2016, p. 82.

¹⁸⁸ Cohen-Solal, 2010, p. 428.

muséales. Par exemple en 1977 une exposition est consacrée à William Eggleston, un an après sa rétrospective au MoMA¹⁸⁹. C'est précisément dans ce contexte d'émergence d'un nouveau modèle économique dans le marché de l'art où les galeristes et les musées fonctionnent de pair dans la constitution de la valeur de l'art¹⁹⁰ qu'interviendra Harry Lunn en s'appuyant aussi sur d'autres modèles existants dans le champ de la photographie.

Avant Lunn, le new-yorkais Lee D. Witkin (1935-1984) est l'un des premiers marchands dont la galerie spécialisée en photographie connaît un succès commercial. Sa démarche s'inscrit dans la lignée des premiers galeristes de photographies américains comme celle d'Alfred Stieglitz¹⁹¹ ou Julien Lévy qui mènent plusieurs activités de front¹⁹² et contraste avec la galerie Limelight qui repose sur un modèle économique différent : c'est à la fois un café et une galerie¹⁹³. La galerie de Lee D. Witkin dédiée à la photographie ancienne et moderne se situe sur la 57^e rue à Manhattan. C'est une galerie aux activités multiples : Witkin est conseiller dans les choix photographiques éditoriaux de journaux américains comme le *Time Magazine*, il siège dans les comités d'acquisition du MoMA, il donne des cours d'histoire de la photographie à la New York University, il publie des monographies¹⁹⁴ et il nourrit des liens féconds avec des photographes de son époque¹⁹⁵. Par exemple, en 1969, il rencontre le photographe américain George Tice (né en 1938) qui apporte son aide à la création de la Lee Witkin Gallery. Ensemble, ils éditent des portfolios numérotés de photographies anciennes. À titre d'exemple, ils éditent un portfolio de Frederick H. Evans, accompagné d'une introduction rédigée par le fils de ce dernier. Ce portfolio compile à la fois des images sur le thème de l'architecture des cathédrales et sur les paysages victoriens, chers au photographe britannique. Ces tirages posthumes révèlent la monumentalité des escaliers de la Lincoln Cathedral (1895) et un travail sur la géométrisation de l'intérieur de Kelmscott Manor (1896-1897). À travers la publication de portfolios, Witkin contribue à valoriser commercialement la photographie ancienne dans les années 1970 à New York. Sa galerie se distingue de celle de Castelli puisqu'il n'est pas intégré dans le circuit de l'art contemporain. Cependant leurs techniques commerciales se rejoignent : ils construisent des principes de rareté en limitant les tirages à défaut de créer des principes d'unicité et d'originalité. La limitation des éditions est délibérément recrée pour être commercialement valorisée.

¹⁸⁹Rubinfein est co-commissaire de l'exposition Garry Winogrand au Jeu de Paume en 2014-2015. Il ne dispose pas de documents confirmant ce prix (Rubinfein, 2015).

¹⁹⁰ La sociologue de l'art Raymonde Moulin a montré dans son ouvrage sur le marché de la peinture en France que ce phénomène est propre aux années 1960 (Moulin, 1967).

¹⁹¹ Alfred Stieglitz est photographe, éditeur et il publie plusieurs revues dont la célèbre *Camera Work* en parallèle de sa galerie (Heilbrun, 2000).

¹⁹² Julien Lévy à l'instar d'Alfred Stieglitz rédige des introductions pour ses catalogues et collabore avec les artistes (Morel, 2007, p. 13). Lee D. Witkin réalise aussi une exposition sur la collection personnelle de Julien Lévy 1977 pour laquelle il rédige lui-même le catalogue d'exposition. L'exposition est intitulée *Photographs from the collection of Julien Levy, New York, Witkin Gallery*, (Witkin, 1977).

¹⁹³ Voir l'e-book *Helen Gee : Limelight* édité en 2018 par *Aperture* avec une introduction de Denise Bethel.

¹⁹⁴ Par exemple il publie une monographie sur le photographe George Tice en 1975.

¹⁹⁵ Thornton, 1984.

De plus, Lee D. Witkin est l'un des premiers galeristes à écrire des livres à l'intention des collectionneurs de photographies. En 1973, il publie un ouvrage intitulé *The Photograph collector's guide*¹⁹⁶. Ce livre dédié aux collectionneurs de photographies contient une chronologie des inventions techniques de la photographie, un glossaire, des informations sur la conservation et la restauration de photographies, des biographies de photographes et des méthodes d'identification de photographies. C'est, semble-t-il, l'un des premiers à employer l'expression de tirages vintages³¹⁴, qui devient un indice référentiel dans le marché de la photographie au tournant des années 1980 pour créer de la rareté et accroître les prix des photographies vendues sur le marché. Par exemple, dès 1973, il spécifie que les vintages d'Imogen Cunningham (1883-1976) peuvent valoir jusqu'à 3000\$ tandis que les tirages réalisés en 1970 à partir du même négatif sont estimés à 750 \$ environ³¹⁵. Ainsi, les stratégies mercantiles de Witkin consistent à créer des termes, et par conséquent des conventions culturelles, pour qualifier les différents types de tirages photographiques et dans le même mouvement à constituer un réseau d'acheteurs pour diffuser le médium. Par son activité de galeriste, à travers des expositions régulières, il a contribué à élargir le cercle des collectionneurs de photographie à New York. Dans un article du *New York Times* datant du 9 août 1981, Andy Grundberg souligne à ce propos :

« Witkin est la première galerie de photographie à succès commercial à être établie à New York, un fait que nous avons tendance à oublier douze ans et demi plus tard avec l'émergence d'une vingtaine de galeries de photographie¹⁹⁷. »

Comme l'ont montré les travaux de Julie Verlaine, les galeries ne sont pas de simples lieux d'investissements financiers, ce sont aussi des espaces de rencontre entre les artistes, les critiques et les conservateurs. Elles jouent un rôle dans la montée en puissance d'un artiste notamment par la création de relations privilégiées entre des artistes et des collectionneurs. Autrement dit, elles constituent l'une des institutions du monde de l'art capable de conférer le statut d'œuvre d'art. Selon les termes de George Dickie dans son texte Définir l'art extrait de son ouvrage *Esthétique et Poétique* paru aux éditions du Seuil en 1992 :

« le noyau du monde de l'art consiste en un ensemble de personnes organisées de manière lâche, mais néanmoins liées entre elles : en font partie les artistes (c'est-à-dire les peintres, auteurs, compositeurs, et ainsi de suite), les reporters de presse, les critiques écrivant dans des publications diverses, les historiens, théoriciens et philosophes de l'art, et d'autres encore¹⁹⁸. »

Sur le plan sociologique, les galeries contribuent au noyau du monde de l'art par la mise en relation de différents acteurs et actrices. C'est précisément dans ce contexte que le marchand Harry Lunn ouvre une galerie à Washington. Il s'inscrit dans les modèles de Castelli Graphics en présentant des estampes et de photographies et dans celui de Lee Witkin en exposant des photographies anciennes et contemporaines tout en se plaçant au centre de l'échiquier.

¹⁹⁶ Witkin, (1973), 1979.

¹⁹⁷ Grundberg, 1981.

¹⁹⁸ Dickie, 1992, p. 24.

Françoise Heilbrun souligne à ce propos : « Lunn avait un côté grand seigneur et aimait organiser, lors des ventes aux enchères à Londres, New York, ou Chartres, de somptueux déjeuners rassemblant le monde de la photographie comme une grande famille ce qui ne se fait plus maintenant¹⁹⁹. »

II. Le marketing de la rareté photographique :

Né à Détroit en 1933, le parcours d'Harry Lunn est parsemé de légendes et de secrets. Lunn est un homme de sciences économiques et il fait ses armes à l'université du Michigan. Alors qu'il est étudiant, il s'engage activement dans les activités associatives au sein de son université et devient secrétaire exécutif de la Foundation for Youth and Student Affairs. C'est là un élément essentiel de son parcours : en tant que porte-parole d'un mouvement étudiant, il est repéré par la CIA qui recrute alors des jeunes au sein des universités afin de réaliser des missions pour le gouvernement. Dans les années 1950, il est employé par la CIA pour rédiger des rapports sur l'association estudiantine qu'il codirige. Ses actions exactes ne sont pas connues mais ses archives personnelles conservées au Getty Research Institute révèlent de nombreux voyages et une correspondance active avec des interlocuteurs du monde entier au Chili, en Suède, en Inde et au Guatemala²⁰⁰. Une lettre écrite depuis Bangkok le 28 août 1966 à une certaine Frances montre ses nombreux déplacements, Lunn est en transit en Thaïlande après un séjour à Singapour avant d'aller à Ahmadabad, au Bangalore, à Bombay puis à Rome. En parallèle de ses voyages pour la Foundation for Youth and Student Affairs et la CIA, il nourrit un intérêt pour le commerce de l'art. Dans une lettre il écrit ainsi :

« Veuillez me faire savoir si vous souhaitez faire venir des bracelets spéciaux d'Inde ou d'Europe. Je fais la commande d'un d'achat important sur une paire de superbes bols de la dynastie Sung (13e siècle) qui ont été utilisés pour XXXX tester la présence de poison dans la nourriture de personnalités (du linet avec de l'argent qui se décolore au contact du poison) et que je pense que cela pourrait être une belle surprise pour la prochaine réunion du Conseil d'administration²⁰¹. »

De 1961 à 1963, il travaille à l'ambassade américaine à Paris en tant qu'attaché culturel et souligne dans une interview publiée dans *American Photographer* :

« J'ai commencé à collectionner des œuvres d'art en 1961, lorsque je vivais à Paris. Collectionner les estampes était mon passe-temps favori. Mes amis aimaient ce que j'achetais, et je leur achetais des estampes. Lorsque le magazine *Ramparts* a révélé les liens entre la NSA et la CIA, ma couverture a été dévoilée. Je savais que mes possibilités de carrière à l'Agence allaient être limitées, compte tenu de cette révélation,

¹⁹⁹ Voir l'entretien avec Françoise Heilbrun dans le volume 2, p. 34.

²⁰⁰ Dans une lettre adressée à un certain Sr. René Armando de Leon vivant à Guatemala City on découvre des éléments biographiques nouveaux sur le galeriste : Harry Lunn parle aussi l'espagnol. Lettre d'Harry Lunn à Sr. René Armando de Leon du 19 mai 1966, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 180.

²⁰¹ « Please let me know if there are any special bangles you would like brought from India or Europe. I am showing massive buying-restraint-deferred decision on a pair of superb Sung dynasty bowl (13th century) which were used to XXXX test for poison in the food of prominent people (linet with silver which would discolor on contact with poison) and which I thought would be a nice touch for the next Board meeting., lettre d'Harry Lunn à Frances, le 28 août 1966, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 180.

alors j'ai décidé de faire de ma passion pour l'art mon métier et j'ai ouvert une galerie d'art à Washington. C'était plus abordable que d'en ouvrir une à New York²⁰². »

Cette citation d'Harry Lunn aborde un évènement qui change le cours de sa vie : en 1968, le magazine *Ramparts* dévoile au grand jour les liens entre l'association et la CIA. Lunn démissionne de ses fonctions et change de voie. Il abandonne toute volonté de poursuivre une carrière diplomatique et opère un tournant dans le secteur commercial artistique. Comme le souligne Christophe Lunn, son fils, les voyages de son père pendant les années 1960 lui ont permis de tisser un premier réseau dans le monde de l'art avant d'ouvrir sa galerie. De nombreuses personnes interviewées émettent l'hypothèse qu'Harry Lunn a probablement continué de travailler pour la CIA en parallèle de son activité de marchand mais aucune source ne permet de le confirmer.

En octobre 1968, Harry Lunn ouvre une première galerie d'art à Washington. La côte Est des États-Unis est une région fertile avec une importante tradition culturelle et muséale caractérisée par une proximité géographique avec New York, la ville universitaire de Boston et les Ivy League. Lunn ouvre une galerie dans le quartier d'Eastern Market à Washington²⁰³ spécialisée dans les gravures et les lithographies du XIXe siècle avec le soutien financier d'une dizaine d'investisseurs privés²⁰⁴. Il serait intéressant de connaître l'identité des investisseurs de la galerie de Lunn qui ont spéculé sur la photographie. Ces informations ne sont pas précisées dans les archives et demeurent inconnues jusqu'à ce jour. Reste que le monde des estampes et de l'imprimé est le premier réseau de Lunn, le nom de la galerie « Graphics international » est un écho à cet intérêt premier. C'est sans doute cette première expérience de marchand d'art du multiple qui le conduit à la photographie.

D'après mon enquête orale, il apparaît que c'est face au tirage *Moonrise, Hernandez, New Mexico* réalisé par le photographe américain Ansel Adams qu'il développe un goût pour la photographie. Né en 1902 à San Francisco, Ansel Adams a cofondé le groupe f/64²⁰⁵ et développé un style documentaire. Il photographie ce qui lui est proche, les fleurs et les paysages des parcs nationaux de Californie. Il travaille une esthétique héritée de la photographie « straight », son style se rapproche des

²⁰² « I began to collect art in 1961 when I lived in Paris. Collecting prints was my avocation. My friends liked what I was buying, and I would get some prints for them. When *Ramparts* magazine exposed the NSA and the CIA connection, my cover was blown. I knew that my career options in the Agency were going to be limited, given this exposure, so I decided to make my avocation and opened an art gallery in Washington. It was more affordable than opening one in New York. », (Bogre, 1987).

²⁰³ Christophe Lunn, le fils du marchand ajoute : « La première galerie était à Eastern Market et l'espace devait faire environ 50 m2. Après il a eu une galerie dans une vieille maison en brique où il fallait monter dans les escaliers pour rentrer. Au total, il y avait trois espaces d'expositions et derrière il y avait une salle pour faire les Marie Louise et les cadres. Ça c'est la galerie qu'il a eue jusqu'en 1979. C'était à Georgetown et c'était un endroit que j'aimais bien, je passais souvent après l'école. Après, il a eu une très grande galerie de 150 ou 200 m2. Il louait un espace dans un immeuble Downtown où il y avait des galeries à chaque étage. Il avait cinq personnes qui travaillaient pour lui et il dormait là aussi. Il avait vendu notre maison et il s'était aménagé une chambre en mezzanine avec un lit et une cuisine. », voir l'entretien avec Christophe Lunn dans le volume 2, p. 86.

²⁰⁴ Voir entretien avec Christophe Lunn dans le volume 2, p. 84.

²⁰⁵ Entouré des photographes Imogen Cunningham, John Paul Edward, Consuelo Kanaga, Alma Lavenson, Preston Holder, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke, Brett Weston et Edward Weston le groupe f/64 crée en 1932 par des photographes de San Francisco développent un style photographique en opposition avec le pictorialisme.

photographes paysagistes californiens comme Edward Weston. En 1971, Harry Lunn décide de monter une première exposition du photographe qui marque le début d'une longue collaboration. Observant le succès commercial des ventes de photographies, Lunn dédie son activité de galeriste à la photographie³²⁴. On l'a vu avec l'étude des ventes de Sotheby's, l'année 1971 est un moment propice où différents agents culturels spéculent dans le domaine de la photographie entre Londres et New York.

Le choix de représenter Ansel Adams repose probablement sur une stratégie marchande et muséale. Le succès de la galerie de photographies d'Harry Lunn démarre précisément en 1974 lorsqu'il décide de représenter le photographe Ansel Adams. En faisant ce choix, il participe à l'aboutissement du processus par lequel la photographie acquit le statut d'art. Ce processus a suivi deux voies complémentaires : la reconnaissance par le marché et par le musée. La fibre entrepreneuriale de Lunn le conduit ainsi à représenter un photographe dont le travail est déjà reconnu à l'aube des années 1970²⁰⁶. Outre sa présence dans les collections du MoMA, Adams assure un rôle actif au musée²⁰⁷.

L'odyssée financière de Lunn démarre véritablement en 1975, lorsqu'il conclut un accord avec Bill Turnage, le manager d'Ansel Adams, sur la limitation des tirages du photographe dans le but d'augmenter les prix de vente. Il décide alors de rédiger un courrier pour la clientèle de sa galerie et précise que le photographe ne prendra plus de commandes pour ses tirages à partir du 31 décembre 1975. Il officialise ses stratégies commerciales en publiant une annonce dans le *New York Times* le 17 août 1975 qui énonce les faits suivants :

« La possibilité de commander des photographies uniques d'Ansel Adams prendra fin le 31 décembre 1975. Après une longue et brillante carrière, couronnée par une demande sans précédent pour ses images ces dernières années, Adams souhaite avoir du temps pour d'autres projets et cessera de prendre des commandes individuelles de tirages à la fin de l'année. À compter du 1er septembre 1975, le prix des tirages uniques d'Ansel Adams passe de 500 dollars par image à 800 dollars²⁰⁸. »

Déjà représenté dans les musées, reconnu pour ses paysages qui dévoilent le mythe de l'Ouest américain, Adams devient le photographe de prédilection d'Harry Lunn. Le galeriste américain décide de développer, à travers Adams, de nouvelles stratégies commerciales pour tenter de créer un marché pour la photographie contemporaine.

²⁰⁶ Pour une étude approfondie de l'œuvre d'Adams, nous renvoyons à l'ouvrage écrit par Karen E. Haas et Rebecca A. Senf en 2005 « Ansel Adams in the Lane Collection », MFA Boston

²⁰⁷ Peter Galassi, conservateur au département de photographies du MoMA de 1991-2013 écrit à ce propos : « Throughout his life Adams was a tireless organizer, letter writer, and champion of causes and he undertook his role at the Museum with zeal », (Galassi, 1995, p. 30).

²⁰⁸ « The opportunity to order individual photographs by Ansel Adams will end as December 31, 1975. After a long and distinguished career culminated by the recent years of unprecedented demand for his images, Adams wishes to have time for other projects and will cease taking individual print orders at the end of the year. Effective September 1, 1975 the price for individual Ansel Adams prints rises to \$800 from the current price of \$500 an image. », Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 2, Folder 4.

À la suite de la publication de son article dans le *New York Times* Lunn achète alors plus de 1000 photographies d'Adams entre 1974 et 1975 pour la somme de 350 \$ à l'unité. En constituant un stock important de photographies d'Adams, il parvient ainsi à se faire connaître pour les tactiques mercantiles qu'il développe et à se démarquer des autres galeristes de son époque dont Lee Witkin :

« Lunn est maintenant célèbre pour avoir acheté 1 000 photographies d'Ansel Adams en 1974 et 1975, à l'époque où elles ne coûtaient encore que 350 dollars au détail. Ansel Adams avait été représenté par Witkin à New York²⁰⁹. Mais Lee Witkin ne voulait pas faire ce genre d'investissement²¹⁰. »

À la lecture de cette citation du *New York Times*, il apparaît clairement qu'Ansel Adams a démarré une collaboration avec Lunn, vraisemblablement pour mettre en place de nouvelles stratégies de vente de ses photographies. En parallèle de l'annonce de l'arrêt du développement des photographies – dont le but est de fabriquer la rareté pour augmenter les prix de ventes des photographies – Adams assure une correspondance active avec Lunn, son nouveau galeriste. Aujourd'hui conservée dans les archives personnelles d'Harry Lunn au Getty Research Institute à Los Angeles, ces documents permettent au chercheur de retrouver le fil de l'histoire des actions que Lunn a mené en faveur de la valorisation commerciale de la photographie. Ses archives contiennent un très vaste ensemble de revues de presse sur les photographes qu'il a représentés et une abondante correspondance avec plusieurs artistes²¹¹ dont celle avec Ansel Adams. Étudier ses archives personnelles nous renseigne d'une part sur sa vie car les lettres permettent de pénétrer dans l'univers secret du marchand, et d'autre part sur le processus de structuration du marché de la photographie notamment autour de la carrière d'Adams. D'après les lettres conservées au Getty, Harry Lunn endosse pleinement le rôle du galeriste-entrepreneur à partir de 1975 à travers sa collaboration avec Ansel Adams. Rappelons que cette date est une césure chronologique dans l'histoire, la crise économique mondiale de l'année 1974 affecte le marché de l'art.

« Pourquoi cette envolée soudaine pour le marché de la photographie ? (...) Plus que tout autre facteur, la montée en flèche des prix des peintures et des gravures à la fin des années 1960 a laissé un vide considérable dans le marché de l'art. Avec le ralentissement de l'économie américaine en 1974, la baisse des revenus et l'inflation, les collectionneurs se sont faits plus rares. (...) le besoin des galeries de trouver de nouvelles œuvres pouvant être vendues à des prix raisonnables a certainement été un autre élément d'explication de cette évolution de la photographie, qui est passée presque du jour au lendemain des coulisses au-devant de la scène²¹². »

²⁰⁹ Les archives de Witkin n'ont pas pu être consultées dans le cadre de cette première recherche.

²¹⁰ « Lunn is famous now for buying 1,000 Ansel Adams photographs in 1974 et 1975, back when they still cost as little as \$350 at retail. Ansel Adams had been with Witkin in New York. But Lee Witkin didn't want to make that kind of commitment », (Allen, 1978).

²¹¹ Harry Lunn a également échangé avec Lewis Baltz et Brassäi par exemple.

²¹² « Why the sudden takeoff for Photography? (...) More than any single factor, the skyrocketing prices for paintings and prints in the late 1960s left an enormous void in the art marketplace. With a tumdown in the America economy in 1974 and less available discretionary income because of inflation, traditional collectors held back. (...) a need by galleries to find inventories of new images able to be sold at reasonable prices was certainly another part of the explanation behind photography's almost overnight push from the wings into center stage », voir Dennis & Dennis, 1977, pp. 55-58.

Comme le soulignent Landt & Lisl Dennis, on assiste à cette période à un report sur la photographie. Et de fait, Adams devient dans les années suivantes l'un des photographes qui occupera les devants de la scène. À la lecture de l'annonce du *New York Times* évoquée plus haut, on serait tenté de penser que le photographe a peut-être besoin de temps pour se consacrer à ses projets personnels et qu'il souhaite réellement arrêter la production de ses tirages. Mais la réalité est plus contrastée comme le révèlent les lettres conservées au Getty. En effet, les lettres échangées entre Lunn et Adams révèlent tout d'abord la promotion de la carrière d'Adams auprès des instances politiques et des personnalités politiques travaillant à la Maison Blanche. Le 10 mars 1975, Harry Lunn reçoit un courrier de la Maison Blanche – dont on ne connaît pas l'auteur — qui évoque la vente de la photographie *Winter Storm Clearing Over Yosemite* réalisée par Ansel Adams en 1944. Cette image capture un fragment de paysage du célèbre parc de Yosemite en Californie. Comme l'indique le titre de l'œuvre, le paysage est photographié sous un ciel orageux, suggérant ainsi l'attente du photographe au cœur de la nature pour capturer un instant précis. En effet, la pratique d'Ansel Adams réside dans l'observation de la nature comme le souligne l'ancien conservateur au département de photographies du MoMA John Szarkowski (1962-1991) :

« Un paysage ne se déplace pas au sens classique du terme, mais il change constamment par d'autres moyens, notamment par l'intermédiaire de la lumière. Ansel Adams s'est penché plus précisément que tout autre photographe avant lui sur la compréhension visuelle de la qualité spécifique de la lumière qui tombe sur un endroit précis à un moment précis²¹³. »

Une lettre du 10 mars 1975 concernant la photographie d'Adams *Winter Storm Clearing Over Yosemite* nous apprend la vente de cette image à un homme travaillant à la Maison-Blanche :

« Cher M. Lunn, Betty et moi sommes vraiment heureux d'avoir la photographie d'Ansel Adams, "Winter Storm Clearing Over Yosemite, 1944", qui occupe une place importante dans mon bureau personnel. Le cadre que vous avez réalisé pour ce tirage est absolument parfait et nous permet de l'admirer encore plus²¹⁴. »

A cette époque, un double mouvement s'opère : d'un côté, un marché se structure autour de la photographie ancienne et de l'autre côté, un autre marché de la photographie contemporaine se développe par une double validation marchande et institutionnelle. Grâce à cette lettre, on comprend que Lunn contribue à promouvoir la carrière d'Adams auprès des instances politiques. En 1975, les tirages d'Adams se vendent encore à bas prix. Lunn a-t-il pressenti le potentiel artistique et commercial d'Adams et tente-t-il de le valoriser auprès du gouvernement américain ? Sans doute que le galeriste est conscient que l'achat par un homme intégré dans la sphère politique peut contribuer à visibilité et peut ainsi impacter la cote d'un photographe. C'est également une

²¹³ « A landscape does not move in the conventional sense, but it changes constantly in other ways, most notably through the agency of light. Ansel Adams attuned himself more precisely than any photographer before him to a visual understanding of the specific quality of the light that fell on a specific place at a specific moment », (Szarkowski, 1973, p. 144).

²¹⁴ « Dear Mr. Lunn, Betty and I are truly pleased to have the Ansel Adams' print, "Winter Storm Clearing Over Yosemite, 1944", which occupies a prominent spot in my personal office. The frame which you made for this print is absolutely perfect and enhances our enjoyment of the print. », lettre du 10 mars 1975 envoyée par une personne travaillant à la Maison-Blanche à l'attention d'Harry Lunn, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6, Folder 1.

période où les institutions politiques dialoguent avec les photographes. Les années 1970 voient l'essor des programmes fédéraux d'aide à la création, la photographie est particulièrement encouragée, décrétée comme un art moderne, national. Ansel Adams s'insère dans ce mouvement politique favorable et incarne à lui seul la figure d'un photographe paysagiste, par ailleurs un homme blanc cisgenre hétérosexuel, qui valorise aussi le patrimoine géographique américain. Il bénéficie d'un système global et plutôt conservateur, qui s'est mis en place pour la photographie dans les années 1970, auquel Lunn participe activement en tant que galeriste.

La décennie 1970 est une décennie charnière où le système se construit autour des ventes aux enchères et des galeries, la spécificité de la galerie Lunn est centrée sur l'importance accordée aux tirages. Comme le remarque Samuel Kirszenbaum dans son article sur Harry Lunn :

« Lunn perçoit immédiatement la valeur spéculative des clichés reproduits directement par l'artiste. Il émet le postulat que la continuation symbolique du travail esthétique par le processus commercial a un impact psychologique²¹⁵. »

En d'autres termes, si certains photographes dont Robert Mapplethorpe estiment que le développement des tirages est une perte de temps²¹⁶, le tirage fait par l'artiste peut apporter une plus-value sur le marché²¹⁷. André Jammes formulera à ce propos : « Tout tirage obtenu d'après un négatif original est une photographie originale. Mais la meilleure épreuve est évidemment celle qui a été tirée par l'artiste lui-même, au moment de la fabrication de ce négatif, c'est en tout cas la 'plus originale' et c'est à celle-ci que l'on donne le nom de vintage. » Dans le cas d'Ansel Adams, bien que Lunn soit initialement son galeriste, autrement dit son promoteur, il étend peu à peu sa fonction dans le domaine de la production des tirages. En effet, leurs échanges épistolaires nous font découvrir que le galeriste a un pouvoir décisionnel sur le développement des tirages du photographe. À ce titre, Lunn insiste pour avoir des formats 16 x 20 mais Adams émet des réserves dans une lettre du 28 février 1973 et lui répond :

« Je crois savoir que vous souhaitez des tirages en format 16 x 20 dans la mesure du possible. Je vais essayer de le faire, mais je sais que certains sujets ne toléreront tout simplement pas ce degré d'agrandissement sans perdre en qualité. Vous pouvez bien sûr choisir des variantes. Je ferai les tirages dans les meilleurs formats et je vous les enverrai²¹⁸. »

Est-ce que Lunn a reçu une commande spéciale pour ce format ou bien les 16 x 20 répondent-ils selon lui aux critères du marché ? Il est difficile de trancher en l'absence de réponse du galeriste mais l'échange à propos des tirages de ses images est un thème qui figure dans l'ensemble des lettres. En effet, Adams a développé une maîtrise technique en laboratoire et il est déjà reconnu

²¹⁵ Kirszenbaum, 2007, pp. 30-44.

²¹⁶ Voir l'entretien avec Edward Mapplethorpe dans le volume 2, p. 106.

²¹⁷ Voir Jammes, 1983.

²¹⁸ « I understand that you would like prints in 16 x 20 whenever possible. I will try for this, but I know that a few subjects simply will not tolerate that degree of enlargement without losing quality. You may select substitutes, of course. I will simply make the prints in the best sizes and send them on to you. », lettre d'Ansel Adams à Harry Lunn, le 28 février 1973, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6, Folder 1.

au moment où Lunn décide de le représenter, dans l'histoire de la photographie, pour ses talents de tireur. Pour ne citer qu'un seul exemple, les collectionneurs Landt & Lisl Dennis le citent dans leur livre adressé aux collectionneurs en tant que référence pour les procédés techniques de développement des tirages argentiques²¹⁹.

Force est de constater qu'Adams a réussi à se faire une place sur la scène commerciale de la photographie. Ses images répondent aux nouveaux codes mis en place par Lunn. Le galeriste valorise les tirages réalisés avec la main de l'artiste et joue sur l'aura du nom du photographe. Les stratégies mises en place par Lunn contribuent à l'envol des prix d'Ansel Adams dans les années 1970, dont les tirages se vendaient pour 150 \$ en 1975 et atteignent le prix record de 20 700 \$ en 1998³³⁸. Comme le souligne Samuel Kirszenbaum dans son article sur le marchand : « une nouvelle étape est franchie par Harry Lunn qui, ayant rassemblé 300 000 \$ (1 267 540 \$) pour en acheter le maximum, réussit à en acquérir 1060 sur les quelque 3000 commandées²²⁰. » La correspondance entre les deux hommes complète ces informations. En effet, au fil des lettres échangées entre les deux hommes, on devine à la fois les caractéristiques du rôle du galeriste dans la carrière de l'artiste et une nouvelle amitié qui se dessine. Outre les échanges sur les formats et la diffusion des photographies, la lecture de la correspondance permet de déceler au fur et à mesure du temps des échanges de plus en plus complices, révélant ainsi que le galeriste n'est pas un simple promoteur. En effet, Ansel Adams confie dans une lettre du 16 mai 1974 ses impressions à propos des critiques sur son exposition :

« Cher Harry, Merci pour les coupures de presse des revues. Elles ne sont pas aussi mauvaises que ce que j'attendais d'après ce que j'avais entendu. Elles sont simplement stupides [...] Je suis étiqueté comme un Nature Boy [...] Je me rends compte que certaines personnes croient à toutes ces conneries et j'espère que cela n'affectera pas les ventes de mes tirages²²¹. »

À la lecture de cette lettre, on comprend qu'Ansel Adams ne souhaite pas répondre aux qualificatifs qu'on lui attribue — le photographe de la nature, autodidacte — au contraire il est soucieux des ventes de ses images et de la monétisation de son œuvre. Si l'on ne connaît pas la réponse de Lunn au partage des opinions d'Adams, ce dernier lui écrit de nouveau quelques mois plus tard le 30 novembre 1974 :

« Il est très difficile d'écrire une lettre de remerciement appropriée car tant de bonnes choses sont impliquées dans notre association [...] Merci encore pour les estampes Hine qui vont devenir une partie importante de ma collection²²². »

²¹⁹ Ils écrivent ainsi dans leur ouvrage de 1977: « there is some disagreement as to the best method of affixing the print to the backboard. Ansel Adams and others use dry-mount tissue, which holds the prints flat and is sealed by heat. Some conservators question whether dry-mount tissue is chemically inert over long periods of time, but it provides the neatest presentation. », (Dennis & Dennis, 1977, p. 118).

²²⁰ Kirszenbaum, 2007, pp. 30-44.

²²¹ « Dear Harry, Thank you for the clippings of the reviews. They are not as bad as I expected from what I heard. They are simply stupid (...) I am tagged as a Nature Boy (...) The criticisms do not bother me in the least. I do realize that some people believe in all that crap and I hope it will not affect print sales, etc. » Lettre d'Ansel Adams à Harry Lunn, le 16 mai 1974, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6, Folder 1.

²²² « It is very hard to write an appropriate letter of appreciation because so many good things are involved in our

En parallèle des échanges sur la valorisation commerciale du travail d'Ansel Adams, Lunn offre des photographies à Adams et tous deux partagent un goût pour l'histoire du médium. En contrepoint de ces échanges commerciaux, à partir de l'année 1975, les rapports entre le galeriste et le photographe — initialement professionnels depuis leur première collaboration en 1971 — se transforment en des relations amicales. Par exemple, Adams témoigne plusieurs fois de la reconnaissance à Lunn pour l'envoi de tirages pour sa propre collection personnelle comme en témoigne cette lettre à propos des photographies de Lewis Hine. Dans une autre lettre datant du 9 mars 1977, Adams le remercie avec enthousiasme de lui faire présent d'une photographie de Berenice Abbott et d'une photographie de Bill Brandt : « Je suis tout simplement impressionné par vos généreux cadeaux. Le tirage de Bill Brandt est le plus beau nu que j'ai jamais vu, et celui d'Abbott est certainement un tirage vintage extraordinaire²²³ » formule Adams.

Quelques années plus tard, Adams expédie une carte postale à son galeriste, cette fois-ci au sujet d'une photographie de John Beasley Greene (1832-1856), un égyptologue et photographe français. Si le titre de la photographie n'est pas précisé, Adams souligne dans cette carte postale du mois de mars 1981 :

« Quel merveilleux cadeau d'anniversaire. Je pense que les photographies de J.B. Greene sont extraordinaires, et surtout *The Colossus* — il y a dans cette image quelque chose qui me hante — j'y pense souvent²²⁴. »

À travers la mention des photographies que Lunn offre à Adams, on devine un intérêt commun pour l'idée d'une image qui hante l'esprit et plus particulièrement pour la photographie ancienne. Le tirage d'Abbott offert par Lunn à Adams nous renseigne sur l'intérêt porté pour les vintages, les épreuves les plus valorisées sur le marché. Ces exemples laissent penser que le galeriste et son photographe partagent les mêmes critères de recherche et de rareté concernant les photographies sur le marché de l'art en train de se constituer.

Par ailleurs, les liaisons amicales entre Adams et Lunn sont également perceptibles dans les cartes postales et les enveloppes écrites par le photographe. Sur une enveloppe envoyée depuis Salinas en Californie, on peut lire : « Señor Harry Lunn 3243 P Street Washington D.C. 20007²²⁵ » et sur une autre, on déchiffre la nouvelle adresse de la galerie avec la mention : « His Eminence, Sir Harry Lunn 406 7th Street N.W. Washington D.C. 20004. » Aussi, Adams fait usage de jeux de mots calligraphiques pour répondre à une invitation sur l'ouverture d'un nouvel espace à Washington :

association (...) Thanks again for the Hine prints which will become an important part of my collection. », lettre d'Ansel Adams à Harry Lunn, le 30 novembre 1974, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6, Folder 1.

²²³ « I am simply overwhelmed by your generous presents. The Bill Brandt is the most beautiful nudes that I have ever seen, and the Abbott is certainly an extraordinary vintage print » Lettre d'Ansel Adams à Harry Lunn, le 9 mars 1977, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6, Folder 1.

²²⁴ « What a marvelous birthday gift. I think the J.B. Greene photographs are extraordinary, and especially the Colossus – there is something haunting about that image – I have thought of it often. », carte postale d'Ansel Adams à Harry Lunn, le 5 mars 1981, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6, Folder 1.

²²⁵ Enveloppe d'Ansel Adams à Harry Lunn, le 28 septembre 1979, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6, Folder 1.

« Honorable Monsieur, il est douloureux, déprimant et dévastateur pour moi de vous informer que moi, Ansel Adams (étant sain d'esprit mais avec un corps affaibli) ne peux pas assister aux célébrations d'ouverture de votre nouvel établissement à Washington. RSVP à cette occasion signifie :

REGRET
FORTEMENT
VOYAGE
INTERDIT

Mais je serai là en esprit ²²⁶. »

La correspondance permet de montrer la part intime des échanges entre les deux hommes. En parallèle des liens amicaux qui se sont tissés au fil des années, d'autres lettres apportent un contrepoint à la question de la limitation des tirages annoncée dans le *New York Times* en 1975. Les archives d'Harry Lunn dévoilent principalement les manœuvres financières. En effet, dans la correspondance d'Harry Lunn, on trouve la copie d'une lettre qu'il a lui-même adressée à Ansel Adams le 17 mars 1977 signalant : « Dear Ansel and Virginia, (...) The news of the big prints heartens me and I am enthusiastic to see them on my return in April²²⁷. » Cette phrase suggère ainsi qu'Ansel Adams n'a pas cessé de développer des photographies. Quelques mois après, Ansel Adams lui répond dans une lettre datant du 7 octobre 1977, soit deux ans après l'annonce de la limitation des tirages :

« Mon cher Harry, j'ai été impressionné par votre visite et par ce qui se passe à Washington [...] Je promets de retourner à mon laboratoire et de faire quelques photos pour satisfaire vos clients qui réclament²²⁸. »

À la lumière de cette dernière lettre, on observe que l'annonce postée dans le *New York Times* du 1975 signalant l'arrêt du développement des tirages d'Adams, est en réalité factice. Cette stratégie investie par Lunn laisse penser qu'il sait exactement comment procéder pour accroître la demande et *a fortiori* les prix des photographies d'Adams. Les échanges entre les deux hommes témoignent aussi de l'engagement d'Adams dans la mise en place de manœuvres pour multiplier le prix de ses images.

En effet, dans les archives d'Harry Lunn, un article est conservé signalant le succès commercial d'Ansel Adams devenu millionnaire :

« Son succès financier a connu une croissance exponentielle depuis 1971. Cette année-là, il a engagé William Turnage comme directeur commercial. En cinq ans, Turnage s'est acheté une Rolls Royce et a fait de son nouvel employé un millionnaire, qui

²²⁶ « Honored Sir, It is painful, depressing and devastating for me to inform you that I, Ansel Adams (being of sound mind but questionable corpus) am unable to attend the Opening Celebrations of your new Establishment in Washington. RSVP on this occasion means: REGRET, STRENUOUS, VOYAGE, PROHIBITED, But I shall be there in spirit. », Enveloppe d'Ansel Adams à Harry Lunn, le 27 juin 1983, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6, Folder 1.

²²⁷ Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6, Folder 1.

²²⁸ « My dear Harry, I was wowed by the visit with you and the goings on in Washington. (...) I promise to return to the darkroom and make some pictures to keep your clamoring clients happy. », lettre d'Ansel Adams à Harry Lunn, le 7 octobre 1977, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6, Folder 1.

dépense 150 000 dollars par an en fournitures photographiques et en salaires pour ses cinq employés²²⁹. »

L'année de la publication de cet article, Adams confirme, une nouvelle fois qu'il continue à développer des tirages. Dans une lettre du 2 janvier 1980 adressée à Harry Lunn il communique: « I have almost finished all 1, 000 of the 'prime' prints, and have already done at least 50 of each, so we are safe there. I will just need a few days to finish up all the rest and it is a relief²³⁰. » Cependant, lorsqu'il écrit ses mots, Adams est alors âgé de 78 ans ce qui permet de supposer qu'il prévoit peut-être, la descendance de son travail, en collaboration avec son galeriste. Aussi, un an plus tard, Harry Lunn publie une nouvelle annonce au sujet de la limitation des tirages d'Ansel Adams :

« Le Museum Set avait été conçu en 1974, lorsqu'Ansel Adams m'a demandé, ainsi qu'à plusieurs autres marchands, de cesser de prendre des commandes commerciales après la fin de 1975 [...] Adams a été autorisé à produire et à vendre des portfolios de ses œuvres aux musées, aux établissements d'enseignement et aux sociétés qui ont un programme établi et reconnu dans le domaine des arts²³¹. »

Cette annonce permet quant à elle de révéler que les tactiques du galeriste ont vraisemblablement été percées à jour. Lunn explique ici qu'Adams a continué de développer des photographies, uniquement pour les musées et les institutions. En l'absence de données, on peut supposer d'un côté que le contrat passé entre Lunn et Adams en 1974-75 stipulait les clauses énoncées en 1981 dans le document ci-dessus. Il est possible d'un autre côté que Lunn ait également souhaité contrecarrer les éventuelles critiques concernant l'annonce de la limitation en écrivant un courrier officiel pour sa clientèle dans le but de rassurer les acheteurs et de continuer d'augmenter les prix des photographies. Au terme de l'analyse de la correspondance entre Harry Lunn et Ansel Adams, on constate d'une part comment un galeriste peut participer activement à la carrière d'un artiste en légitimant son œuvre sur le marché et auprès des institutions mais aussi en influant sur la création même par les commandes de format. D'autre part, on observe qu'il diffuse son travail à une vaste clientèle, de la Maison Blanche à des collectionneurs privés européens dont Manfred Heiting, réputé pour sa collection monumentale de livres et de photographies²³².

À travers la diffusion de l'œuvre d'Adams, Harry Lunn incarne le lien européen-américain dans l'émergence d'un marché pour la photographie d'art à partir de la décennie 1970. En parallèle de l'annonce dans les journaux sur la limitation des tirages, Ansel Adams connaît une forte visibilité

²²⁹ « His financial success has grown exponentially since 1971. In that year he hired William Turnage as his business manager. Within five years, Turnage had bought himself a Rolls Royce and turned his new employer into a millionaire, who spends \$150,000 a year on photographic supplies and salaries for his five-member staff. », Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 2, Folder 12.

²³⁰ Lettre du 2 janvier 1980 d'Ansel Adams adressée à Harry Lunn, Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 3.

²³¹ « The Museum Set had been forseen in 1974 when Ansel Adams contracted with me and several other dealers to cease taking commercial orders after the end of 1975 (...) Adams was permitted to produce and sell portfolios of his work to museums, educational institutions and corporations which have an established and recognized program in the arts. », Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 3.

²³² Manfred Heiting collectionne la photographie et plus particulièrement les photo books depuis les années 1970. Si un grand ensemble est aujourd'hui conservé au Museum of Fine Art de Houston, une autre partie a brûlé dans un incendie à l'automne 2018, (Smyth, 2019).

médiatique en Europe et aux États-Unis. Il est ainsi le premier photographe à faire la une du *Time* le 3 septembre 1979. Avec les échanges entre Lunn et Adams, on observe comment un simple intermédiaire du marché devient un moteur dans la carrière d'un artiste. Adams est devenu millionnaire, invité à la Maison Blanche. Sur le plan sociologique, le galeriste contribue à faire des photographies d'Adams des icônes sur le marché qui attirent une vaste clientèle et le photographe lui-même devient une icône populaire, dont le portrait sera reproduit dans des cartes de joueurs de baseball. Le marchand a donc contribué à la construction du statut d'art de la photographie. Il emprunte des conventions culturelles sur les critères de rareté déjà existantes dans d'autres marchés du multiple. Pour cela, il mise sur un photographe en particulier qui répond déjà en partie « aux conditions du succès » pour reprendre les mots d'Alan Bowness. A titre d'exemple, John Szarkowski, l'ancien conservateur en chef du département de photographies du MoMA intègre Adams dans son ouvrage paru en 1973, *Looking at Photographs*. A l'époque, peu d'ouvrages sur la photographie existent et ce catalogue deviendra un marqueur historique. Ainsi, cette recherche centrée sur l'analyse de la correspondance et des documents personnels d'Harry Lunn a permis de cerner les spécificités de son activité professionnelle de galeriste et son rôle de stratège-spéculateur au sein du marché de la photographie. Les stratégies que Lunn met en place avec Adams sont également répliquées avec d'autres photographes contemporains. Lunn comprend les potentialités d'Adams et de photographes comme Robert Frank — déjà reconnus dans le champ de la photographie²³³ — et il tente de contribuer à la promotion commerciale de son travail.

III. Construction et déconstruction de la valeur : le cas de Robert Frank :

La singularité de la galerie d'Harry Lunn est qu'elle prend la forme d'une petite industrie et après le succès obtenu avec la promotion du travail d'Ansel Adams, ce dernier est déterminé à conquérir un nouveau pan du marché en représentant le photographe américain Robert Frank. Dans le New York des années 1950, Frank côtoie des écrivains, des musiciens et il est partisan de leur esthétique. Il a une production qui regarde vers l'Europe, vers la littérature de son époque, celle de la Beat Generation. Comment Harry Lunn passe-t-il d'un photographe documentariste à Robert Frank ? Quelle est la renommée de Frank à cette date ? Lunn souhaite-t-il s'appuyer sur la vogue de la contre-culture et sur l'aura de la Beat Generation à laquelle Frank a participé ?

Comme le note Michelle Bogre dans la revue *American Photographer* :

« Peu de temps après, Adams a cessé de faire des tirages pour la vente privée. Quiconque voulait un original devait faire affaire avec Lunn, et les prix ont grimpé en flèche. Il a appliqué une stratégie similaire à l'œuvre de Robert Frank, Diane Arbus et Walker Evans, lançant le monde distingué de la collection de photos dans l'ère moderne de la marchandisation²³⁴. »

²³³ Szarkowski, 1973.

²³⁴ « Shortly there-after Adams stopped making prints for private sale. Anyone wanting an original had to deal with Lunn, and the prices skyrocketed. He applied a similar strategy to the work of Robert Frank, Diane Arbus, and Walker Evans, launching

En 1977, Harry Lunn s'investit dans le développement de la carrière de Robert Frank, il rassemble un stock de 1600 photographies²³⁵ et il publie une annonce dans *The Print Collector's Newsletter*²³⁶ :

« Lunn Gallery/Graphics International Ltd. a été désigné comme le distributeur exclusif pour la vente de tirages de Robert Frank. En s'appuyant sur sa collection personnelle, Frank est en train de constituer des archives définitives de tirages depuis ses premières images jusqu'à celles de 1966, lorsqu'il a quitté la photographie pour le cinéma. Après le retrait des négatifs, les archives mettront à la disposition de Lunn 250 tirages d'exposition signés, dont un ensemble complet des 83 images de *The Americans*, qui seront disponibles à la vente²³⁷. »

À travers cette annonce, on devine que Lunn place le curseur sur une œuvre en particulier : *The Americans*. Publié en 1958 et préfacé par l'écrivain Jack Kerouac, l'ouvrage révèle Robert Frank au public américain. Techniquement, Frank ne recherche pas l'innovation du médium, il en exploite la nouvelle formelle, explore une esthétique du flou, des contrastes. Il utilise la photographie comme un moyen d'investigation de son époque notamment dans son ouvrage *The Americans* qui ausculte la société américaine de son époque. En 1973, au moment où Harry Lunn se tourne vers Frank, l'artiste est déjà célébré dans l'histoire de la photographie et notamment un catalogue d'exposition de l'ancien directeur du département de photographies du MoMA, John Szarkowski :

« Robert Frank [...] s'était forgé un nouveau style : une arme aussi propre et fonctionnelle et américaine qu'une hache à double tranchant²³⁸. »

Cette citation révèle qu'au milieu des années 1970, Frank a déjà un nom reconnu dans la scène photographique, ce qui montre que Lunn n'investit pas un terrain glissant. L'historienne Eugenia Parry remarque à ce propos :

« Aux États-Unis, la plupart des gens se sont intéressés à la photographie parce qu'ils aimaient les photographies. Pas vraiment à cause des livres. Dans les années 1970 en Amérique, les gens se sont intéressés à la photographie parce qu'ils ont découvert Paul Strand (1890-1976) et Ansel Adams (1902-1984). Et c'est là qu'Harry Lunn entre en scène et joue un rôle clé. Tout le phénomène américain est donc passé par les photographes eux-mêmes. Et Harry a d'abord fondé sa galerie à Washington, D.C. pour montrer des œuvres américaines comme celle de Robert Frank²³⁹. »

the genteel world of photo collecting into the modern era of the commodities markets. », (Bogre, 1987).

²³⁵ Halpert, 1998, p. 2.

²³⁶ Numéro du mois de juillet-août 1978, p. 87, cité dans (Alexander, 1986, pp. 107-108).

²³⁷ « Lunn Gallery/Graphics International Ltd. has been designated the exclusive dealer for sale of prints by Robert Frank. Drawing on his personal collection, Frank is establishing a definitive archive of prints from his earliest images to those of 1966, when he left still photography for film. After retiring the negatives, the archive will release 250 signed exhibition prints to Lunn, including a complete set of the 83 images of *The Americans*, which will be available for purchase. », (Alexander, 1986, pp. 107-108).

²³⁸ « Robert Frank's (...) had forged a new style: a weapon that was as clean and functional and American as a double-bitted ax. », (Szarkowski, 1973, p. 176).

²³⁹ « In the United States, most people got interested in photography because they loved photographs. Not really because of books. In the seventies in America, people got interested in photography because they discovered Paul Strand (1890-1976) and Ansel Adams (1902-1984). And that's where Harry Lunn comes in and played a key role. So the whole American phenomenon was through photographers themselves. And Harry founded his gallery in Washington,

Cette citation montre que le phénomène économique qui entoure la photographie contemporaine dans les années 1970 ne précède pas tout à fait la reconnaissance culturelle du médium aux États-Unis. Au milieu des années 1970, Harry Lunn détermine une technique pour vendre un nombre restreint de tirages de Robert Frank et il augmente les prix de vente chaque année. Mark Hayworth-Booth souligne : « Harry Lunn a acheté 2 500 photographies de Frank ; il a prévu de vendre 250 tirages par an pendant les 10 prochaines années à des prix plus élevés²⁴⁰. »

Le galeriste adopte des stratégies existantes dans le marché de l'art en achetant en bloc. En effet au tournant du XXe siècle, des marchands comme Paul Durand-Ruel ont développé des logiques similaires. Ainsi, Lunn investit dans des milliers d'épreuves dans la tradition des marchands qui achètent des fonds d'atelier pour contrôler les cotes et les prix. Il souhaite augmenter le prix des photographies de Frank sur un délai de huit ans comme en témoigne un interview publié dans le *Washington Post* :

« Nous les vendrons à 250 par an. J'ai peut-être déjà vendu 83 des 250 premiers, 83 sont partis [en un claquement de doigts]. J'ai acheté les deux premières années, et j'ai des options sur les huit dernières années, à des prix de plus en plus élevés. Comme je vais payer plus cher, vous allez payer plus cher²⁴¹. »

Le délai de huit ans est arbitraire et à la lecture de cette citation, on comprend qu'il souhaite réaliser une plus-value. Il transpose des techniques économiques déjà en vigueur dans d'autres marchés de biens de luxe — comme celui des diamants — pour développer son activité. Lors d'un entretien, pour le *Washington Post* du 5 août 1980, il définit ses tactiques de vente, certes anciennes qui sont novatrices dans le domaine de la photographie. La journaliste Elisabeth Bumiller explique ainsi :

« Sa stratégie est l'offre et la demande de base, ce qui s'applique déjà aux diamants, aux Picasso, au pétrole. Tout ce qu'il a fait, c'est l'utiliser pour des photos. "Disons que vous avez 100 photos", dit-il. "Vous prenez vos 10 meilleures et ne les montrez à personne, et vous vous occupez de créer un marché avec l'autre. Ensuite, vous sortez les plus belles - à des prix incroyablement élevés - en ayant déjà créé toute l'excitation à leur sujet²⁴². »

D. C. at first to show American work like that of Robert Frank. », voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2.

²⁴⁰ « Harry Lunn purchased 2,500 photographs by Robert Frank; Lunn planned to sell 250 prints per year for the next 10 years at higher prices each year. » Mark Hayworth-Booth dans « People and Ideas: Wheeling and Dealing at Rochester. » *Aperture*, No. 82 (1979), pp. 2-7, cité dans (Alexander, 1986, p. 118).

²⁴¹ « We'll sell them at 250 a year. I may have already sold 83 of the first 250, 83 gone [Snap! go the fingers]. I've bought the first two years' worth, and I have options on the last eight years, at increasingly higher prices. Since I'm going to be paying more, you're going to be paying more. » L'article énonce ensuite : « And here they come, Lunn dealing them out like gin rummy cards, Frank photographs all over the library table Lunn got when he bought the entire inventory of the Peter Deitsch galleries in New York », (Allen 1978).

²⁴² « His strategy is basic supply and demand, something already applied to diamonds, Picassos, oil. All he's done is use it for photographs. "Say you've got 100 pictures," he says. "You take your 10 best and don't show them to anyone and get busy creating a market with the other. Then, you come out with the great ones – at marvelously enormous prices – having already created all the excitement about them. », (Bumiller, 1980).

C'est par l'adoption de stratégies commerciales déjà existantes dans le marché des œuvres d'art, des biens économiques, de l'immobilier et des diamants qu'il contribue à accroître la valeur marchande de la photographie et à construire une rareté pour un multiple.

Avec Robert Frank, la stratégie est différente de celle mise en place avec Ansel Adams. Il explique dans un entretien en 1982 que Frank ne souhaite pas de « Moonrise syndrome ». Cette expression est employée pour désigner le phénomène de mode qui entoure la photographie d'Ansel Adams devenue iconique auprès des collectionneurs de photographies, en partie grâce à Lunn. Bien que ce dernier répète son admiration dans de nombreux interviews pour la photographie la plus célèbre d'Adams, il critique aussi à plusieurs reprises les collectionneurs qui souhaitent acheter l'image la plus connue d'un photographe. Ainsi, dans leur ouvrage sur le marché de la photographie publié en 1977, les collectionneurs Landt & Lisl Dennis avancent l'idée suivante :

« Lunn déplore également le manque actuel d'imagination et d'audace des collectionneurs [...] Le tirage de Stieglitz [acheté par les collectionneurs] doit être *The Steerage*, le Paul Strand doit être l'image de la clôture blanche, et ainsi de suite²⁴³. »

C'est dans ce contexte que Lunn s'exprime à propos des collectionneurs des photographies de Robert Frank dans le *Wall Street Transcript* en 1982, soit cinq ans après avoir commencé sa collaboration avec Frank :

« Ils veulent l'image du tramway parce qu'elle a fait la couverture de son célèbre livre, *The Americans* [...] L'image de Robert Frank Tuba Player in Chicago, qui s'est vendu aux enchères pour 6 500 dollars, bien plus que tout ce que j'ai facturé dans ma galerie pour le même tirage [...] Tout le monde veut le tramway ou le tuba. C'est un peu frustrant car la personnalité de Robert Frank est animée par l'idée de ne pas créer un "Moonrise syndrome" pour son propre travail. Ainsi, lorsqu'il a créé les archives de 2 500 tirages, qui constituent l'ensemble de son œuvre disponible jusqu'à la période du milieu des années 60 où il s'est tourné vers le cinéma, il a refusé de faire plus de 30 tirages de n'importe quelle image. Par conséquent, 30 joueurs de tuba ne vont pas très loin, et c'est ainsi que l'on obtient une situation où l'on monte en flèche aux enchères jusqu'à 6 500 \$, ce qui, d'une certaine manière, est un prix ridicule, compte tenu de l'histoire du marché. Mais c'est ce qui s'est passé au printemps dernier²⁴⁴. »

À la lumière de cette citation, on constate que Lunn est soucieux de la diffusion de l'œuvre de Robert Frank dans son entièreté. Il souhaite que les acheteurs s'intéressent non pas aux images iconiques mais à la série *The Americans*. Est-il conscient qu'il risque de se prendre à son propre piège en

²⁴³ « Lunn also laments the current lack of collector imagination and daring (...) The Stieglitz print must be *The Steerage*, the Paul Strand must be the image of the white fence, and so on. », (Dennis & Dennis, 1977, p. 70).

²⁴⁴ « They want the trolley car because that's been on the cover of his famous book, *The Americans* (...) Robert Frank's Tuba Player in Chicago, which has sold at auction for as much as \$6,500, way more than anything I've charged in my gallery for the same print (...) Everyone wants the trolley car or the tuba. It's a bit frustrating because Robert Frank's personality obsessed with not creating a Moonrise syndrome for his own work. And so, when he created the archive of 2,500 prints, which constitutes the body of his work available up to the period of the mid-60's when he turned to film, he refused to make more than 30 prints of anyone image. Consequently, 30 Tuba Players don't go very far, and that's how you get a situation where one will soar at auction to \$6,500, which, in a way, is a ridiculous price, given past market history. But there it was it happened last spring. », *The Wall Street Transcript*, 1982.

limitant arbitrairement les tirages ? Sans doute qu'il souhaite diffuser l'œuvre de Frank par intérêt historique mais il est sans doute confronté à une situation où les tirages les plus emblématiques de la série sont déjà vendus ce qui le pousse à valoriser la série dans son ensemble. Le poids des affaires est réel chez Lunn, et pour cela, il a introduit de la rareté, trouvé des angles forts mais aussi fait parler les images dans les médias en révélant une esthétique. Aussi, cet article est accompagné de la photographie *Covered car, Long beach*, qui représente une voiture garée entre deux palmiers dans une rue sans passants recouverte d'une housse protectrice. À propos de cette photographie, Jan Baetens remarque :

« L'idée de resserrement, d'enfermement, d'étouffement est comme couronnée par la composition globale du cliché, où l'image de la voiture « rempli » le cadre sans que l'absence de 'marge de manœuvre' devant et derrière n'insuffle dans la composition un effet d'hors-champ qui eût cassé le repos et l'arrêt si voyants dans la photographie réalisée²⁴⁵. »

Le choix d'illustrer l'article du *Wall Street Transcript* avec cette photographie singulière de Frank par le cadrage choisi – qui est moins célèbre par rapport à « Trolley » puisqu'elle ne figure pas sur la couverture du livre *The Americans* – montre que Lunn souhaite offrir de la visibilité à l'ensemble de la série. Dans le cadre de mon enquête, Alain Paviot partage l'idée suivante :

« Une bonne image est une photographie qui suscite un désir. Des éléments personnels et psychologiques peuvent également jouer. En tant que marchand, il faut aussi prendre en compte les évolutions du goût de ses clients. La composition de l'image et le nom de l'auteur jouent beaucoup pour les auteurs²⁴⁶. »

C'est précisément dans cette démarche que Lunn agit : il donne de la valeur à la série dans son ensemble en jouant sur le succès de cet ouvrage et en suscitant à la fois l'intérêt et le désir. Lunn tente en effet de promouvoir le travail de Frank mais ses actions sont critiquées par le photographe et le monde de la photographie de son époque. En effet, dans l'ouvrage de Stuart Alexander sur Robert Frank publié en 1986, on peut lire une première critique vis à vis d'Harry Lunn qui émane de William Messer, commentée par Alexander²⁴⁷ :

« M. Messer commence par parler de l'importance des Américains aujourd'hui et de la difficulté de réaliser à quel point ce livre a influencé notre vision de la situation actuelle. Il ajoute que le travail de Frank est mieux vu dans des publications que sur un mur de galerie [...] Ensuite, Messer commente la difficulté d'obtenir des œuvres à exposer. Il dit que Harry Lunn a un contrôle fort sur le matériel. Messer pense que beaucoup de tirages que Lunn laisse aller sont de qualité inférieure, des tirages que Frank n'aurait jamais voulu utiliser comme tirages d'exposition²⁴⁸. »

²⁴⁵ Baetens, 2003, p. 264.

²⁴⁶ Voir l'entretien avec Alain Paviot dans le volume 2, p. 61.

²⁴⁷ Publié dans *The British Journal of Photography* le 23 mai 1980, pp. 496-97 avec pour titre : « Destiny into Awareness: Viewed Robert Frank at the ICA », cité dans (Alexander, 1986, p. 124).

²⁴⁸ « Messer begins by discussing the importance of *The Americans* today and how it is difficult now to realize how much this book has affected how we see today. He goes on to comment that Frank's work is better seen in publications than exhibited on a gallery well (...) Next Messer comments on the difficulty of obtaining work to exhibit. He says that Harry Lunn has a strong control of the material. Messer believes that a lot of the prints Lunn lets go are prints of inferior quality, ones Frank would never have intended as exhibition prints. », (Alexander, 1986, p. 124).

Ainsi, il semblerait que Lunn tente de garder le contrôle sur l'œuvre de Frank, aux dépens de la qualité des tirages, ce qui illustre une fois de plus le pouvoir du galeriste sur l'œuvre d'un artiste. Par ailleurs, Christophe Lunn, le fils d'Harry Lunn, a évoqué lors d'un entretien des relations orageuses entre Robert Frank et Harry Lunn. Il explique à ce propos que Frank a rompu leur accord :

« Initialement il y a eu un deal et mon père a récupéré pas mal de photos de Frank. Dans ce deal initial, il était mentionné que Frank ne devait pas refaire les tirages de certaines images. Or, il n'a pas respecté son engagement et ça a enragé mon père. Mais malgré ça, ses photographies ont fait des prix exorbitants²⁴⁹. »

En l'absence de lettres entre le photographe et le galeriste dans les archives de Lunn, il est difficile de connaître la teneur exacte de leurs échanges, il existe toutefois une anecdote qui m'a été communiqué à plusieurs reprises lors de mon enquête qui illustre les mutations dans la considération du médium photographique dans le marché. Alors que les prix des tirages augmentent, que les stratégies mises en place autour des vintages fonctionnent, Lunn demande à Robert Frank de brûler des négatifs et de détruire certaines photographies pour en augmenter la rareté. Comme le note le théoricien américain Allan Sekula dans son texte *Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation* écrit entre 1976 et 1978, la carrière d'un artiste à cette époque est : « ajustée à la demande du marché. Le modernisme per se (et avec lui le fantôme de la bohème), est transformé en farce²⁵⁰. » L'exemple de Robert Frank, photographe emblématique de la contre-culture est particulièrement probant pour renforcer cette citation critique de Sekula. Lorsque Lunn demande au photographe de brûler certaines photographies, il ne souhaite pas détruire la valeur des photographies de Frank mais au contraire, accroître leur valeur. Le but de Lunn est semble-t-il d'être le détenteur du plus grand nombre de tirages pour contrôler l'offre et la demande. Considéré comme un génie du marketing par certaines personnes interviewées pour cette présente étude et par un stratège féroce par d'autres, la collaboration entre Frank et Lunn s'écourtera. Si avec Adams, Lunn parvient à trouver un photographe qui se prête au jeu de la spéculation, avec Frank la collaboration s'achèvera à la fin dans les années 1980. On peut supposer que Robert Frank a décidé de mettre fin à l'accord passé avec le galeriste afin d'éviter que son œuvre tombe dans les mains d'un marché spéculatif qui le conduirait à brûler ses propres négatifs.

Quel est l'héritage d'Harry Lunn dans l'histoire du marché de la photographie dominé, à de rares exceptions près, par des intérêts financiers ? Si les intérêts spéculatifs traversent déjà le marché de l'art depuis le XVIII^e siècle et plus particulièrement dans les années 1920 avec les activités de marchands-critiques dont Ambroise Vollard²⁵¹, l'héritage d'Harry Lunn dans le développement du marché de la photographie est complexe et hautement critiquable. Ses stratégies commerciales ont été maintes fois débattues lors de l'enquête orale menée dans le cadre de cette recherche. Éclectique dans

²⁴⁹ Voir l'entretien avec Christophe Lunn dans le volume 2.

²⁵⁰ Sekula, 2013, p. 146.

²⁵¹ Saint-Raymond, 2019.

ses techniques commerciales, Lunn alimente aussi le marché de la photographie ancienne française aux États-Unis, en aidant les nouvelles galeries qui s'établissent dans les années 1970. Son rôle traduit ainsi une double dynamique : il souhaite à la fois être au centre de l'échiquier et instaurer une forme de collégialité. La directrice de la galerie Fraenkel, Frish Brandt, résume ainsi le rôle d'Harry Lunn :

« À l'époque, le concept de méga-galerie n'existait pas. Harry, cependant, a compris comment " implanter " le travail et comment " enraciner " les relations. Tout cela a servi le domaine d'une manière que nous ne comprenions probablement pas entièrement à l'époque, mais dont nous avons pleinement profité. De mon point de vue, qui est décidément un peu éloigné de l'Europe et du début des années 1980, la collégialité a été la pierre angulaire de la construction de ce domaine et s'est finalement avérée plus productive et plus engageante que la concurrence. Harry, qui savait mieux que quiconque comment rassembler les gens et honorer un moment, l'a manifesté à chaque occasion²⁵². »

Frish Brandt fait ici écho au concept de galerie leaders développé par la sociologue Raymonde Moulin qui :

« [les galeries leaders] contribuent à baliser le territoire artistique et à fixer les tendances dominantes [...] La galerie leader est en mesure de mobiliser au niveau international un important réseau de galeries [...] Mobilisés autour de la galerie leader, tous les acteurs, économiques et culturels, agissent vite et de concert pour que les artistes soient placés partout où il faut, dans les grandes revues, les musées, les collections, les grandes manifestations culturelles internationales. La stratégie du temps court, du hype et de la promotion internationale accélérée a contribué, à la fin des années 1980, à la starification d'artistes jeunes, appelés à produire beaucoup pendant la période restreinte de leur lancement. Ce fut notamment le cas de Keith Haring²⁵³. »

En conclusion, l'exemple d'Harry Lunn illustre les stratégies de construction de la valeur économique des photographies dans la lignée de nouveaux entrepreneurs, dont Leo Castelli a été une figure emblématique aux États-Unis. En effet, Lunn se distingue de ses prédécesseurs et agit à une échelle internationale en contribuant à intégrer la photographie dans un marché de l'art spéculatif. Viviane Esders m'a communiqué à ce sujet :

« Les modes d'achats ont changé depuis trois ans, le marché s'est développé en ligne avec de nouvelles plateformes comme Artsy et les ventes online ont augmenté de 15 %. Avec l'essor des réseaux sociaux les techniques de marketing ont changé et il existe de nouveaux clubs de collectionneurs. Ces collectionneurs qui fréquentent le Club Barter ou Culturesecrets à Paris fréquentés par des jeunes avocats, des producteurs, des décorateurs, etc. se font influencer par ceux qui créent les tendances. Par exemple à Paris Photo, il existe des parcours où l'on attribue des étoiles à certains photographes ce qui suscite l'intérêt et déclenche l'achat d'une œuvre. Les dernières tendances du marché sont d'après moi la photographie africaine, les clichés d'anonymes et les images réalisées par des

²⁵² « At the time the concept of mega-gallery did not exist. Harry, however understood how to « seed » work and how to « seed » relationships. All of which served the field in ways we probably didn't fully understand at the time but fully benefited from. From my vantage point which is decidedly at a bit of a distance from Europe and the early 1980s, collegiality was the cornerstone toward building this field and proved ultimately more productive and engaging than competition. Harry, who knew better than anyone how to gather people together and to honor a moment, manifested this at every opportunity. We were all so new to this, discovering it, and many of us thought of collegiality as the bread & butter, the heartbeat of the photography market. », voir l'entretien avec Frish Brandt dans le volume 2, p. 118.

²⁵³ Moulin, 2003, p. 34.

femmes photographes. La dynamique entre les jeunes curateurs et les galeries développe un marché mondialisé. La photographie est devenue un phénomène de mode et risque maintenant de tomber dans les travers des tendances avec l'essor des réseaux sociaux²⁵⁴. »

Lunn incarne la période qui précède les dynamiques du marché actuel puisqu'il est l'un des premiers à avoir présenté un stand avec des photographies à la foire internationale Art Basel et qu'il a contribué à la création de la foire Paris Photo. Les tactiques de Lunn peuvent aussi être rapprochées de celles du galeriste Larry Gagosian, qui a participé aux mutations du marché de l'art aux cours des années 2000. Ces dernières années, avec l'essor des foires, on assiste en effet à un nouveau phénomène où l'art devient de plus en plus un instrument financier pour les mécènes privés comme le suggère Raymonde Moulin en conclusion de l'ouvrage cité plus haut :

« La globalisation du marché associée aux dérives du capitalisme financier, a provoqué en particulier pour ce qui concerne les œuvres starifiées de l'art contemporain, une bulle spéculative dont l'histoire du marché de l'art est coutumière²⁵⁵. »

²⁵⁴ Voir l'entretien avec Viviane Esders dans le volume 2, p. 158.

²⁵⁵ Idem, p. 135.



fig. 2. 1 : *Harry Lunn*, Robert Mapplethorpe (American, 1946 - 1989), 1976,
Gelatin silver print, 35.4 × 35.4 cm, Copyright: © Robert Mapplethorpe Foundation, Gift of The Robert
Mapplethorpe Foundation to the J. Paul Getty Trust and the Los Angeles County Museum of Art.
© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.



fig. 2. 2: Making of d'une photo signée Pierre et Gilles (à gauche et à droite), intitulée "Le Capitaine et son petit mousse", 1994.
© Wouter Deruytter, 1994 / Courtesy Pierre et Gilles.



fig. 2. 3 : Photographie d'Ansel Adams à la Maison Blanche avec en arrière-plan la photographie « Winter Storm Clearing Over Yosemite » réalisée par Adams en 1944

 ANSEL ADAMS

file

ROUTE 1, BOX 181, CARMEL, CALIFORNIA 93921 TELEPHONE (408) 624-2558

November 30, 1974

Mr. Harry Lunn
Graphics International, Ltd.
3243 P Street, N.W.
Washington, D.C.20007

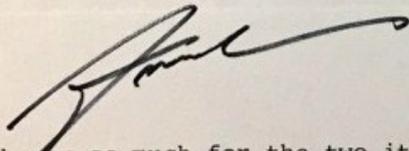
Dear Harry,

It is very hard to write an appropriate letter of appreciation because so many good things are involved in our association. Needless to say, I appreciate everything which most certainly includes your devoted and creative attitude to the arts. You did a great job in Washington in the promotion of my work, and I assure you that I will make every effort to give maximum priority to your requests. I know that you understand the making of fine prints is not an assembly-line matter and that, apart from the complicated mechanics involved, the spirit must appropriately move. I shall do the very best I can, you may be assured, and I know and you know that all prints must be of the highest obtainable quality.

Thanks again so much for the Hine prints which will become an important part of my collection.

Virginia and I both send warmest greetings to you and yours and hope we will all meet again soon.

Cordially,



P.S. Thank you so much for the two items received this morning.

AA:ar

fig. 2. 4 : Lettre du 30 novembre 1974 écrite par Ansel Adams pour Harry Lunn
Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6



ANSEL ADAMS

ROUTE 1, BOX 181, CARMEL, CALIFORNIA 93923 TELEPHONE (408) 624-2558

March 9, 1977

Mr. Harry Lunn
11 Square Henri Pate
75016 Paris, France

Dear Harry,

Having you with us was indeed an "event." It is a great regret that you could not stay for that wonderful dinner that Bill and Andrea gave which I assure you was a memorable one. There was a marvelous birthday cake, the center of which was a delicately toned replica of my Moonrise picture. We cut pieces all around it and the original center remains in our freezer. Bill mentioned at the dinner that you had purchased this central part of the cake for at least \$12,000 and will have a party for 20 people at which a slice of the cake would go for \$200 a piece! Seriously, there has never been a pastry cook's creation of this magnificence. I think we have some interesting pictures of it. It will be a sad day when I have to cut in around the moon and eat the final morsel.

I have quite a few of the big Moonrise prints done, and it is the best print I ever made of it. The Tetons and the Winter Sunrise are already finished and they should be mounted and ready to ship at the end of March.

I am simply overwhelmed by your generous presents. The Bill Brandt is the most beautiful of his nudes that I have seen, and the Abbott is certainly an extraordinary vintage print. You were very kind to think of these two prints which I appreciate more than I can ever tell you. John Schaefer happily departed with the five Walker Evans for the Center for Creative Photography on extended loan. They are a most valuable addition for their collection.

Thanks again and every good wish,

AA:at

fig. 2.5 : Lettre du 9 mars 1977 écrite par Ansel Adams pour Harry Lunn

ANSEL ADAMS
ROUTE 1, BOX 181
CARMEL, CALIFORNIA 93923
(408) 624-2558



file - Ansel Adams

SEÑOR HARRY LUNN

3243 P Street NW

WASHINGTON
D.C.

20007

fig. 2. 6 : Carte postale du 27 juin 1983 écrite par Ansel Adams pour Harry Lunn

Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6



ANSEL ADAMS

file

ROUTE 1, BOX 181, CARMEL, CALIFORNIA 93923 TELEPHONE (408) 624-2558

October 7, 1977

Mr. Harry H. Lunn, Jr.
11 Square Henri Pate
Paris 75016, France

My dear Harry,

I was wowed by the visit with you and the goings on in Washington. I hope everything turned out well for you in every respect. I think the show looked absolutely beautiful, and I liked what you wrote in your checklist very much. It looked as though you were selling a lot of books, at least to judge from the condition of my hand after the book-signing. Tim Hill joins me in wishing there were more Harry Lunn's in the world!

I deeply appreciate the copy of THE ENCHANTED GALLEON which you presented to me. It makes me think of my far-gone youth, and Andrea is absolutely delighted to have it for the archive. You are very generous, and I certainly appreciate it.

Every time I go to Washington I feel I would like to run for something, even if it were only Republican Dog Catcher. Andrea has two silver candlesticks on her desk, and we are going to light candles to you to express our affection and regard.

Please come this way in November (Andrea has told me there is a slight chance of such a visit), as Virginia and I would be glad to welcome you to Carmel and return some of your superb hospitality. In the mean time I promise to return to the darkroom and make some pictures to keep your clamoring clients happy.

With warm regards,

AA:at

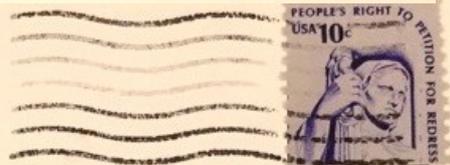
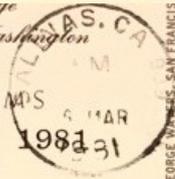
fig. 2. 7 : Lettre du 7 octobre 1977 écrite par Ansel Adams pour Harry Lunn



*From American Stage
Olympic National Park, Washington*

Photograph by ANSEL ADAMS

March 5, 1981



Dear Harry,
Zounds!! What a marvelous birthday gift. I think the J.B. Greene photographs are extraordinary, and especially The Colossus - there is something haunting about that image - I have thought of it often - too bad the show had to finally close here - I would have seen it one more time. I was quite pleased with the board meetings and thank you also for coming out for them.

Mr. Harry Lunn
406 7th St. NW
Washington, D.C. 20004

Warm regards,

Ansel Adams
Ansel

AA-133

fig. 2. 8 : Carte postale d'Ansel Adams à Harry Lunn, le 5 mars 1981

Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 6

Paris, 17 March 1977

Dear Ansel and Virginia,

The splendid evening of the 6th will live long in memory. I was very moved by your announcement of the generous and imaginative gift to MOMA - it is so much in the spirit of all you have done for the field, and we all are in your debt as a result.

It was hard to break away to the airport but there was no other way to be back in time in New York - about the worst dilemma of recent years.

But I was delighted with your account of the evening and feel I almost was at the dinner. The cake sounds marvelous - maybe frozen Moonrise will still be in the freezer when I next pass by - which could be in May - and we can arrange its future. Certainly such a memento deserves at least a giant lottery for portions - or perhaps Bill already is in contact with the Franklin Mint?

The news of the big prints heartens me and I am enthusiastic to see them on my return in April. Andrea and I are in correspondence on all the technical details.

I saw Brassai and Gilberte the other afternoon and they were eager for all the details of the weekend - and send their greetings to you. Brassai will come over in May for a conference at MIT.

It is a superb time in Paris - the legendary spring which might even convince you that the continent has possibilities. I was very impressed at the list Andrea sent of the exhibition schedule for the Metropolitan exhibition - but a bit sad that France is not on the itinerary. This is not surprising given the very chauvanistic attitude here toward everything, photography included.

Myriam joins in sending best wishes to you both - I hope to see you later in the spring.

fig. 2. 8 : Lettre du 17 mars 1977 rédigée par Harry Lunn à l'intention d'Ansel et de Virginia Adams

LUNN GALLERY

8 May 1981

Ansel Adams Museum Set

The Museum Set had been foreseen in 1974 when Ansel Adams contracted with me and several other dealers to cease taking commercial orders after the end of 1975 in exchange for major commitments by the dealers to order prints from him in 1974 and 1975. In our case the print order at that time totaled 1,100 prints. The contract with Adams provided that while all individual and dealer print orders ceased at the end of 1975, Adams was permitted to produce and sell portfolios of his work to museums, educational institutions and corporations which have an established and recognized program in the arts, with the understanding that such prints would not enter the commercial market.

The Museum Set is being published in an edition of one hundred. The Set includes ten basic images common to all portfolios and an additional fifteen images selected from a group of sixty. I enclose a list of the ten basic prints and the sixty variable images. The selection of the fifteen images is made by the institution or collector acquiring the Museum Set in consultation with Adams and the other trustees of the Ansel Adams Publishing Rights Trust. The trustees review all applications for the Museum Set and have the final decision on which institutions are permitted to purchase the Sets.

It is also possible to purchase a complete set of the ten basic images and all sixty of the variables. At this writing the price for the Museum Set of twenty-five prints is \$75,000 and for the complete set of seventy \$200,000. These prices will obtain until the first fifty sets are sold; thereafter there will be no further sales until 1981 when the price will be revised upward.

At this writing the appraised value of the 25 print Set is \$185,000 and the 70 print Set is \$462,500. While this does not give the three or four to one appraisal that other shelters offer, we be-

406 Seventh Street, NW Washington, DC 20004 (202)638-1300

fig. 2.9 : Annonce publiée par la galerie Lunn en 1981

Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust, Box 2

-CONCLUSION-

S'interroger sur la construction de la valeur économique de la photographie a nécessité de se pencher sur la spécificité des ventes aux enchères de photographies de Sotheby's à Londres et sur l'américanisation du marché de la photographie à travers une étude de cas centré sur la figure inclassable du marchand Harry Lunn. Sur le plan méthodologique, cette partie a tenté de (re)connecter des éléments épars composés d'entretiens, de ventes aux enchères, de collections, de relations amicales et de rapports d'intérêts qui ont tous abouti à la construction d'un marché de la photographie. Elle a mis en lumière l'action de protagonistes du marché qui reste toutefois largement empirique, bien qu'elle soit faite d'objectifs et parfois de tactiques.

Il est nécessaire de noter les limites de cette première analyse. En premier lieu, si ces destins se croisent, les liens qui unissent les protagonistes présents lors des ventes de Londres ne font pas pour autant « club » au sens d'un collectif avéré. Ma recherche se limite aux acteurs du *Eye Club* mais d'autres collectionneurs et marchands se déplacent à Londres à la même époque comme Paul F. Walther²⁵⁶ ou John C. Waddell²⁵⁷, qui font partie de la même sociabilité homosexuelle bourgeoise fortunée à New-York au même titre que Sam Wagstaff. En second lieu, les documents d'archives permettent difficilement d'établir le rôle des femmes lors de ces événements culturels et marchands. L'enquête orale menée auprès des protagonistes du marché n'est pas suffisante pour apporter une analyse approfondie sur ce point. Pour répondre à ces deux problématiques, cette étude pourrait être prolongée par l'analyse des catalogues de ventes aux enchères de Sotheby's Londres qui sont annotés avec les noms des acheteurs mais qui demeurent inaccessibles aux chercheurs pour des raisons de confidentialité. En troisième lieu, il est difficile d'établir l'impact des actions des protagonistes dans le phénomène de financiarisation du marché de l'art. Le nouveau contexte caractérisé par « la substitution des lois du marché aux critères esthétiques dans l'art contemporain spéculatif²⁵⁸ » pour reprendre les mots d'Alban Goguel d'Allondans, appelle une nouvelle analyse historique et socio-économique. Reste que le marché de la photographie est un marché de niche, au même titre que le marché de la vidéo étudié par Noah Horowitz dans un ouvrage publié aux presses universitaires de Princeton²⁵⁹. Partant de son ouvrage, il serait intéressant de comparer l'histoire du marché de la photographie à d'autres médiums, notamment aux nouveaux médias, au marché de la performance et au marché du design en prenant en compte le déclin du marché de la photographie ancienne. En effet, comme le note Alain Paviot dans le cadre de mon enquête :

²⁵⁶ Paul F. Walther n'a pas pu être interviewé dans le cadre de cette étude.

²⁵⁷ John C. Waddell a été rencontré dans le cadre de cette étude mais l'entretien n'a pas pu être enregistré.

²⁵⁸ Goguel d'Allondans, 2010.

²⁵⁹ Horowitz, 2011.

« Les collections muséales possèdent aujourd’hui des fonds photographiques [du XIXe siècle] très importants. Il est donc de plus en plus difficile de leur vendre des images qui ne complètent pas les ensembles existant au sein de leurs collections. Compte tenu de l’évolution des prix de vente demandés, il y a aussi un transfert d’intérêt pour la photographie plus contemporaine, apparemment plus accessible. On constate d’ailleurs la même actualité entre le mobilier ancien et le mobilier « design²⁶⁰. »

L’ensemble des citations extraites des entretiens menés pendant ma recherche doctorale traduisent aussi un phénomène : derrière les chiffres et les prix, transparaît aussi une émulation et une passion du regard. Le marché naissant de la photographie dans les années 1970 se caractérise par un mélange entre une compétition, des intérêts spéculatifs, un monopole de certains affairistes et une entente sur les prix. Christophe Lunn note à ce propos :

« Sam Wagstaff divisait les lots avec les autres marchands et collectionneurs en déchirant les pages des albums. Comme quand on divise une collection de billes ou un héritage c’est pareil. Il y avait des clans et effectivement si on ne faisait pas partie du clan on n’arrivait pas à acheter le lot²⁶¹. »

Et dans ce « Club », deux figures occupent les devants de la scène : André Jammes et Sam Wagstaff. Les deux hommes sont les acteurs emblématiques d’un connoisseurship où s’allient les compétences de la librairie ancienne pour Jammes et celles de l’art conceptuel et minimaliste pour Wagstaff.

²⁶⁰ Voir l’entretien avec Alain Paviot dans le volume 2, p. 63.

²⁶¹ Voir l’entretien avec Christophe Lunn dans le volume 2.

-PARTIE 2

« QUAND LES COLLECTIONS FABRIQUENT L'HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE (1961-1980)²⁶² »

« J'ai connu Sam Wagstaff en 1978 à New York et à Princeton, c'était un personnage charmant et fascinant, assez capricieux, avec énormément d'œil et une grande culture. J'ai vu une partie de sa collection à la Corcoran Gallery, pour moi ce fut un grand choc car il avait mélangé avec succès les grands noms et les photographes anonymes. C'est un trait qu'allait partager Pierre Apraxine et les Texbraun, tandis qu'André Jammes dont l'œil n'était pas moindre avait un goût plus classique²⁶³. »

Françoise Heilbrun

« Dans les années 1970, il y avait un intérêt concomitant pour l'essor des livres sur la photographie et pour le développement du marché de la photographie²⁶⁴ »

Richard Pare

« Aujourd'hui l'ancien n'intéresse plus personne. Le système mis en place dans les années 1970-1980 a fait monter artificiellement les prix. Des marchands ont publié de nombreux textes historiques comme André Jammes puis, ils ont revendu les photographies qu'ils ont rassemblées à des prix très élevés. C'est devenu une bulle spéculative²⁶⁵. »

Denis Canguilhem

²⁶² Chevrier, 1982.

²⁶³ Voir l'entretien avec Françoise Heilbrun dans le volume 2, p. 33.

²⁶⁴ « In the Seventies, there was a concomitant interest in the rise of books about photographic ideas and the photography market », voir l'entretien avec Richard Pare dans le volume 2.

²⁶⁵ Voir l'entretien avec Denis Canguilhem dans le volume 2, p. 140.

-INTRODUCTION-

« QUAND LES COLLECTIONS FABRIQUENT L'HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE (1961-1980)²⁶⁶ »

Cette citation de l'historien Jean-François Chevrier est le titre d'un article paru dans *Le Monde* le 25 octobre 1982, au moment de l'exposition d'une partie de la collection de Sam Wagstaff au Petit Palais à Paris. Chevrier signale un phénomène : l'histoire de la photographie est en train de s'écrire, en partie grâce aux collectionneurs privés. Dans la période charnière des années 1970-1980 où l'histoire de la photographie est en train de se constituer, plusieurs figures du *Eye Club*, ont contribué à l'écriture et à la diffusion des premiers ouvrages d'histoire de la photographie et par là même à augmenter la valeur de la photographie. Au sein du *Eye Club*, les rôles d'André Jammes et de Sam Wagstaff, occupent une place centrale dans la constitution de la valeur économique mais aussi artistique, esthétique et historique de la photographie. Pour ces raisons leurs activités forment le cœur de cette seconde partie.

Les expositions et les publications de Jammes et Wagstaff réalisées dans les années 1960- 1970 sont effectuées à partir des photographies qu'ils ont eux-mêmes rassemblé, contribuant ainsi à légitimer un art considéré comme mineur et leurs propres goûts personnels. Comme d'autres collectionneurs tels que Samuel Courtauld, fondateur de l'institut Courtauld à Londres en 1932, ils rendent leurs collections accessibles aux étudiants et à des visiteurs extérieurs, ce qui permet d'en accroître la valeur historique mais aussi économique²⁶⁷. À l'image d'autres acteurs historiques du marché de l'art tels que Caillebotte, connu pour avoir été l'un des mécènes des impressionnistes, avant de léguer sa collection au musée du Luxembourg²⁶⁸, ils accèdent aussi à la notoriété en collaborant avec des institutions. Ils exposent leurs collections photographiques entre Paris et New York, en passant par Chicago, San Francisco et Washington dans les années 1960-1970.

Leurs démarches s'inscrivent dans la lignée des premiers collectionneurs privés en Italie comme le suggère Julius Von Schlosser dans son étude sur les cabinets des arts et des merveilles pendant la Renaissance tardive :

« Ces collections, qui avaient pour fin première et immédiate d'instruire et de faire réfléchir les artistes et les amis des arts, permirent peu à peu le développement de critères d'évaluation historique qui sont la condition même de l'histoire de l'art. Ce double caractère scientifique et artistique se retrouve dans la plupart des nombreuses collections particulières italiennes ; c'étaient de véritables collections d'amateurs, d'amis des arts au sens le plus moderne

²⁶⁶ Chevrier, 1982.

²⁶⁷ Voir le catalogue de l'exposition *La collection Courtauld. Le parti de l'impressionnisme*, Fondation Louis Vuitton, 2019.

²⁶⁸ Voir les travaux de Pierre Vaisse sur L'affaire du legs Caillebotte en 1894 qui a fait couler beaucoup d'encre, Vaisse, 2014.

du terme, qui estimaient les œuvres pour elles-mêmes, sans autre souci que le plaisir de leur propriétaire et l'éducation des artistes qui étaient ses protégés et ses amis²⁶⁹. »

Dans le sillage des premiers collectionneurs amateurs d'art, Jammes et Wagstaff ont contribué à développer des critères d'évaluation de la photographie des premiers temps à la manière des *connoisseurs*. De nombreux chercheurs se sont penchés avec attention sur le concept de *connoisseurship* pour étudier la figure du collectionneur d'art. Terme inventé au XVIII^e siècle, le *connoisseur* est celui qui développe une expertise reconnue dans son milieu et réalise des attributions sur des œuvres d'art. C'est une méthode qui permet de reconnaître l'identité des artistes notamment des figures considérées comme mineures, et d'établir l'attribution de maîtres précis. Cette partie abordera le rôle de Jammes sous le prisme du *connoisseurship* puisqu'il a exhumé des photographes du XIX^e populaires à leur époque puis oubliés tels que Charles Nègre. De même, Wagstaff est un *connoisseur* dans le sens où il a contribué, par sa collection et son travail de classement, à un regain d'intérêt autour de photographes peu considérés dans les ouvrages historiques et en dehors des canons de l'histoire.

A ce jour, il n'existe aucun inventaire des collections de photographies d'André Jammes et de Sam Wagstaff et aucune étude universitaire récente²⁷⁰ — à l'exception du mémoire de Cécile Nédélec — n'a abordé leurs rôles dans l'histoire de l'art avec une mise en correspondance de textes de théoriciens qui critiquent la « muséification » de la photographie. C'est en étudiant d'une part les arguments développés par les critiques qui prennent le contrepied de leurs activités de *connoisseur* et d'autre part en réalisant une histoire de l'intérieur grâce aux entretiens avec une approche « socio-iconographique » que les rôles de Jammes et de Wagstaff seront analysés dans cette seconde partie.

²⁶⁹ Von Schlosser, 2012, p. 243.

²⁷⁰ Voir (Nédélec, 2010).

-CHAPITRE 3-

Aux origines de la construction d'un goût pour la photographie

« Primitive » française.

André Jammes, un collectionneur polyvalent (1947-1969)

« André Jammes et sa femme Marie-Thérèse ont joué un rôle important dans la valorisation de l'œuvre de Charles Nègre. C'était un vrai binôme, leur fille Isabelle Jammes s'occupe aujourd'hui de la librairie rue Gozlin²⁷¹. »

Sylviane De Decker

« André Jammes détestait les Texbraun, mais il était aussi menacé par eux parce qu'ils avaient de belles photographies. Et ils attiraient l'attention, mais André voulait être le premier. Il n'aimait pas Gérard Lévy non plus. La situation était donc la suivante : il y avait d'un côté Gérard, un juif marocain, et de l'autre les Texbraun, un couple homosexuel, à la limite du SM. Et André ne voulait tout simplement pas avoir affaire à "ces gens-là". " Pourtant, ce sont eux qui avaient le nouveau matériel, ils avaient des Nadar que personne n'avait jamais vus auparavant. Ils m'ont montré de nombreux photographes intéressants que je voulais inclure dans le livre sur les calotypes, mais Jammes ne voulait montrer que sa collection. Voilà le genre de disputes que nous avons eues à l'époque²⁷². »

Eugenia Parry

« C'est le marchand français André Jammes qui a fait découvrir Gustave Le Gray au collectionneur américain Sam Wagstaff ; qui a par la suite amené ses photographies à New York pour nous les montrer [...] Aux États-Unis, dès les années 1970, la photographie du XIXe siècle était tout de même appréciée. Personne ne s'y intéressait en France sauf André Jammes et quelques personnes. Toute l'attention des français était tournée à ce moment-là vers la peinture, le dessin et la littérature du XIXe siècle²⁷³. »

Daniel Wolf

²⁷¹ Voir l'entretien avec Sylviane De Decker dans le volume 2, p. 149.

²⁷² Voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2, p. 241.

²⁷³ Voir l'entretien avec Daniel Wolf dans le volume 2, p. 274.

Chapitre 3 : Aux origines de la construction d'un goût pour la photographie « Primitive » française André Jammes, un collectionneur polyvalent (1947-1969)

Quiconque s'intéresse à André Jammes se heurte à une forme de réticence. On l'a dit, cette réticence vient d'abord de Jammes lui-même. Cette réticence provient aussi de la part de l'ensemble des personnes et des institutions avec qui il a travaillé. Il est en effet difficile de questionner la polyvalence de son rôle, à la fois de collectionneur et de marchand, au regard de son importante contribution à l'histoire de la photographie en France et aux États-Unis. Pourquoi et comment un libraire a-t-il déployé son énergie à valoriser artistiquement et commercialement la photographie pourtant considérée comme un art mineur ? Quels effets ont produit ses actions sur le *Eye Club* et sur la double reconnaissance de la photographie par le marché et par le musée ?

Pour contourner le silence de Jammes, une question a présidé lors des recherches : qui sont les destinataires des courriers de Jammes dans les années 1960-1980 ? Le travail de recherche a permis de découvrir des correspondances conservées dans les institutions qui n'ont jamais été étudiées jusqu'à ce jour. Plusieurs lettres de Jammes ont pu être consultées illustrant ainsi les mécanismes de sa double activité. La correspondance qu'il entretient pendant les années 1960-1970 avec l'historien de la photographie britannique Helmut Gernsheim (1913-1995)²⁷⁴ révèle les origines de la construction du goût pour les « Primitifs français²⁷⁵. » De même, sa liaison épistolaire, avec le rédacteur en chef du magazine américain *Aperture*, Michael E. Hoffman (1942-2001)²⁷⁶, au moment de l'organisation de l'exposition *French Primitive Photography* organisée en 1969 à Philadelphie apporte un éclairage nouveau sur la polyvalence de son rôle.

²⁷⁴ Les archives de l'historien de la photographie, photographe et collectionneur britannique Helmut Gernsheim sont conservées au Harry Ransom Center à Austin au Texas.

²⁷⁵ Cécile Nédélec ajoute : « Les primitifs répondant aux nouvelles orientations du goût et au besoin de récit d'origine des nations », voir (Nédélec, 2010, p. 83).

²⁷⁶ À la mort de Michael E. Hoffman, un article est paru dans la rubrique nécrologique du *New York Times* le 29 novembre 2001, Section C, page 15 de l'édition nationale avec le titre suivant : *Michael Hoffman, 59, Director Of Art Photography Publisher.*

I. L'ancrage dans un réseau photographique français : une première étape vers la reconnaissance institutionnelle de la collection d'André Jammes (1947-1962) :

La compréhension des multiples rôles de Jammes dans le champ de la photographie nécessite d'abord un retour sur ses modèles, puis une analyse de son parcours biographique depuis 1947, date de la parution de son premier livre sur les Ex-Libris²⁷⁷ et enfin l'étude de son réseau bibliophilique qui lui sert de tremplin pour rassembler une collection. Si plusieurs écrits se sont déjà penchés sur son environnement culturel, son cercle de sociabilités et ses textes historiques, il s'agira ici de comprendre comment Jammes met en place des méthodes nouvelles pour s'ériger en tant que porte-drapeau à une échelle internationale de la photographie « Primitive » française²⁷⁸.

1. Les modèles de « la première vague », Georges Sirot et Gabriel Cromer :

Au moment où Jammes commence à s'intéresser à la photographie au milieu des années 1950²⁷⁹, il existe déjà une circulation des idées et des personnes dans le monde de la photographie entre Paris et New-York²⁸⁰, qui s'inscrit dans un contexte plus global d'échanges culturels, intellectuels, socio-économiques et politiques entre les deux villes²⁸¹. Lors de de l'exposition *Paris-New York* qui s'est déroulée en 1977 du 1er juin au 19 septembre au Centre Pompidou à Paris l'année de l'ouverture du musée, les commissaires de l'exposition ont remonté le temps jusqu'à 1905 et se sont attelés à montrer en quoi l'évolution des échanges artistiques, littéraires, musicaux entre Paris et New York témoignent des bouleversements socio-économiques et politiques du XXe siècle. Jammes se positionne dans la droite lignée des collectionneurs de photographies du XIXe siècle²⁸² et du début du XXème siècle qui avant lui, ont rassemblé un grand nombre de photographies anciennes. Comme le remarque Éléonore Challine :

« D'autres collectionnent les photographies. On pense ici au prince Roland Bonaparte. Lui-même photographe, il rapporte des clichés d'un voyage en Laponie en 1884 et installe dans son hôtel particulier de l'avenue d'Iéna un laboratoire photographique. Pour sa bibliothèque de géographie et d'ethnographie, Bonaparte réunit de nombreuses photographies, soit qu'il a lui-même prises lors de ses voyages, soit qu'il a acquises, lors des expositions ethnographiques notamment. Au total, on estime qu'il a rassemblé près de dix-sept mille photographies, gravures, aquarelles ou dessins²⁸³. »

²⁷⁷ Jammes, 1947.

²⁷⁸ En 1969, André Jammes organise une exposition intitulée French Primitive Photography au Centre Alfred Stieglitz, situé dans le Philadelphia Museum of Art à Philadelphie.

²⁷⁹ Guerrin, 1999.

²⁸⁰ Voir le numéro 21 de la revue *Études Photographiques* intitulé *Paris New York* qui illustre les liens transatlantiques dans le champ de la photographie, d'Alfred Stieglitz à William Eggleston (Morel, 2007) ; (Poivert, 2007).

²⁸¹ Voir le catalogue de l'exposition *Paris-New York* au Centre Pompidou qui inscrit l'histoire des échanges entre Paris et New York dans un cheminement.

²⁸² Voir l'entretien avec Hans P. Kraus Jr dans le volume 2, p. 206.

²⁸³ Challine, 2017, p. 270.

Ces propos sont confirmés dans mon enquête par Hans P. Kraus : « Au XIXe siècle, les photographes collectionnaient déjà. Charles Nègre (1820-1880) collectionne les photographies d'Henri Le Secq (1818-1882), d'Olympe Aguado (1827-1894), de Bisson-Frères (Louis-Auguste Bisson, 1814-1876 ; Auguste-Rosalie Bisson, 1826-1900). Même Talbot était un collectionneur. » Et de fait, lors d'une discussion informelle dans sa librairie, Jammes m'a partagé : « Je fais partie de la deuxième vague de collectionneurs²⁸⁴ ». La « première vague » fait alors référence aux collectionneurs français qui ont œuvré dans l'entre-deux-guerres et font partie de la génération de ses parents. Les Français Georges Sirot (1898- 1977) et Gabriel Cromer (1873-1934) sont deux noms cités par Jammes pour leur engagement dans le monde de la photographie et pour leur ouverture vers les États-Unis.

La première source d'inspiration de Jammes est la collection du parisien Georges Sirot. Passionné d'histoire, Sirot rassemble une collection importante de photographies anciennes pendant l'entre-deux-guerres qu'il revend en partie en 1955 à la Bibliothèque nationale de France. Il grandit à Paris et développe un goût pour la littérature du XIXème siècle qui le conduit à s'intéresser aux portraits d'écrivains : « Il aura assez vite réuni plus de trois mille portraits de personnalités du XIXème siècle. George Sand, l'Ariane de son labyrinthe restera le personnage-clé de sa collection²⁸⁵ » souligne la peintre et écrivaine Éliette Bation-Cabaud (1921-2011), dans un article sur le collectionneur parisien. Sirot collectionne des photographies pendant l'entre-deux- guerres à un moment singulier de l'histoire. La France est alors plongée dans plusieurs crises économiques et sociales successives où de nombreuses propriétés sont vidées²⁸⁶. Certains bouquinistes et brocanteurs profitent des crises et revendent aux Puces les biens entreposés dans les maisons qui demeurent inoccupées après les deux guerres :

« Toutes les épaves des ventes de bibliothèques, appartements et propriétés se retrouvaient sur les marchés d'occasions où les biffins déversaient leurs sacs remplis de papiers, gravures, liasses de photographies et paquets poussiéreux de cartes postales. Encouragé par quelques trouvailles, Sirot deviendra un habitué des « brocs », bouquinistes, libraires et marchés suburbains (...). En 1920, il y avait encore un tel mépris pour ces vieilles épreuves, que souvent on ne les lui faisait même pas payer : il prétendait s'intéresser uniquement aux cadres²⁸⁷. »

C'est dans ce contexte que Sirot rassemble un grand nombre d'images pendant l'entre-deux-guerres. Sylviane De Decker, spécialiste de photographies anciennes et contemporaines, formule à ce propos :

« C'est l'un des premiers à avoir rassemblé de la photographie ancienne pendant l'entre-deux-guerres. Lorsque je travaillais sur Étienne Carjat (1828-1906), je suis

²⁸⁴ Propos rapportés lors d'une discussion avec André Jammes dans sa librairie à Paris en juin 2017.

²⁸⁵ Bation-Cabaud, 1983.

²⁸⁶ Je fais ici allusion à une discussion avec Anne McCauley le 17 décembre 2018 qui fait part de ses réflexions et de ses intuitions sur le contexte culturel et économique français après la Seconde guerre mondiale.

²⁸⁷ Bation-Cabaud, 1983.

allée lui rendre visite grâce à Philippe Néagu qui le connaissait. Il vivait à côté de Paris, dans une maison avec des lapins, un fourneau qui était toujours allumé. Dans le grenier, il y avait des centaines et des centaines de photographies entassées²⁸⁸. »

Pendant l'entre-deux-guerres, Sirot entretient des liens avec les États-Unis et les spécialistes de photographies de son époque. Il fait ainsi la rencontre du conservateur du département de photographies au MoMA, Beaumont Newhall et il prête des photographies de sa collection pour la première exposition de photographies du MoMA en 1939²⁸⁹. Alors qu'il est encore adolescent, André Jammes croise Sirot, client de la librairie de son père. Par son goût pour la photographie du XIXe siècle et son travail de rassembleur, Sirot devient l'un des modèles de Jammes.

La seconde source d'inspiration de Jammes est le collectionneur français Gabriel Cromer (1873-1934). Photographe, historien et membre actif de la Société Française de la photographie, Cromer collectionne la photographie pendant l'entre-deux-guerres comme Sirot. Son nom a marqué l'histoire institutionnelle de la photographie en France par la vente de l'entièreté de sa collection aux États-Unis à la société Kodak en 1939 alors que des négociations étaient déjà entamées avec le gouvernement français, laissant « la communauté photographique en émoi²⁹⁰ », face à la disparition d'une collection d'une telle ampleur à l'étranger, témoignant du désintérêt des institutions artistiques en faveur de la photographie. La revente de sa collection aux États-Unis ne permet pas à Jammes de voir et d'étudier la collection de Gabriel Cromer, c'est néanmoins une référence et un modèle qu'il cite volontiers²⁹¹.

Jammes s'inscrit dans un réseau déjà existant mais il crée une rupture dans l'histoire des collectionneurs de photographies par son rôle hybride. Contrairement à cette « première vague » de collectionneurs, il joue un rôle ambigu du fait de ses actions antagonistes, parfois contradictoires. Tandis que les modèles de la « première vague » sont uniquement collectionneurs, le rôle de Jammes est polyvalent. Il achète des photographies et les vend « avec la plus grande discrétion²⁹² » souligne Philippe Garner dans un entretien, ce qui rend impossible la réalisation d'une chronologie de sa collection.

2. André Jammes, un « collectionneur de haillons » ou la mythologie du chiffonnier :

1947 est l'année de la publication du premier ouvrage d'André Jammes intitulé *Essai sur les Ex-Libris modernes français*, annonciateur d'une réflexion plus globale sur le collectionnisme. En raison du refus d'accès à ses archives, tous ces écrits ont été étudiés pour comprendre sa vision du collectionnisme. Dans cet essai, Jammes développe une analyse sur les Ex-Libris modernes

²⁸⁸ Voir l'entretien avec Sylviane De Decker dans le volume 2, p. 147.

²⁸⁹ Newhall, 1937, p. 7.

²⁹⁰ Challine, 2017, p. 301.

²⁹¹ Propos rapportés lors d'une discussion avec André Jammes dans sa librairie à Paris en juin 2017.

²⁹² Voir l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2, p. 175.

français, issus de sa propre collection et ignorés du public. Les Ex-Libris sont des objets à la fois usuels, qui marquent la possession de son auteur et des objets esthétiques qui intègrent l'histoire de l'art²⁹³. À la lecture de ce texte de 1947, il apparaît que pour Jammes, le rôle du collectionneur est de réaliser un travail de défrichage, de taxinomie et d'historien. Dix ans précédant la publication de textes sur l'histoire de la photographie, Jammes développe déjà une réflexion sur la méthode de collectionneur-historien qui passe par le *connoisseurship*²⁹⁴. Terme inventé au XVIIIème siècle, le *connoisseur* est celui qui développe une expertise reconnue dans son milieu, qui lui permet de réaliser des attributions sur des œuvres d'art. C'est une méthode qui permet de reconnaître l'identité des œuvres d'art anciennes et d'établir l'attribution de maîtres précis. Selon lui, la caractéristique du rôle du collectionneur est de publier un texte à visée scientifique sur des objets aux statuts hybrides comme les Ex-libris. Ce premier livre de Jammes écrit à l'âge de vingt-ans marque ainsi le commencement d'une pensée²⁹⁵. Un des derniers livres de Jammes publié en 2010, co-écrit avec sa femme Marie-Thérèse, sur l'imagerie populaire convoque également cette méthode. Jammes écrit à partir de sa propre collection, sur un pan méconnu de l'histoire de l'imagerie populaire.

Comment et pourquoi André Jammes, initialement libraire, intéressé par les Ex-Libris décide-t-il de collectionner des photographies ? Dans son mémoire sur André Jammes, Cécile Nédélec compare avec justesse Jammes à la figure du chiffonnier²⁹⁶. Personnage phare de l'univers baudelairien²⁹⁷, le chiffonnier est celui qui ramasse : « des hardes, des épaves dont l'usage et la valeur ne sont perçus que par lui²⁹⁸. » Baudelaire personnifie cette figure dans son poème intitulée *Le vin des chiffonniers* paru dans son recueil *Les Fleurs du Mal* en 1857²⁹⁹.

Antoine Compagnon, spécialiste de l'œuvre de Baudelaire, formule à ce propos :

« Le chiffonnier, avec sa hotte et son crochet pour ramasser les rebuts, est un personnage légendaire du vieux Paris et du faubourg du Temple, quartier populaire voué à la destruction par Haussmann³⁰⁰. »

Pourrait-on aller jusqu'à penser que le texte de Baudelaire sur le vin des chiffonniers a inspiré André Jammes ? Souvent cités dans ses publications, Jammes a une connaissance des écrits de Baudelaire qu'il affectionne. Maintes fois représentés par des caricaturistes ou des graveurs comme

²⁹³ De nombreux artistes se sont intéressés aux Ex-Libris, voir par exemple le catalogue de l'exposition sur Fernand Khnopff (Draguet, 2018).

²⁹⁴ Jammes, 2010.

²⁹⁵ Dans cet essai, Jammes s'intéresse déjà à la notion de modernité en art. En 1969, lors de l'organisation de la première exposition de sa collection aux États-Unis, il théorise la notion de modernisme en photographie (Jammes, 1971).

²⁹⁶ Le mot chiffonnier est issu de l'allemand « Lumpensammler », (Palmier, 2006, p. 16) ; (Nédélec, 2010, pp. 36-37).

²⁹⁷ La figure du chiffonnier est réappropriée par Walter Benjamin dans son livre *Passages*. Cet ouvrage n'est pas publié du vivant de Benjamin, contraint de s'exiler pendant la Seconde guerre mondiale, il paraît pour la première fois en 1982. Jammes n'a donc pas eu accès à ce livre.

²⁹⁸ En allemand « Lumpensammler », le chiffonnier est un « collectionneur de haillons » (Palmier, 2006, pp. 16-21).

²⁹⁹ Baudelaire, 1857.

³⁰⁰ Compagnon, 2015, pp. 109-112.

Daumier³⁰¹ auxquels Jammes s'intéresse via son réseau bibliophilique, le chiffonnier est une figure célébrée dans la littérature du XIXe siècle. Au vu de l'intérêt de Jammes pour la culture française du XIXe siècle, on peut émettre l'hypothèse qu'il s'inspire de ce texte et qu'il souhaite incarner la figure du chiffonnier. Comme elle, Jammes s'intéresse à la photographie, autrement dit à un médium encore méprisé par les musées dans les années 1950 et par une partie de son entourage.

Pour contextualiser les débuts de l'engagement photographique de Jammes, il faut rappeler que dans la décennie 1960, la photographie n'est pas encore un art reconnu par les instances culturelles. À l'heure où les livres de photographies sont rares, les musées accordent une faible importance à la photographie et Jammes incarne un renouveau. À l'aube des années 1960, il transpose la méthode employée pour les Ex-libris en ramassant littéralement par terre des photographies :

« Lorsqu'il [André Jammes] collectionnait des livres dans les années 1950 et 1960, il a remarqué des photographies étaient éparpillées sur le sol dans les domaines d'anciens collectionneurs, que les balayeurs s'apprêtaient à jeter à la poubelle. Personne ne s'en souciait. Personne ne reconnaissait leur valeur. Il les a ramassées, les a ramenées à la maison et les a sauvées. Il s'est rendu compte qu'il rendait un grand service au patrimoine français en recueillant simplement les images, dont beaucoup se sont avérées être des chefs-d'œuvre, et en les sauvant des poubelles. Il avait ainsi constitué une importante collection³⁰². »

Lorsque l'on sait qu'André Jammes a vendu presque l'entièreté de sa collection —on y reviendra³⁰³ — il est difficile de croire qu'il s'est donné pour mission de « sauver le patrimoine français ». Toujours est-il qu'en collectionnant la photographie, il se donne pour mission de légitimer un art non reconnu, en jouant notamment sur le statut flou de la photographie. Le modèle du chiffonnier fait écho à la perception de la photographie à cette époque au sein des musées et dans son propre cercle de librairies. En effet, le statut de la photographie au sein des réseaux de bibliophiles est nébuleux. Certains bibliophiles, comme Jammes, considèrent le médium comme un objet appartenant à la grande famille des imprimés. D'autres considèrent la photographie comme un art « mécanisé³⁰⁴. »

Par exemple, Eugenia Parry témoigne à ce propos du mépris du père de Jammes pour la photographie :

« S'il [André Jammes] utilisait souvent le terme d'"incunable" pour désigner les premières photographies, c'était sa manière personnelle d'introduire le médium photographique dans le domaine sacré des livres³⁰⁵. »

³⁰¹ Par exemple Jean Adhémar un conservateur important dans la carrière de Jammes a notamment publié un ouvrage sur Honoré Daumier en 1954, (Adhémar, 1954).

³⁰² Voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2, p. 237

³⁰³ Voir le chapitre 6.

³⁰⁴ Voir le catalogue d'exposition de 2013 sur Laure-Albin Guillot au Jeu de Paume sur les débats entre bibliophilie et photographie (Desveaux, Gonnard, Houlette & Rauch 2013, pp. 125-127).

³⁰⁵ « If he often used the book term « incunabula » to refer to the earliest works of photography, it was his way of bringing camera work into the sacred realm of books », voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2, p. 238.

Le terme « incunable » désigne les premières productions de l'imprimerie à caractères mobiles métalliques et, par convention, l'ensemble des livres imprimés avant le 1^{er} janvier 1501. Étymologiquement, ce mot désigne en latin le berceau, le commencement. Les incunables sont des objets rares, recherchés par les bibliophiles. Et de fait, le terme d'incunable permet de tenter de pallier le paradoxe de la rareté du médium photographique. C'est un moyen de faire entrer la photographie dans le domaine de la bibliophilie et dans le marché déjà existant des miniatures, des estampes, des gravures³⁰⁶. Ainsi, l'image du chiffonnier est semble-t-il, cultivée par André Jammes pour légitimer sa pratique collectionneuse à ses propres yeux.

3. L'organisation de la première vente aux enchères spécialisée en photographies à Genève en 1961 :

En 1961, Jammes organise la première vente aux enchères spécialisée en photographies à Genève. C'est une date butoir : cette vente lui permet de se positionner en tant qu'expert auprès des conservateurs de photographie dans des musées à l'international, par exemple auprès du Smithsonian Institute de Washington. D'après la liste des écrits de Jammes, c'est véritablement à partir de l'année 1961, date de l'organisation de sa vente aux enchères à Genève, qu'il commence à s'investir pleinement dans le monde de la photographie.

1961 est une année importante dans le monde de la photographie en France. L'artiste français Man Ray reçoit la médaille d'honneur à la Biennale de Venise. Ce dernier est récompensé pour son travail qui mêle à la fois le dessin, la peinture et la photographie³⁰⁷. Bien que cet événement n'entraîne pas dans la foulée la création de galeries de photographie, de ventes aux enchères spécialisées en photographie, de chaires d'histoire de la photographie dans les universités, ni de musées de photographie en France, on peut émettre l'hypothèse que la médaille attribuée à Man Ray participe de l'éveil d'un intérêt autour de la photographie au tournant de la décennie 1960. En parallèle du succès de Man Ray à la biennale de Venise, le monde de l'art connaît de nombreux changements. Si la photographie est un médium largement utilisé par les peintres depuis son invention, de façon cachée ou affirmée³⁰⁸ elle devient l'un des médiums de prédilection des artistes du Pop Art à New-York comme Andy Warhol et un support créatif pour de nombreux artistes français comme Yves Klein³⁰⁹. C'est précisément dans ce contexte que Jammes développe de multiples activités dans le champ de la photographie ancienne en continuant son activité de libraire.

³⁰⁶ Voir notamment Maggs Bros, 1939.

³⁰⁷ Martin, (1981) 1985.

³⁰⁸ Poivert, 2017, pp. 224-228.

³⁰⁹ Cras, 2018, pp. 22-37 et pp. 69-89.

Afin de tenter d'établir la genèse de son parcours, il est nécessaire de se pencher sur les liens entre André Jammes et son réseau pour tenter de retracer les contours de la formation de sa collection. Tandis que Jammes voyage dans toute la France pour acheter des livres pour sa librairie, il fait connaître auprès de son réseau l'intérêt qu'il porte pour la photographie. Il se tourne vers son réseau de libraires pour réaliser les premières acquisitions de sa collection dans les années 1960 et achète des objets photographiques par lots entiers, via son réseau d'antiquaires et de libraires, ce dont témoigne le collectionneur Daniel Wolf³¹⁰. Peu à peu, il se fait connaître au sein des amateurs de photographies. Le marchand new-yorkais Hans Kraus Jr. témoigne à ce propos :

« André est un marchand de livres et un collectionneur de photographies. Il a maintenu une séparation très stricte entre ces activités. Il collectionnait la photographie chez les libraires parce qu'ils savaient que c'était lui, à partir des années 1950, qui en savait le plus sur la photographie. Si un album apparaissait dans le commerce du livre français, les libraires disaient : « Apportez-le à Jammes ! » C'est donc aussi comme ça qu'il a construit sa propre collection³¹¹. »

En parallèle, Jammes dépouille avec sa femme, Marie-Thérèse Jammes, les périodiques du XIX siècle comme *La Lumière* pour établir une liste des photographes reconnus de leur vivant. Le travail du collectionneur est accompagné d'un travail de prospection et il découvre ainsi de nombreux fonds photographiques. Pourquoi acheter des fonds photographiques ? Jammes a pour première activité la gestion de sa librairie et il possède des locaux où il peut stocker des œuvres. Eugenia Parry souligne avec humour que Jammes dispose de nombreux locaux pour stocker les livres et par extension les fonds photographiques :

« Et il [André Jammes] conservait ses collections dans différents endroits de Paris en cas d'incendie ou d'inondation. Je me souviens d'un dîner chez lui un soir avec Beaumont Newhall pendant un orage. De l'eau coulait à travers le plafond et André l'éloignait de ses étagères de livres et de portefeuilles avec de longs bouts de scotch. Il a réussi, mais c'était une nuit assez folle. Il est important de se rappeler qu'il est vraiment un homme de lettres. Il n'est pas rare que des libraires de son statut engagent des experts pour cataloguer leurs fonds. Je me souviens d'avoir rencontré un prêtre jésuite qui cataloguait tous ses livres latins. Jammes était un véritable spécialiste des livres et de l'histoire de l'imprimerie³¹². »

Acheter en grand nombre des livres fait partie de son activité quotidienne de libraire mais elle lui permet aussi d'avoir le contrôle des ventes. L'achat de fonds photographiques tels que celui de Blanquart-Evrard facilite aussi l'accès à divers types de documents annexes aux photographies elles-

³¹⁰ D'après les propos rapportés d'un entretien avec Daniel Wolf en octobre 2017.

³¹¹ « André is a book dealer and a collector of photography. He kept these activities very strictly separated. He collected photography from booksellers because they knew that he was the one, starting in the 1950s, who knew more about photography than any of them. If an album appeared in the French book trade, bookmen would say: « Bring it to Jammes! » So that's also how he built his own collection », voir l'entretien avec Hans P. Kraus Jr. dans le volume 2, p. 206.

³¹² « And he kept his collections in various places in Paris in case there was a fire or a flood. I remember dining at his house one evening with Beaumont Newhall during a rainstorm. Water was pouring in through the ceiling and Andre was directing it away from his shelves of books and portfolios with long strands of scotch tape. He succeeded, but it was a quite crazy night. It's important to remember that he is really a book person. It is not uncommon for booksellers of his status to hire experts to catalogue the stock. I remember meeting a Jesuit priest who was cataloguing all his Latin books. Jammes was a real scholar of books and of the history of printing » voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2, p. 237.

mêmes (les négatifs, les carnets de notes ou les articles de presse) et lui permettent de mieux saisir les pratiques des photographes pour la rédaction d'ouvrages. Par exemple Blanquart-Evrard est un photographe qui a développé la mode du procédé papier en France, il a diffusé la technique du calotype grâce à son imprimerie photographique active à Lille de 1851 à 1860. Jammes a rassemblé des fonds entiers dans la dynamique de son activité de libraire et pour comprendre l'histoire à travers les albums, les photographies, les notes personnelles et les autographes. À plusieurs reprises Jammes revendique d'ailleurs sa vision fondatrice de collectionneur comme étant celui qui rassemble et recense mais édifie et construit également l'histoire de la photographie³¹³. Par ailleurs, on l'a vu avec l'exemple d'Harry Lunn, l'achat d'un fonds est également un moyen d'avoir un contrôle sur les prix.

Dans le même temps, il réalise un travail que l'on pourrait qualifier « d'appropriation » à partir des photographies de sa collection. En plus de l'achat de fonds, et d'un travail de prospection, Jammes agit dans une démarche singulière. À l'observation des photographies tirées de sa collection, il apparaît qu'il « signe » les œuvres qu'il achète. Il marque d'un tampon à l'encre un grand nombre de photographies en sa possession avec la mention « André Jammes », ou bien il précise au crayon les lettres « A » et « J » afin d'établir la provenance des images³¹⁴. Ces annotations permettent de comprendre qu'André Jammes est soucieux de montrer la provenance des photographies en sa possession. Il donne à sa pratique collectionneuse une dimension personnelle et considère qu'il est lui-même garant de l'authenticité des tirages³¹⁵. Lors des ventes de sa collection au tournant des années 2000, ces annotations vont devenir un marqueur d'appartenance et *a fortiori* engendrer l'envol des prix.

Cette démarche n'est pas nouvelle et s'inscrit dans l'histoire du collectionnisme d'art. Avant Jammes, nombreux collectionneurs ont réalisé un travail « d'appropriation » en même temps qu'un travail de collecte. On pense ici au collectionneur italien Campana³¹⁶ qui collecte des œuvres, réalise un travail de classement puis signe et renomme les céramiques de sa propre collection comme l'a montré la récente exposition au musée du Louvre³¹⁷. Est-ce que Jammes a connaissance de la méthode de Campana ? Cette question reste en suspens mais il faut noter que l'intérêt de Jammes dépasse la vocation de la collecte de ses prédécesseurs. Aucun document ne permet d'attester que Jammes a eu connaissance à cette époque de la collection du marquis Campana. Néanmoins, la réputation mythique du collectionneur du XIXe siècle aurait pu l'intéresser. Campana a rassemblé la plus importante collection privée en Italie au XIXe siècle avant d'être jugé pour escroquerie.

³¹³ La fille d'André Jammes, Isabelle Jammes écrit sa thèse de doctorat sur Blanquart-Evrard qui donne lieu à une publication en 1981 (Jammes, 1981).

³¹⁴ D'après un ensemble de photographies de sa collection qu'il a vendu au Getty Museum de Los Angeles en 1984 en même temps que Sam Wagstaff en 1984.

³¹⁵ Jammes 1999.

³¹⁶ Bietry Rivierre, 2018.

³¹⁷ Gaultier, 2018.

Ancien directeur du Mont de Piété de Rome, il a financé une partie de ses acquisitions en détournant l'argent de l'établissement. À l'inverse du collectionneur italien, Jammes n'est pas l'auteur de fraudes fiscales. Cependant, les actes des deux hommes peuvent être comparés puisqu'ils ont rassemblé des objets d'art en grand nombre dans une démarche encyclopédique.

Les caractéristiques du rôle de Jammes sont multiples : la recherche, l'achat de fonds et l'appropriation. L'inscription de ses initiales permet ensuite de s'additionner au prix initial des œuvres. Chez Jammes, le travail de collectionneur est doublé d'une volonté de rassembler, d'archiver et d'étudier les documents. Mais aussi, réalisant un travail de taxinomie, en signant ainsi les photographies, le travail du collectionneur devient ainsi une valeur ajoutée, André Jammes, en parallèle, œuvre pour être reconnu pour sa démarche singulière de collectionneur doublée d'un travail d'historien documenté. L'histoire des débuts de la collection d'André Jammes nécessiterait de plus amples investigations. Si ces archives sont partagées un jour, les recherches pourraient être menées aussi bien du point de vue de l'histoire du goût avec les écrits de Francis Haskell que d'un point de vue sociologique avec les théories de T. J. Clark pour comprendre les cercles de sociabilités dans lesquels Jammes évolue.

Dans l'historiographie, il apparaît qu'il développe et collabore activement pendant les années 1960 avec diverses figures institutionnelles. Par exemple, il contribue aussi à l'ouverture du musée Nicéphore-Niepce à Chalon-Sur-Saône en conseillant Paul Jay, son premier directeur³¹⁸. Au début des années 1960, il noue des liens féconds avec divers figures institutionnelles qui ont déjà une renommée. Parmi eux, Jean Adhémar (1908-1987), le conservateur en chef du Cabinet des Estampes et de la photographie, devient son allié.

4. La rencontre avec le conservateur Jean Adhémar :

Dans le parcours d'André Jammes, le conservateur Jean Adhémar (1908-1987)³¹⁹ semble⁶⁵ avoir joué un rôle à plusieurs niveaux : relationnel, scientifique et marchand. Éléonore Challine souligne le rôle notable de Jean Adhémar dans la constitution de la collection de photographies à la Bibliothèque nationale dans une section intitulée *À la Bibliothèque nationale, la photographie « subie plus que désirée »* en référence aux mots de Jean Laran dans un rapport de 1940. L'étude des relations entre Adhémar et Jammes est difficile à établir en l'absence d'accès à leurs archives personnelles. Pour comprendre comment Jammes se construit en tant que collectionneur au sein d'un réseau, il faut étudier les textes qu'ils ont écrit conjointement. Leur analyse révèle en quoi la pratique collectionneuse de Jammes est liée à la particularité d'un parcours biographique, de socialisations et d'expériences spécifiques.

³¹⁸ Cheval, 2002, pp. 4-43.

³¹⁹ Challine, 2017, pp. 85-86.

Reconnu pour son rôle de conservateur en chef du cabinet des estampes et de la photographie à la Bibliothèque nationale de France, Jean Adhémar est un historien, professeur et conservateur de musée français. Il écrit une thèse de doctorat sur les lithographies de paysage en France à l'époque romantique tout en nourrissant un intérêt pour la photographie³²⁰. En 1932, il entre au Cabinet des Estampes et de la photographie à la Bibliothèque nationale et publie un grand nombre d'ouvrages sur la gravure et l'estampe. Adhémar a contribué à développer la collection de photographies à la Bibliothèque nationale qui fonctionne jusqu'à son arrivée principalement avec le dépôt légal³²¹. Comme le suggère Éléonore Challine : « De l'indifférence au désir, ce revirement à l'égard de la photographie remonte à la fin de l'entre-deux-guerres et tient pour beaucoup à la présence des conservateurs Jean Adhémar et Jean Prinnet, tous deux formés par l'historien d'art Henri Focillon, qui lui-même avait intégré le daguerréotype dans son histoire de l'art du XIXe siècle. » Adhémar est également président de la société du Vieux papier, société à laquelle Jammes participe activement. C'est vraisemblablement par ce biais qu'ils se rencontrent, lors de réunions surnommées « causeries³²² » où se rassemblent les personnes qui s'intéressent à la gravure, aux manuscrits et à la photographie au début et au milieu du XXe siècle³²³. Les relations connues entre Jammes et Adhémar remontent à l'année 1947. Ce dernier est en effet le préfacier de son premier livre sur les Ex-libris³²⁴ et leurs liens évoluent au fil des années. Ils œuvrent de concert dans l'écriture de textes mais aussi par le biais d'achats en commun.

5. Les liens privés-publics : une impossible définition ?

Les transactions réalisées entre Adhémar et Jammes renseignent sur la manière dont chacun a façonné la carrière de l'autre et plus précisément sur les diverses stratégies de Jammes, à la fois historien et marchand. Si la datation exacte de la collection de Jammes n'a pu être effectuée, on sait qu'il a fait un grand nombre d'acquisitions aux alentours de l'année 1961. Pour rappel, la chronologie des acquisitions de Jammes commence avec un intérêt pour Nadar en 1955 et suivent les premiers achats de photographies entre 1955 et 1969 environ, date à laquelle il organisera la première exposition de sa collection à Philadelphie. Jammes utilise volontiers l'aide d'Adhémar et de son réseau pour développer et homologuer sa pratique collectionneuse. D'après les propos rapportés par Maria Morris Hambourg, André Jammes aurait raconté les faits suivants :

« En 1960, nous avons acheté avec Jean Adhémar la collection d'Albert Gilles. Pour éviter la duplication des fonds de la Bibliothèque nationale, Adhémar a pris tous les albums d'amateurs, parce qu'ils n'étaient pas des publications et n'étaient donc pas tenus par la loi d'être déposés à la bibliothèque (selon les règles du Dépôt Légal), et il a également pris les daguerréotypes qui, étant donné leur caractère unique, n'y étaient pas

³²⁰ Souchal, 1988.

³²¹ Challine, 2017, pp. 85-86.

³²² Jammes donne sa première « causerie » sur les Ex-libris en 1947 (Mondenard, 1999, p. 31).

³²³ Mondenard, 1999, pp. 26-27.

³²⁴ Jammes, 1947.

non plus représentés. Ainsi, la collection était facilement divisée. J'ai acheté tout le reste, y compris les appareils photo. Mais nous n'avons pas collectionné les appareils photo, jusqu'à présent nous avons dû vivre avec eux sous nos pieds dans notre petit appartement, sous le lit, sous la table, partout³²⁵ ! »

D'après cette citation, on comprend que les deux hommes se divisent une collection : d'un côté Adhémar achète pour la collection de la Bibliothèque nationale pour compléter celle qui existe grâce au dépôt légal et d'un autre côté André Jammes achète pour lui afin d'écrire à partir de ses acquisitions avant la revente de sa collection. Pour Adhémar, Jammes est donc un allié : c'est un collectionneur privé qui peut acheter des photographies qu'il ne peut pas faire acheter par la Bibliothèque nationale. Pour Jammes, Adhémar est une caution patrimoniale dont il sait faire usage.

Loin d'être une exception, la porosité entre usages publics et privés constituent la clé de voûte de la constitution de nombreuses collections individuelles et institutionnelles bien que cette ambiguïté soit difficile à établir. Les liens entre privé et public sont parfois complexes à saisir et à étudier. Dans le cas d'Adhémar et de Jammes, ils sont impossibles à qualifier. On peut penser que de nombreuses opportunités entre vie publique et vie privée expliquent leurs rencontres, leurs liens et la construction du goût de Jammes. Bien que la chronologie et l'inventaire des débuts de la collection de Jammes dans les années 1960 sont manquantes, plusieurs publications de Jammes seront soutenues par Jean Adhémar ou co-écrites avec lui.

Parmi la liste des publications de Jammes dans les années 1960, un article de l'année 1962 écrit à quatre mains avec Adhémar est révélateur de la caractéristique de son rôle de collectionneur. Intitulé *État des questions sur l'histoire de la photographie*³²⁶, ce texte est une liste des ouvrages existants sur l'histoire de la photographie. L'article, est divisé en deux parties : *Ce qui existe* et *Ce qui manque*. Il contient tout à la fois une première liste non exhaustive des écrits existant sur la photographie en 1962 et une seconde liste des ouvrages qu'il reste à écrire. Dans la première liste, un nom d'historien est mis en avant par les auteurs : celui du britannique Helmut Gernsheim (1913-1995). Celui-ci est érigé au rang de chef de file de l'invention des « Primitifs anglais. » Selon Jammes, les livres sur les « Primitifs français » revêtent une importance majeure et doivent être publiés. Pour Adhémar et Jammes, les historiens doivent s'intéresser à une période en particulier : les débuts de la photographie française, autrement dit aux photographies collectionnées par Jammes en parallèle.

³²⁵ In 1960 we bought with Jean Adhémar the collection of Albert Gilles. To ensure against duplicating the holdings of the Bibliothèque nationale, Adhémar took all the albums d'amateurs, because they were not publications and so were not by law required to be deposited at the library (under the rules of *Dépôt Légal*), and he also took the daguerreotypes, which, given their uniqueness, were by their nature also not represented there. Like that the collection was easily divided. I bought all the rest, including the cameras. But we didn't collect cameras, so far a time we had to live with them underfoot in our small apartment, under the bed, under the table, everywhere», ce sont les appareils vendus dans la vente de 1961 (Jammes, 2015, p. 290).

³²⁶ Adhémar & Jammes, 1962.

Cet article, signé par Jammes et Adhémar, révèle la manière dont un libraire-collectionneur et une figure institutionnelle écrivent une histoire de la photographie, pensée autour de quelques figures érigées en canons et en se positionnant en tant que chercheurs. L'article expose l'idée suivante :

« On ne peut plus publier actuellement de recueils d'images tels qu'on en a publiés vers 1930-1950 ; d'autre part les quelques histoires et anecdotes qu'on trouve dans les sources accessibles traînent partout. Il faudra donc faire paraître des travaux sérieux à caractère scientifique⁷³. »

Selon Adhémar et Jammes, la caractéristique du rôle du collectionneur n'est pas seulement de rassembler des images, de produire des récits anecdotiques mais de réaliser un travail documenté d'historien. Ils proposent une approche scientifique de l'écriture de l'histoire et appellent à la publication d'articles de chercheurs. Adhémar et Jammes souhaitent ainsi faire de la photographie un objet sérieux, en rompant avec les publications « non scientifiques. » Ce mécanisme est décrit comme un schéma classique par Howard Becker dans *Les Mondes de l'art*²⁷. Le sociologue s'appuie en effet sur l'exemple américain pour montrer que : « La photographie américaine a trouvé son historien en la personne de Beaumont Newhall, qui fut conservateur des photographies au Museum of Modern Art de New York. Son histoire de cette discipline (Newhall, 1964) a fait entrer au panthéon quelques rares élus parmi les milliers de pionniers évoqués plus haut., Si le positionnement d'Adhémar est celui d'un conservateur qui souhaite faire évoluer la connaissance en histoire de la photographie, celui de Jammes est plus ambivalent. Lorsque l'on sait que Jammes est également marchand et à l'initiative de la valorisation commerciale de la photographie, on ne peut s'empêcher d'y voir une convergence de ses intérêts. Il faut garder à l'esprit que les deux logiques, historienne d'une part et stratégique de l'autre, coexistent en permanence chez André Jammes.

Cet article révèle aussi combien l'alliance avec un conservateur de musée peut être fructueuse pour André Jammes. Plus loin, dans cet article, Jammes et Adhémar mettent aussi l'accent sur la nécessité d'écrire un certain type d'ouvrages : des monographies. Il faut noter cependant qu'au moment de la publication de cet article, André Jammes est déjà en train de préparer la publication d'une monographie sur un « Primitif français », Charles Nègre. On peut y voir également une volonté de promouvoir le travail qu'il est en train de réaliser. À ce titre, l'historienne Julie Verlaine montre que dans les années 1960, les marchands d'art évoluent dans leurs pratiques et leur manière de promouvoir le travail d'un artiste, qui passe par la singularisation de l'artiste et par la publication de monographies³²⁸. C'est une pratique du marché initiée par des galeristes comme le célèbre Ambroise Vollard avec Picasso pour accroître la valeur des oeuvres. On peut penser que pour Jammes, la publication d'une monographie sur Charles Nègre est à la fois le meilleur moyen pour écrire sur l'histoire et pour valoriser sur le marché un nom d'un photographe issu de sa collection.

³²⁷ Becker, 1982, p. 344.

³²⁸ Verlaine, 2012.

II. André Jammes et l'invention d'un « Primitif » de la photographie. La publication d'une monographie sur Charles Nègre, une seconde étape dans la promotion de la collection personnelle d'André Jammes (1963) :

En 1963, André Jammes réalise un travail de recherche sur Charles Nègre et publie la première monographie sur ce photographe à partir de sa propre collection en valorisant la technique du calotype. Comme le suggère le sociologue américain Howard Becker :

« Des historiens réécrivent des chapitres de l'histoire de l'art en redécouvrant des maîtres oubliés de la peinture, de la littérature ou de la musique. Ce phénomène est particulièrement flagrant dans les domaines dont la valeur artistique est reconnue depuis peu. Ainsi les historiens de la photographie ont reconstitué l'histoire de cette discipline en exhumant, décrivant et commentant (...) des œuvres d'obscurs rescapés qu'ils ont fait entrer dans la catégorie 'connue et cataloguée' du monde de la photographie. Une telle démarche ne fait qu'obéir aux exigences d'un système esthétique élaboré collectivement et graduellement, qui construit le passé et la généalogie de la discipline³²⁹. »

Plusieurs auteurs ont étudié d'un point de vue critique le rôle de Jammes, en tant qu'historien écrivant à partir de sa propre collection⁷⁷. En effet, André Jammes a été accusé d'augmenter artificiellement la cote de ses photographies. L'article intitulé *Calotypomania*, écrit par Abigail Solomon Godeau pour la revue *After-Image* en 1983 permet de s'en rendre compte³³⁰. Cet article se penche sur l'essor du marché de la photographie soit au moment où Sotheby's New York met en place des ventes annuelles de photographies. Elle critique la monographie que Jammes réalise sur Charles Nègre, conçue majoritairement à partir de sa propre collection. Solomon-Godeau estime que Jammes a agi dans le but de valoriser économiquement des photographies de sa collection en se focalisant sur les objets qu'il possède dans cette monographie. Elle l'accuse en effet d'être passéiste, rétrograde et marqué par le *connoisseurship*. La position d'Abigail Solomon-Godeau est partagée par une génération de critiques qui ont milité dans les années 1980 contre le caractère spéculatif des œuvres d'art sur le marché. Comme le suggère François Brunet dans l'Appendix qui accompagne la traduction de cet article en français :

« Fidèle à une inspiration benjaminienne qui traverse la critique américaine "radicale" de l'après-1975, Abigail Solomon-Godeau a constamment placé le moment présent au cœur de ses essais "sur l'histoire, les institutions et les pratiques photographiques". L'objet du texte qui précède est la "vague sépia" qui apporta aux États-Unis, en 1982-1983, plusieurs expositions, publications et manifestations de grande envergure sur "l'ère" et "l'art" du calotype français. Mais à travers cette petite ironie de l'histoire qu'est la calotypomanie américaine, se profile un contexte plus large que la critique ramène à deux faits : le "boom" muséal et spéculatif qui à partir de 1975 transforma la photographie en nouvelle frontière du marché américain de l'art, et "l'ascension culturelle et politique de la droite" qui l'accompagna. Cette conjoncture vit

³²⁹ Becker, 1982, pp 233-234.

³³⁰ Solomon-Godeau, 1983.

l'émergence d'un establishment photographique des grandes collections institutionnelles, la consolidation d'une échelle des valeurs et des pouvoirs mais aussi, de manière typiquement américaine, d'une déconstruction virulente et quasi simultanée de la nouvelle orthodoxie, entreprise explicitement politique qui fut portée par des revues comme *Art Journal*, *Afterimage*, et surtout *October*. Vingt ans après sa parution, ce texte a gardé non seulement toute sa vigueur critique, mais aussi, selon l'expression consacrée, toute son actualité, par quoi il faut entendre que l'actualité des eighties américaines résonne de manière troublante dans les années 2000 en France³³¹. »

L'article d'Abigail Solomon-Godeau sert de point de départ sur la question de la restauration d'un « l'âge d'or » de la photographie avec des « chefs d'œuvres³³² » proposés par André Jammes. Depuis maintenant plus de trente ans, de nombreux chercheurs, notamment américains se sont penchés avec attention sur les liens privé-public dans le champ de la photographie. Parmi les voix dissidentes les plus importantes sur ces questions, on retiendra « Photography's Discursive Spaces : Landscape/View » paru dans la revue *Art Journal* où Rosalind Krauss s'attaque à la réception esthétisante des photographies du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Depuis, dans le champ académique, le colloque *Paris-New York* en 2007 a relativisé le positionnement des voix dissidentes de l'époque et mis l'accent sur le rôle de passeur entre la sphère du goût et celle du marché des collectionneurs et des galeristes. Par le double biais du marché et du musée, Jammes a aussi contribué, malgré l'ambiguïté de son rôle, à façonner une dynamique institutionnelle, notamment autour de l'œuvre de Charles Nègre.

1. Exhumer un photographe oublié :

Charles Nègre a fait ses armes dans l'atelier d'Ingres et du peintre Paul Delaroche qui fait partie de la génération de Baudelaire, Courbet et Manet. Ce dernier a connu une renommée de son vivant et fondé un atelier où il a formé des photographes. On peut imaginer que la formation de peintre de Charles Nègre dans des ateliers de peintre célèbres a attiré l'attention de Jammes. Comme l'une des motivations de Jammes est de valoriser commercialement le médium, rattacher le travail d'un photographe à l'histoire de la peinture du XIXe siècle permet d'augmenter sa valeur. C'est grâce à l'ouvrage de l'historien de la photographie Raymond Lécuyer, l'un des rares livres sur le médium à cette époque, paru en 1945³³³ qu'André Jammes découvre Charles Nègre. À la suite de cette lecture, Jammes a effectué des recherches qui le conduisent à retrouver les héritiers vivant à Grasse³³⁴.

L'histoire de l'acquisition du fonds est quant à elle non résolue. Jammes précise lors d'un entretien qu'il a contacté les descendants par écrit qui ont accepté de lui vendre le fonds en échange de la publication d'un ouvrage :

³³¹ L'article d'Abigail Solomon Godeau est publié après la parution *The Art of French Calotype* aux presses universitaires de Princeton en 1983, (Jammes & Parry, 1983)

³³² Solomon-Godeau, 2022. Voir aussi la conclusion générale.

³³³ Lécuyer, 1945.

³³⁴ Desbenoit, 2008.

« Il y a des enquêtes qu'il a fallu conduire avec patience, notamment pour découvrir l'œuvre de Charles Nègre. Ce dernier n'était connu que par une petite photographie représentant le joueur d'orgue, en bas de page, dans le livre de Lécuyer portant l'indication « collection Charles Nègre, Grasse. » Ce Charles Nègre était le petit-neveu du photographe. Nous sommes entrés en contact, créant une relation amicale, et après un échange de courrier, j'ai pu acquérir quelques photographies. À sa mort, son fils, Joseph Nègre, nous a proposé sa collection à condition que j'écrive un livre³³⁵. »

En contrepoint, le marchand parisien Denis Canguilhem ajoute :

« J'ai entendu dire qu'André Jammes se serait rendu chez les héritiers de Charles Nègre, qui lui ont montré le fonds. Ils auraient ce jour-là mentionné un problème de chaudière dans leur maison. Et Jammes aurait proposé de réparer la chaudière en échange du fonds³³⁶. »

Quelle que soit la vérité sur le sujet, il n'en demeure pas moins que, de son côté, Jammes a pensé cette monographie comme un ouvrage historique. De quoi illustrer encore une fois la manière dont il légitime à la fois un art spécifique et sa propre collection sur le marché.

Chez Jammes, tout part du contact avec l'œuvre et c'est donc ainsi qu'il écrit la première monographie sur Charles Nègre réalisée à partir de l'acquisition du fonds. Cette monographie est réalisée avec une légitimation institutionnelle grâce à la préface de Jean Adhémar, ce qui ajoute une plus-value patrimoniale au travail du collectionneur-historien. Au moment de la publication de cette monographie, Jammes écrit un texte intitulé « un précurseur de la photographie Charles Nègre 1820-1880 » dans le bulletin du vieux papier en 1963 - s'il est difficile de connaître les retombées de cet article on peut noter que Jammes est soucieux de partager son travail auprès de son cercle. La préface de Jean Adhémar précise que :

« La réhabilitation possible grâce aux recherches de M. A. Jammes, et grâce aussi à la pitié de la famille Nègre qui a su conserver jusqu'ici la plupart de ses œuvres Exceptionnellement l'atelier de Nègre a été conservé (...) un œuvre complet, comportant épreuves photographiques, négatifs, héliographies, plaques originales, carnets de recettes, correspondance et extraits de presse contemporaine³³⁷. »

Le texte d'Adhémar souligne la dimension inédite du travail de collecte de Jammes. En effet, un très grand nombre de photographies ont été détruites notamment entre les deux guerres mondiales mais aussi dispersées par le manque d'intérêt pour la photographie en tant qu'art.

³³⁵ Bajac & Lemoine, 2003, p. 107.

³³⁶ Voir l'entretien avec Denis Canguilhem dans le volume 2, p. 142.

³³⁷ Voir la préface de Jean Adhémar dans la monographie sur Charles Nègre, (Jammes, 1963, p. 7).

2. La formation d'un goût pour Charles Nègre :

Pour réaliser cette monographie Jammes s'appuie principalement sur les documents personnels de Charles Nègre. Jammes utilise des sources primaires, autrement dit les sept carnets de Charles Nègre dont il a fait l'acquisition, ainsi qu'une centaine de documents manuscrits et imprimés (dont des coupures de presse, des factures, de recettes, des notes techniques, des brevets, des inventaires, des commandes officielles, des correspondances, etc.³³⁸).

Il fait usage des carnets de Nègre qui contiennent des dessins, des descriptions précises qui permettent d'éclairer le contexte historique des prises de vues et du développement des photographies. Jammes est soucieux de restituer l'exactitude des procédés et il souhaite que son travail soit reconnu pour sa dimension historique. Si on lit en première page l'expression « étude ornée de 31 illustrations », il ne s'agit en aucun cas d'un carnet d'images. Jammes a effectué un travail poussé de recherche, de synthèse, de *connoisseur* pour restituer l'ensemble de la carrière de Charles Nègre qu'il complète avec des extraits d'articles parus dans *La Lumière* et il dresse un début de catalogue raisonné à la fin du livre. À la lecture de cette monographie, on comprend que Jammes s'appuie sur les sources primaires pour étayer son analyse. Il cite une communication de Nègre à l'Académie des Sciences pour expliquer ses procédés techniques qui consistent à combiner des verres³³⁹.

Il faut aussi garder en mémoire que Jammes souhaite faire de la photographie un objet sérieux, un objet digne d'être étudié et collectionné. Selon Jammes, retracer une histoire uniquement à partir des objets eux-mêmes c'est prendre le risque de donner naissance à un travail non- « scientifique » et c'est justement ce qu'il souhaite éviter pour augmenter le capital artistique, historique et symbolique de l'œuvre de Charles Nègre.

Pour l'écriture de cette monographie, il s'appuie également sur des monographies déjà existantes comme celle d'Helmut Gernsheim. En effet, ce dernier a déjà publié avant Jammes des monographies sur des photographes de l'époque victorienne. Alors qu'aucun musée ne s'intéresse à la photographie en Angleterre, Gernsheim, conseillé par Beaumont Newhall le conservateur du MoMA, décide d'écrire une histoire de la photographie et plusieurs monographies, notamment sur Julia Margaret Cameron et Roger Fenton. Jammes a connaissance de ces écrits qui sont pour lui des modèles.

À partir des documents d'archives, Jammes décrypte, déchiffre et livre une interprétation des intentions artistiques de Charles Nègre. Il revendique ici la photographie dans un aspect

³³⁸ Jammes fait don de ses carnets en 2002 au musée d'Orsay. Sur ce point nous renvoyons à l'article de Joëlle Bolloch, dans la revue du musée d'Orsay n°16 pp. 114-115.

³³⁹ Jammes, 1963, pp. 18-19.

esthétique, un art certes proche de la peinture, mais un art en soi. Dans ce texte, Jammes souhaite valoriser avant tout la photographie en tant qu'art et précise que le public a fini par oublier la finalité de la photographie, autrement dit l'émotion, les idées, l'esthétisme qui ont été négligés au profit de l'instrument et de la technique. Dans cette logique, Jammes valorise le travail de Charles Nègre en portant un soin particulier à l'édition. Le travail préparatoire de cette monographie est conservé à la Bibliothèque nationale et André Jammes a fait don de la maquette au département des archives et des manuscrits. Il apparaît qu'il a lui-même édité cette monographie et à l'examen de cette maquette, il est aisé de comprendre le soin porté au papier et aux photographies. On peut aussi y lire des annotations qui indiquent le recadrage par rapport aux autres photographies au centimètre près³⁴⁰. Le soin porté à l'édition est aussi un moyen au service d'une fin : faire entrer la photographie dans l'histoire des livres d'art. Par extension, Jammes souhaite valoriser le travail qu'il réalise avec son cercle de bibliophiles, à la recherche de beaux livres en éditions limitées, tirés sur des papiers spéciaux, recherchés pour leurs reliures. Il faut noter l'intention qui réside derrière ce don : le travail de Jammes est pensé comme un travail scientifique et la maquette pour la réalisation de la monographie doit donc être consultée dans des bibliothèques pour attester de son sérieux.

Accompagnées de nombreuses reproductions, les photographies de Charles Nègre dans cet ouvrage ne sont pas entièrement collées sur le papier, ce qui renforce l'idée de la fabrication du livre fait-main, par le collectionneur-historien. André Jammes souhaite transmettre la matérialité des photographies de Charles Nègre. Il accorde une importance particulière à la taille des reproductions. À titre de comparaison, l'ouvrage sur Roger Fenton d'Helmut Gernsheim, publié peu avant, est un petit format avec des reproductions d'une faible qualité³⁴¹. Jammes est à la recherche de la reproduction la plus fidèle et exacte possible, avec un soin accordé au papier afin que le lecteur puisse éprouver l'essence même du travail de Charles Nègre en tournant les pages du livre. Chez Jammes, l'intérêt pour le travail de Charles Nègre est doublé d'un rapport à l'objet. La photographie doit être touchée pour être comprise, posée sur les genoux. Il formule à ce propos :

« Je pense que la photographie au mur ne provoque qu'une émotion réduite par rapport au bonheur de regarder la même image sur ses genoux. La photographie, comme l'estampe, est faite pour être regardée sur un lutrin, dans un carton, être maniée, posée sur une table, comparée, etc. ».

C'est un rapport à la fois historique, presque organique³⁴², qu'il développe dès les premières années de son travail de collecte. La photographie est pensée comme une matière qui doit être observée méticuleusement pour saisir toutes les nuances de gris.

³⁴⁰ On reconnaît l'écriture de Jammes dans cette maquette qui note : « page 22 : à rogner même largeur que la gravure page 23 ». (Jammes, 1963).

³⁴¹ La monographie sur Roger Fenton publiée en 1954 comprend un nombre important de reproductions (85), mais les images ne sont pas d'aussi bonne qualité que celles montrées dans la monographie sur Charles Nègre (Gernsheim, 1954, pp. 7-11).

³⁴² André Jammes ajoute aussi : « C'est [la photographie] quelque chose de très vivant, comme les gravures. » (Bajac & Lemoine, 2003, p. 112).

Ce rapport à l'objet, mis en valeur à travers le travail fait sur les reproductions et le choix du papier, fait écho à la dimension fétichiste de l'acte même de collectionner. La question du fétichisme est fréquente chez les collectionneurs, et notamment chez Mapplethorpe à la fois dans son art et dans sa pratique collectionneuse. Son contemporain, Arnold Crane, achète les carnets et les lunettes du photographe Walker Evans. Chez Crane, cet acte fétichiste accompagne la quête spirituelle du collectionneur qui souhaite posséder une partie de l'artiste³⁴³. Mais chez Jammes, les objets dont il a fait l'acquisition au moment de l'achat du fonds ont une autre fonction : ce sont des instruments pour l'histoire, qui ont permis l'analyse puis la reproduction la plus fidèle d'après les procédés utilisés par Charles Nègre. Entre les mains de ce collectionneur, les carnets de Charles Nègre ont un statut reliquaire qui doublent la valeur intrinsèque et par extension marchande de son œuvre.

Si l'on inscrit cette monographie dans un contexte plus large, on peut rapprocher à nouveau la monographie sur Charles Nègre de la méthode du *connoisseurship*³⁴⁴. Mais est-ce que ce terme initialement employé en peinture peut s'appliquer en photographie, un art du multiple ? Oui et d'ailleurs la publication de l'ouvrage sur Charles Nègre a été rendue possible par l'achat du fonds, puis par un travail d'attribution, autrement dit de *connoisseur* et enfin par la datation et l'identification des photographies du fonds. Dans cette monographie, la particularité de Jammes est de faire de la technique du calotype un style artistique. Comme le suggère Maria Morris Hambourg :

« De nombreuses photographies du XIXe siècle sont très sensuelles, en particulier les calotypes et les tirages sur papier salé. Dans les meilleures, il y a comme une sorte de sfumato de ton, un brouillard très fin pris dans les fibres du négatif papier et transféré comme une tonalité douce ou une atmosphère palpable dans les tirages. Parmi les tirages qui n'ont jamais été exposés et n'ont donc jamais pâli, les couleurs lavande, grège, bisque, chocolat et crème citronnée peuvent être exceptionnelles³⁴⁵. »

Comment un terme initialement technique devient-il, dans le lexique de Jammes, un moyen de définir un style artistique ? La priorité de l'entreprise de Jammes revient à la volonté de resituer la carrière de Charles Nègre dans l'histoire de l'art du XIXe siècle. Il précise dans les premières pages du livre le contexte de l'époque en faisant un parallèle entre Charles Nègre et le peintre anglais William Turner. Jammes emploie le mot « artiste » pour qualifier Charles Nègre et souligner qu'il fait partie des peintres de son époque comme Gustave Le Gray qui se sont intéressés à la photographie : « Ce sont de vrais peintres qui optent pour la photographie » précise-t-il dans les

³⁴³ Cette anecdote sur Arnold Crane est mentionnée dans un article paru dans *ArtNews* en février 1979, The Museum of Modern Art Archives, NY, Collection PI, Series. Folder : II.A.815.

³⁴⁴ Pour une analyse des questions sur le *connoisseurship* en peinture, voir les recherches de Charlotte Guichard (Guichard, 2010, pp. 1387-1401).

³⁴⁵ « Many 19th-century photographs are very sensual, especially calotypes and salted paper prints. In the best, there is a kind of sfumato of tone, a superfine mist caught in the fibers of the paper negative and transferred as a soft tone or palpable atmosphere in the prints. Among prints that have never been shown and so have never faded, the colors of lavender, greige, bisque, chocolate and lemony-creme can be exquisite. » Voir l'entretien avec Maria Morris Hambourg dans le volume 2.

premières pages. Pour Jammes le calotype par rapport au daguerréotype, une autre technique majeure du XIXe siècle, est un art véritable. Est-ce par goût pour le papier contrairement à la technique de la plaque de verre du daguerréotype ?

Sans doute Jammes se sent-il davantage familier avec la technique du calotype qui peut être rapprochée de l'univers qu'il connaît, celui des manuscrits, des miniatures, des Ex-libris et de tous les procédés qui font partie de la grande famille des imprimés. Toutefois pour Jammes l'attrait pour le calotype se situe ailleurs. Il souligne dans son texte :

« En véritables artistes, ils mépriseront les possibilités commerciales que les portraits au daguerréotype permettaient, pour se consacrer à l'édification de belles séries de paysages, ou d'amples recueils archéologiques. Ils vendront leurs épreuves très chères, comme de précieuses estampes et quand le collodion se vulgarisera, ils ne sauront généralement pas commercialiser ses possibilités³⁴⁶. »

À la lecture de ce passage on voit que Jammes se met à la place de Charles Nègre et de son cercle, qui, d'après lui, ont méprisé le daguerréotype. En rapprochant la technique du calotype à celle des « précieuses estampes » il contribue aussi à valoriser les photographies de Charles Nègre. La technique du calotype peut être rapprochée des dessins fait à la sanguine ou ceux des fusains sur toile. L'importance donnée à cette technique participe et profite de sa propre volonté d'établir des canons en histoire de la photographie, indexés sur les modèles de la peinture. À travers cette monographie, on comprend que Jammes souhaite faire du calotype la technique la plus précieuse et la plus noble de la photographie du XIXe siècle.

Aussi, Jammes s'attarde plus particulièrement sur les portraits et les paysages, deux genres classiques en peinture. Il explique que Charles Nègre a appris en peinture des gestes artistiques qui sont transposés sur le calotype papier. Dans la monographie de 1963, il réalise une analyse détaillée du portrait d'une femme sur un lit. C'est une scène d'intérieur qui représente une femme assise sur un lit, la tête penchée sur le côté. Le regard du spectateur se porte tout d'abord sur l'éclairage qui transperce l'obscurité pour illuminer l'essentiel de cette scène. La position de la femme, les genoux repliés donnent à voir dans un second temps, une scène caractérisée par un certain formalisme : le corps de la femme forme un triangle, en symétrie avec la forme du lit. Dans son texte, Jammes fait un rapprochement entre la photographie et la peinture. A-t-il alors connaissance de la peinture d'Edward Hopper, *Soleil du matin*, réalisée en 1952³⁴⁷ qui représente une femme assise sur un lit, dans la position inversée de la femme sur le portrait de Charles Nègre ? Il est difficile de connaître la réponse en l'absence de l'avis de Jammes.

³⁴⁶ Jammes, 1963.

³⁴⁷ Cette toile est conservée au Columbus Museum of Art dans l'Ohio.

Ce que l'on sait, en revanche, c'est que cette photographie est précisément choisie par le conservateur du département de photographies du MoMA, John Szarkowski, en 1966, à la suite d'une visite chez Jammes, pour son catalogue d'exposition *The Photographer's Eye*³⁴⁸. Si pour Jammes, l'analyse de ce portrait est caractéristique du style de Nègre, pour l'américain Szarkowski, c'est un exemple de photographie réaliste, moderne et formaliste³⁴⁹. À travers son livre sur Charles Nègre, Jammes infléchit la perception de sa propre collection auprès de la sphère culturelle à une échelle internationale.

Cette monographie qui reçoit le prix Nadar en 1963 ouvre la voie à un travail d'historien dans les années suivantes et contribue à sa renommée dans le monde de la photographie. Le conservateur du département de photographies du musée d'Ottawa au Canada⁹⁶, James Borcoman, dédie une monographie à Charles Nègre en 1976 à la suite de la lecture du livre d'André Jammes. Dans un texte de 2015, dans le recueil *Le livre, la photographie, l'image* publié à l'honneur d'André Jammes, Borcoman précise qu'il a écrit la monographie en consultant les archives de Charles Nègre consultées chez André Jammes³⁵⁰. En parallèle, André Jammes a également vendu des photographies de Charles Nègre au musée d'Ottawa. L'exemple de Borcoman offre ainsi une illustration de la dualité du rôle d'André Jammes. Sa monographie sert ainsi de modèle. La spécificité de Jammes est le transfert de la notion de *connoisseurship* à l'*authorship*. Jammes s'aligne sur le réseau que ses prédécesseurs en développant une activité largement tournée vers l'international, facilitée par des échanges par voie aérienne qui permettent une circulation plus rapide des publications. Au moment de l'écriture de la monographie, c'est également un tremplin pour Jammes, pour se faire connaître en Angleterre auprès d'un historien de la photographie déjà reconnu, Helmut Gernsheim.

III. Échanges épistolaires entre le libraire André Jammes et l'historien britannique Helmut Gernsheim : une troisième étape vers la reconnaissance internationale de la collection Jammes :

En parallèle de l'écriture de la monographie sur Charles Nègre, André Jammes entretient une liaison épistolaire avec Gernsheim. En quoi révèle-t-elle la formation d'un goût pour Charles Nègre et les Primitifs français ? Plusieurs auteurs ont rapproché les trajectoires du collectionneur-historien anglais Helmut Gernsheim, auteur de la première histoire de la photographie en

³⁴⁸ Szarkowski, 1966.

³⁴⁹ « One of the first museums to recognize photography as an art form, the National Gallery of Canada began collecting photographs in 1967 under Director Jean Sutherland Boggs and James Borcoman, later named Curator of Photographs. », (Jammes, 2015, p. 275).

³⁵⁰ « Over the ensuing years, the Gallery's collection grew both in depth and breadth thanks to André's nurturing support. In 1968, André made available to the National Gallery a large group of photographs by the pioneering French photographer Charles Nègre (1820-1880), selected from a part of the artist's archives. Some four years later, André generously opened the entire archives to me to do research for a book and an exhibition on Nègre. », (Jammes, 2015, pp. 275-276).

Angleterre en 1955, avec celle d'André Jammes³⁵¹. Les deux hommes œuvrent à la même période, dans les années 1960, à Paris pour Jammes et à Londres pour Gernsheim, à un moment où le monde de la photographie est resserré autour d'un petit nombre d'acteurs. Aussi, ils se sont tous deux intéressés à l'histoire de la photographie du XIX^{ème} siècle et ils ont entretenu des liens féconds avec les États-Unis, notamment avec le conservateur Beaumont Newhall³⁵². Ces deux hommes, qui ont marqué leur époque dans la sphère photographique, pour leur travail de collectionneur d'historien, sont plus éloignés qu'il n'y paraît. Bien qu'ils aient entretenu une abondante correspondance qui prend la forme d'une conversation entre 1960 et 1963, ce sont deux visions qui se rejoignent et qui s'opposent tour à tour.

Photographe de formation, Gernsheim rassemble une collection de photographies pendant l'entre-deux-guerres et publie l'une des premières monographies sur Julia Margaret Cameron en 1948 et sur Roger Fenton en 1954³⁵³. Gernsheim et Jammes se sont sans doute croisés à plusieurs reprises dans les années 1950 avant la première lettre du 3 décembre 1960, certainement à la Bibliothèque nationale par l'entremise d'Adhémar ou bien à la librairie du père de Jammes. Jammes a lu les ouvrages de Gernsheim et on peut supposer qu'inversement, Gernsheim a pris connaissance des écrits de Jammes. Le 1^{er} janvier 1961, Jammes passe ainsi une commande d'ouvrages sur les monographies consacrées à Julia Margaret Cameron et à Lewis Carroll, écrits par Gernsheim. Il écrit : « Faites-cela, il me faut tout Gernsheim³⁵⁴. » En effet, Gernsheim, a déjà publié plusieurs ouvrages et contribué à des expositions. Jammes a donc observé l'activité de Gernsheim de près et lu ses travaux qui lui servent de modèles et de référence. Dans sa première lettre connue, Gernsheim fait une proposition d'échange entre les collections des deux hommes, portant sur un album du photographe britannique Roger Fenton qui a photographié la Guerre de Crimée, un conflit qui a opposé la Russie au Royaume-Uni, en coalition avec la France, la Sardaigne et l'Empire Ottoman.

Gernsheim a fait l'acquisition des lettres de Fenton et d'environ 360 photographies auprès de ses héritiers. Il a publié avec sa femme une monographie en 1954 sur Fenton. Les photographies de la Guerre de Crimée sont importantes d'un point de vue historique : Fenton est le premier photographe à avoir réalisé un reportage photographique lors d'un conflit armé au XIX^{ème} siècle. Gernsheim décrit ici : « De nombreuses vues célèbres du port de Balaklava et des positions alliées avant Sébastopol³⁵⁵. » Fenton est par ailleurs reconnu pour son travail de son

³⁵¹ Par exemple l'exposition qui s'est tenue au Met à New York sur les daguerréotypes de Girault de Prangey évoque les parcours de deux hommes dans la valorisation de Girault de Prangey (Pinson, 2019, p. 7).

³⁵² Dans son mémoire sur Helmut Gernsheim réalisé à partir des archives personnelles de Gernsheim conservées au Harry Ransom Center, Hélène Orain révèle les liens amicaux et professionnelles entre le collectionneur et Beaumont Newhall (Orain, 2010, p. 21).

³⁵³ Gernsheim, 1948 ; Gernsheim, 1954.

³⁵⁴ Le mot « tout » est souligné dans la lettre à la main, Lettre d'André Jammes à Helmut Gernsheim du 1^{er} janvier 1961, Helmut and Alison Gernsheim Papers, The Harry Ransom Center, Austin, Texas, Series II. Box 13.3.

³⁵⁵ « Many famous views of Balaclava harbor and the Allied positions before Sebastopol. » Lettre du 21 février 1961 de Gernsheim à Jammes, Helmut and Alison Gernsheim Papers, The Harry Ransom Center, Austin, Texas, Series II. Box 13.3.

vivant et ses photographies sont achetées par la Reine Victoria et le Prince Albert³⁵⁶. C'est sans doute pour cette raison qu'il propose à Jammes non pas un échange mais une proposition de vente à 300 livres — un prix élevé. En comparaison il évoque dans la même lettre l'achat d'une photographie de Man Ray, dont on ne connaît pas le titre, pour 17 livres. Pour Gernsheim c'est une stratégie de valorisation : il possède des photographies en double et en les vendant il peut financer sa collection. Dès leurs premières lettres, la correspondance est celle de mots échangés entre un libraire en début de carrière et un collectionneur-historien qui a déjà une renommée dans le monde de la photographie. Aussi, au même moment, alors qu'il entame les transactions avec Jammes, il est également en pourparlers avec Newhall, au sujet des mêmes acquisitions³⁵⁷.

La liaison épistolaire entre les deux hommes est donc placée sous le signe d'une ambivalence et les lettres dévoilent aussi les stratégies développées par André Jammes, notamment l'organisation de son exposition en parallèle à Grasse, ville native de Charles Nègre. Leurs échanges s'articulent d'abord autour de la photographie ancienne puis autour de Charles Nègre et offrent ainsi une vision de la conception de la photographie dans la décennie 1960. Il écrit à Gernsheim au moment de la publication de la monographie :

« Tout le monde s'intéresse maintenant au sujet avec fureur. Les expositions se multiplient en France, les articles aussi et les projets foisonnent plus que jamais. Guère de compétence en tout cela (...) Mon livre sur Charles Nègre vient de paraître. (...) J'ai été inauguré au Musée Fragonard à Grasse une charmante petite exposition Ch. Nègre. Malheureusement une fois de plus, il a fallu céder au clinquant plutôt qu'au sérieux. Mon livre a figuré à l'inauguration « aux chandelles », quelques centaines de personnes de l'aristocratie et de bonnes familles (...) ont assisté à cette inauguration, et pas un seul exemplaire du livre n'a été vendu ! L'intérêt pour le sujet n'a pas encore dépassé le niveau du portefeuille³⁵⁸. »

Jammes est paradoxalement critique du public « de bonnes familles » ce qui surprend, étant lui-même issu d'un milieu élitiste. Il souhaite ici montrer combien son ouvrage est destiné à un large public et non pas uniquement à la bourgeoisie française. C'est dans cette lettre que transparaît l'idée de faire de Charles Nègre un photographe-auteur reconnu. La correspondance est pour Jammes à la fois la médiation d'une réflexion intellectuelle et un instrument stratégique. Il souhaite susciter l'intérêt de son interlocuteur.

L'échange continue avec quatre autres lettres, échelonnées entre 1962 et 1963, inscrites sous le signe de la réception de la monographie de Charles Nègre et l'exposition accompagnant l'ouvrage. Dans une lettre datant du 7 janvier 1963, Jammes mentionne l'absence de livres sur l'histoire de la photographie et d'expositions, tout en s'exprimant sur la publication de son ouvrage sur

³⁵⁶ Orain, 2010, pp. 57-62.

³⁵⁷ Orain, 2010.

³⁵⁸ Lettre d'André Jammes à Helmut Gernsheim du 3 août 1963, Helmut and Alison Gernsheim Papers, The Harry Ransom Center, Austin, Texas, Series II. Box 13.3.

Charles Nègre dont il fait la promotion. Il exprime ses critiques, vis à vis du manque de compétence dans le domaine de la photographie en France : « Tout le monde s'intéresse en ce moment à la photographie mais toujours pas de bons livres ou de bonnes expositions », avant de poursuivre sur Charles Nègre : « je vous envoie quelques échantillons. Le texte sera imprimé en mai ou juin : 300 exemplaires. » Pourrait-on aller jusqu'à penser que les lettres de Jammes contribuent à accroître la valeur des photographies de Charles Nègre ? Oui, si l'on se réfère aux travaux de Jean-Joseph Goux qui énonce : « La valeur d'un bien dépend, en plus de sa rareté, de l'intensité du désir du consommateur, et non de la peine du producteur », autrement dit le consommateur n'est pas un acteur de second plan dans la constitution de la valeur d'un objet, son désir, son regard s'ajoute à la fabrication de la valeur. Comme le suggère Matthieu Léglise dans un article qui met en parallèle Édouard Manet et le développement d'un nouveau marché spéculatif : « La valeur n'est pas dans l'objet, mais dans le regard désirant de celui qui le convoite dans l'instant présent, valeur changeante comme son désir, instable comme ses sensations, les modes, l'air du temps³⁵⁹. » Ici encore, Jammes a une stratégie claire : il envoie des échantillons, afin de susciter le désir de son destinataire.

La correspondance illustre aussi les projets américains de Gernsheim. Dans une lettre écrite à une date inconnue, André Jammes rédige sur du papier à lettre depuis l'hôtel Charing cross à Londres. L'objet de la lettre repose sur la volonté d'acheter des photographies de Lewis Carroll. Jammes charge Gernsheim d'une requête :

« Il y a cet album de Lewis Carroll, pour lequel je serais prêt à faire une folie. Dites-moi vraiment s'il est impossible de l'avoir. Au moins, promettez-moi de ne pas l'emporter aux États-Unis pour qu'il entre un jour dans ma collection. C'est la seule chance de pouvoir me procurer un jour des photographies de Lewis C. Si elles partent si loin, ce serait tellement dommage³⁶⁰. »

À cette date, Gernsheim a pour projet de partir aux États-Unis et de vendre sa collection. Jammes exprime son souhait d'acquérir des photographies avant qu'elles ne quittent l'Europe, bien qu'il vende déjà lui-même des photographies aux États-Unis à cette date. Lucide sur la valeur potentielle des photographies de Lewis Carroll, auteur britannique reconnu pour son œuvre littéraire, Jammes souhaite ici acheter les photographies à Gernsheim, en étant conscient qu'elles seront inaccessibles une fois vendues à une institution américaine. Gernsheim a déjà publié une monographie sur Lewis Carroll, qui a sans doute circulé au sein du cercle de Jammes. Après avoir exprimé son regret de voir quitter les photographies de Gernsheim, il formule dans cette même lettre, en anglais cette fois :

³⁵⁹ Voir Léglise, 2018, pp. 94-95.

³⁶⁰ Lettre non datée d'André Jammes écrite en anglais, adressée à Helmut Gernsheim, sur du papier à lettres de l'hôtel Charing cross à Londres, Helmut and Alison Gernsheim Papers, The Harry Ransom Center, Austin, Texas, Series II. Box 13.3.

« Maintenant vous partez loin (...) juste au moment où nous devenions de bons amis. Nous avons certainement tant de choses à dire sur notre sujet. Des choses qui ne peuvent être dites à personne d'autre qu'à vous, à Beaumont Newhall et peut-être à un ou deux autres³⁶¹. »

Jammes fait référence ici au conservateur Beaumont Newhall, à Gernsheim et à lui-même. À la manière dont Jammes le formule, il apparaît que les trois hommes se reconnaissent mutuellement comme alliés et connaisseurs. Dans cette lettre on comprend ainsi qu'il se perçoit lui-même comme un spécialiste, au même titre que le conservateur le collectionneur-historien. On peut imaginer que le succès de la vente de Genève l'a fait connaître et lui a sans doute donné de l'assurance. La réponse de Gernsheim est moins enthousiaste et il répond poliment à la déclaration d'amitié de Jammes :

« Cher Monsieur Jammes, j'ai été très heureux de vous voir ici, et ma femme et moi sommes désolés de ne pas avoir pu organiser une deuxième réunion plus longue. Nous partageons de tout cœur les sentiments d'amitié exprimés dans votre lettre qui accompagnait le retour de notre double de la liste³⁶². »

Gernsheim paraît méfiant à l'égard de Jammes à l'inverse de la correspondance qu'il entretient avec Beaumont Newhall, l'un des mentors de Gernsheim. Étudiée par Hélène Orain, les lettres montrent que le britannique s'adresse à l'américain sur un ton à la fois amical et respectueux³⁶³. Au contraire, Jammes, alors âgé de trente-cinq ans, est au début de son engagement photographique. Il a cependant déjà un réseau international et une volonté de développer des liens avec les États-Unis³⁶⁴.

Au moment de leurs lettres, Jammes ne s'attarde pas sur la vente de la collection Gernsheim aux États-Unis et poursuit son analyse sur la situation institutionnelle en France. Il souligne l'intérêt grandissant pour la photographie en France tout en soulignant le manque d'éducation vis-à-vis du médium. L'analyse de la correspondance entre Gernsheim et Jammes montre que les visions des deux hommes se façonnent et évoluent au fil des lettres. D'un côté Gernsheim procède d'abord à des échanges avec Jammes, avant de décider de vendre toute sa collection aux États-Unis. D'un autre côté, la démarche de Jammes s'inscrit dans un contexte plus large. Il y a bien deux styles d'écriture dans cette correspondance mais les deux hommes se rencontrent sur la finalité : la valorisation de leurs collections aux États-Unis qui disposent des fonds financiers pour créer un

³⁶¹ « Now you are going far away (...) just at the moment were growing good friends. We have certainly so many things to speak about in our subject. Things than cannot be said to anybody except you, Beaumont Newhall and perhaps one or two others », lettre non datée d'André Jammes écrite en anglais, adressée à Helmut Gernsheim, sur du papier à lettres de l'hôtel Charing cross à Londres, Helmut and Alison Gernsheim Papers, The Harry Ransom Center, Austin, Texas, Series II. Box 13.3.

³⁶² « Dear Monsieur Jammes, It was very nice seeing you here, and my wife and I were sorry that we could not arrange a second and longer meeting. We heartily reciprocate the friendly feelings expressed in your letter which accompanied the return of our duplicate list », lettre d'Helmut Gernsheim à André Jammes du 5 novembre 1962, Helmut and Alison Gernsheim Papers, The Harry Ransom Center, Austin, Texas, Series II. Box 13.3.

³⁶³ Voir les recherches d'Hélène Orain sur les liens entre Helmut Gernsheim et Beaumont Newhall (Orain, 2010, p. 21).

³⁶⁴ En effet, on sait que Beaumont Newhall et André Jammes deviennent amis par la suite et Jammes traduit en français son ouvrage sur l'histoire de la photographie en 1967, voir (Newhall, 1967).

marché. Après la publication de l'ouvrage sur Charles Nègre, le nouvel objectif de Jammes est de présenter sa collection Outre-Atlantique. Comme Gernsheim, il souhaite se mesurer aux grands musées américains qui assurent la promotion de l'art moderne, aux grands collectionneurs, aux mécènes, au public de la côte Est des États-Unis, en jouant un rôle de pionnier dans ce nouveau chapitre de l'histoire transatlantique en photographie.

La dernière lettre adressée à Helmut Gernsheim en septembre 1963 ouvre une voie vers l'Amérique : elle mentionne de la venue de John Szarkowski à Paris, conservateur du département de photographies du MoMA et témoigne d'une nouvelle étape pour Jammes³⁶⁵. Cette lettre annonce le début d'une nouvelle ère pour Jammes qui devient un représentant auto-proclamé de la photographie ancienne française aux États-Unis en organisant l'exposition *French Primitive Photography* au Philadelphia Museum of Art, au sein du Centre Alfred Stieglitz en 1969.

IV. Convoiter l'Amérique : l'exposition *French Primitive Photography* (1969) :

Philadelphie, 1969. André Jammes présente pour la première fois sa collection, non pas en France, mais aux États-Unis, au Philadelphia Museum of Art. Comment Jammes parvient-il à présenter sa collection aux États-Unis ? Quelle est la réception de son exposition ? Cette exposition de 1969 marque son temps et le catalogue, traduit plus tardivement en français, demeure une référence au point que de nombreux collectionneurs américains la citent encore comme modèle³⁶⁶. En contrepoint, elle marque les débuts d'une critique de la part de théoriciens américains qui critiqueront la « muséification » de la photographie. Dans une lettre adressée à Evan H. Turner³⁶⁷, le directeur du Philadelphia Museum of Art, datant du 29 décembre 1969, John Szarkowski, conservateur du département de photographies du MoMA témoigne de son intérêt pour l'exposition *French Primitive Photography*, première exposition de la collection de Jammes

« Je veux que vous sachiez que je trouve cette exposition magnifique et qu'elle rend un grand service à tous ceux d'entre nous qui tentent de comprendre ce qu'est et ce qu'a été la photographie. C'est également une contribution majeure à notre littérature sérieuse mais peu abondante. C'est un outil très précieux, en plus d'être un beau livre en soi³⁶⁸. »

Comme en témoigne cette lettre de Szarkowski, l'exposition de la collection d'André Jammes connaît un accueil favorable dans le monde de la photographie. Pourtant, elle n'a jamais été étudié jusqu'à ce jour, les informations concernant l'organisation de cette exposition n'étaient ni

³⁶⁵ Lettre du mois de septembre 1963 d'André Jammes à Helmut Gernsheim : « P.S. : Szarkowski vient en France en Octobre. Viendra-t-il en Angleterre ? », The Harry Ransom Center, Austin, Texas, Series II. Box 13.3.

³⁶⁶ Voir l'entretien avec Maria Morris Hambourg, p. 220.

³⁶⁷ Evan H. Turner est le conservateur au Philadelphia Museum of Art qui regroupe le Center Alfred Stieglitz.

³⁶⁸ « I want you to know that I consider it a very magnificent exhibition, and a great service to all of us who are trying to figure out just what photography is and has been about. The mass of the show was unfamiliar to me, and an enormous proportion of it was at the same time interesting and satisfying. I have seen few shows where the demands of scholarship and those of connoisseurship live so happily together in the selection of the pictures...The catalog also is a major contribution to our scanty serious literature. It is a most valuable tool, in addition to being a beautiful book in its own right. », lettre de John Szarkowski à Evan H. Turner du 29 décembre 1969, Aperture Foundation Archive, Aperture Foundation, New York.

classées, ni inventoriées. La spécificité de cette exposition est sa réception critique : elle s'est tenue à Philadelphie et non à New York mais elle a suscité une réaction en chaîne au sein de la communauté photographique de la côte Est des États-Unis. L'analyse de cette exposition est significative, elle permet d'avancer l'hypothèse d'un cheminement des actions d'André Jammes jusqu'au *Eye Club*. La photographie du XIXe siècle devient à ce moment précis une vogue, une mode, allant jusqu'à intéresser John McKendry, le conservateur du département des estampes et de la photographie du Met, qui fait partie du cercle de Robert Mapplethorpe. Cette exposition dévoile comment une exposition peut générer de multiples interprétations, une cascade d'événements mais aussi un parallélisme entre Jammes et Mapplethorpe. C'est aussi le début d'une réception esthétisante de la photographie du XIXe siècle qui impacte la valeur économique des œuvres et la valeur institutionnelle.

Du 17 novembre au 28 décembre 1969, André Jammes présente une partie de sa collection de photographies au Centre Alfred Stieglitz du Philadelphia Museum of Art, sous le titre *French Primitive Photography*, accompagnée d'un catalogue d'exposition publié dans le vol. XV, n°1, du magazine américain *Aperture*³⁶⁹. C'est une revue trimestrielle, qui publie et diffuse des écrits auprès d'un cercle d'amateurs et de spécialistes. Il faut noter que la diffusion de ce magazine est moins confidentielle que celle du livre sur Charles Nègre, avec sa distribution en 4000 exemplaires, elle permet à Jammes de diffuser sa collection à un public plus large³⁷⁰. À cette date, Jammes a déjà publié plusieurs textes mais il n'a jamais montré un choix aussi vaste de photographies de sa collection en France.

Cette exposition s'inscrit dans le contexte diplomatique de la Guerre Froide. Dans les années 1960, la France affirme son rang auprès des puissances économiques mondiales, en diffusant son patrimoine à l'étranger par le biais de prêts d'œuvres dans des musées. Cette volonté émanant de l'État est déjà perceptible dans l'entre-deux-guerres. En amont des politiques culturelles de la décennie 1960, les recherches en cours de Victor Claass³⁷¹ dans les archives diplomatiques françaises, montrent que dans les années 1930, l'État français met en place des opérations de soft power, en diffusant son patrimoine et plus précisément, les peintres du XIXe siècle comme Édouard Manet, aux États-Unis. Ces liens évoluent dans les années 1960 à travers la politique culturelle menée par Malraux, qui contribue également à des opérations de soft power en valorisant l'art et la littérature du XIXe siècle aux États-Unis, pour préserver « l'exception culturelle française³⁷² ». Cette exposition a lieu dans un contexte américain qui mérite d'être posé : l'année 1969 est marquée par l'essor des révoltes estudiantines, des mouvements de la contre-culture, des Civil Rights Act, des émeutes à Stone Wall. L'exposition d'André Jammes, figure privée, s'inscrit dans un mouvement culturel, étatique et diplomatique, qui dépasse tout en la nourrissant, le cadre de cette étude.

³⁶⁹ Voir le mémoire de Caroline Roche sur Minor White qui analyse le début de la création d'Aperture (Roche, 2010, pp. 7-12).

³⁷⁰ Ce catalogue a été réédité en 1971, d'après le catalogue original, en langue française, par la Galerie nationale du Canada.

³⁷¹ Claass, 2019.

³⁷² Martel, 2006.

1. « Héritages baudelairiens³⁷³ »

L'exposition de la collection de photographies françaises d'André Jammes est organisée dans le Philadelphia Museum of Art qui abrite aussi le Alfred Stieglitz Center. Les lettres ne révèlent ni les raisons exactes de l'organisation de cette exposition à Philadelphie ni la personne à l'initiative de l'exposition³⁷⁴. Les archives d'Aperture dévoilent que Michael E. Hoffman, directeur administratif responsable de la publication du magazine *Aperture* dans les années 1960-1970, est à la fois directeur de la revue *Aperture* et conseiller scientifique du Alfred Stieglitz Center. Il se rend à Paris l'été 1968 et rencontre André Jammes. Il n'est pas exclu que Jammes ait lui-même démarché Hoffmann à travers ses contacts américains. De là, à en conclure que Beaumont Newhall ou Szarkowski les ont mis en contact, les preuves manquent mais cette conjecture est possible. La singularité de cette exposition réside dans la collaboration entre Aperture, la George Eastman House, premier musée américain qui expose de la photographie de manière permanente et un collectionneur privé, André Jammes.

La numérisation des archives de Michael E. Hoffman, directeur de la revue *Aperture*, permet de dévoiler le contexte de cette exposition sous un jour nouveau grâce aux lettres échangées avec Jammes. La correspondance entre les deux hommes³⁷⁵ s'ouvre en 1968 et s'étend pendant plusieurs années. Se joignent, au cours des années 1960-1970, d'autres voix, celle du directeur du musée de Philadelphie (Dr. Evan Turner), celle du conservateur au sein du département de photographies (Kneeland McNulty), celles de différents acteurs du monde photographique de l'époque (Beaumont Newhall, Peter Bunnell, John Szarkowski et John McKendry, proche du cercle Mapplethorpe) ainsi que celles de photographes : Robert Frank, Ansel Adams, etc. Plusieurs réceptions critique de l'expositions sont ainsi formulées qui éclairent sur les diverses conceptions de la photographie ancienne à cette époque.

Michael E. Hoffman écrit d'abord une première lettre le 22 octobre 1968 à André Jammes où il le remercie pour son accueil à Paris. C'est vraisemblablement lors de ce séjour qu'émerge l'idée d'organiser une exposition. À la suite de son séjour parisien, Michael E. Hoffman, parle du projet au directeur du musée de Philadelphie, Dr. Evan Turner et à Kneeland McNulty, le conservateur du département Prints & Drawings du musée, à l'époque, le musée ne possède pas de département de photographie comme la plupart des musées américains. Ainsi, les premières lettres de l'année 1968 se concluent sur une proposition d'exposition, avec un titre – dont on ne connaît pas l'auteur – et une publication dans la revue *Aperture*.

³⁷³ Je renvoie aux recherches de Mathilde Labbé qui a soutenu sa thèse intitulée « Héritages Baudelairiens » en 2014 à Paris IV où elle étudie la réception de Baudelaire non pas aux États-Unis mais en France de 1931 à 2013, (Labbé, 2014).

³⁷⁴ On sait que le conservateur du musée de Philadelphia échange à ce propos avec Dorothy Norman, photographe et muse de Stieglitz, le 1er octobre 1969, Aperture Foundation Archive, Aperture Foundation, New York.

³⁷⁵ Je tiens à remercier Sarah Dansberger pour avoir effectué un classement des lettres d'après leurs dates et recopié des extraits de certaines d'entre elles pour me faciliter leur consultation.

Il est question dans les premières lettres échangées, entre Hoffmann et Jammes, des écrits de Jammes sur l'histoire de la photographie. Par exemple, une lettre laisse deviner que Michael E. Hoffman a montré le livre de Charles Nègre au directeur du musée de Philadelphie. On peut imaginer que lors de son séjour parisien, Hoffmann a également vu les autres publications d'André Jammes³⁷⁶. La lettre aborde l'article de Jammes intitulé *Pour un musée idéal de la photographie* paru en 1960. Ce texte revendique la nécessité de créer en complément d'un musée de la photographie : « un vaste album de planches reproduisant avec toute la fidélité que le permettent les techniques modernes, les monuments les plus remarquables de la photographie ancienne. Plus que des fac-similés, ce seraient des témoignages livrés à l'examen d'un vaste public³⁷⁷. » Jammes a montré le travail qu'il a effectué pendant plusieurs années à une personne qui a un pouvoir décisionnaire et il a su attirer son attention. Toutes les publications de Jammes jouent un rôle double : elles illustrent la construction d'un savoir et elles servent à Jammes de tremplin pour montrer la collection qu'il a rassemblé pendant une quinzaine d'années en France, à un public plus vaste, celui de la côte Est des États-Unis.

Le catalogue *French Primitive Photography* est entrecoupé de trois sections : ambiguïté d'un art nouveau, visage du monde, visage de l'homme. Il est préfacé par Minor White, un photographe américain fondateur d'Aperture, suivi d'un texte écrit par Robert Sobieszek (conservateur à la George Eastman House) qui a opéré une sélection d'images au sein de la collection Gabriel Cromer. Enfin il est accompagné d'un texte et de l'écriture des notices par André Jammes, qui a réalisé le choix des images. L'exposition montre deux cents photographies avec des ajouts de la S.F.P. et du Met ainsi que des négatifs. Elle présente une histoire de la photographie selon la vision d'un bibliophile : de l'estampe du XVIIIe siècle à Niepce, en passant par Bayard et Gustave Le Gray³⁷⁸. À l'opposé du parcours biographique d'André Jammes, Minor White est réputé pour sa conception de la photographie héritière de courants spirituelles³⁷⁹, imprégnée aussi par les philosophies bouddhistes³⁸⁰. Le texte dévoile une gratitude envers Jammes, remercié pour transmettre : « La première moisson de la photographie », autrement dit les premiers essais photographiques qui font écho à la notion d'incunables développée par Jammes. Minor White a une posture francophile : pour lui la France, à l'opposé de l'Angleterre est le véritable berceau de la photographie. Pour ce dernier, la singularité de la collection de Jammes réside dans son éventail de photographies du Second Empire, « l'âge d'or » de la photographie du XIXe siècle ; un terme hautement critiqué par les théoriciens de la revue *October* qui dénonce la réception esthétisante de ces images présentées sur les cimaises des musées hors de leur contexte. Il écrit :

³⁷⁶ Lettre du 17 février 1970 de Michael E. Hoffman à André Jammes, Aperture Foundation Archive, Aperture Foundation, New York.

³⁷⁷ Jammes, 1960 ; voir aussi (Challine, 2017, pp. 608-625).

³⁷⁸ Il faut noter ici que Nadar ne fait pas partie de la sélection pour des raisons inconnues.

³⁷⁹ Roche, 2010, pp. 27-30.

³⁸⁰ Roche, 2010, pp. 54-56.

« Une de ces époques où le pendule de l'expression visuelle oscille vers le réalisme, où l'art lui-même atteint le zénith de la représentation 'objective' fidèle. Ce n'est certes pas un hasard malicieux qui a glissé parmi les premières plaques d'Hippolyte Bayard des photographies de moulages de plâtre de la sculpture grecque et romaine. Sous le second Empire, la représentation était soumise à l'imitation servile de l'homme, objectif bien différent de l'idéal classique, qui était la recherche de la perfection de l'être humain³⁸¹. »

Minor White est intéressé par la période du second Empire d'un point de vue historique et esthétique. Il ajoute : « les photographes primitifs français, à l'instar de leurs confrères étrangers, traduisaient dans leurs œuvres les plus importantes caractéristiques d'une photographie à son meilleur. » Ici, le discours du photographe américain est pleinement imprégné de celui de Jammes. Il choisit en guise d'image de couverture un portrait photographique, qui représente une femme âgée assise, vêtue d'une coiffe formant un arc de cercle qui s'aligne avec ses mains jointes, qui fixe avec intensité le photographe. :

« La femme dont le portrait figure en page couverture a fixé la caméra au-delà du temps, jusqu'à chacun d'entre nous. L'objectif enregistre depuis lors ce même regard fixe³⁸². »

Autrement dit, selon les termes de Minor White, la photographie en tant qu'instrument qui enregistre le réel, a la vertu de produire des images intemporelles. Cependant, un lecteur contemporain peut être surpris par ce choix. Si cette image semble aujourd'hui datée, cette époque voit naître un goût pour les premiers portraits photographiques. Dans l'émergence du postmoderne, cette image est justement décrite comme étant anticipatrice du modernisme dans la conception du portrait photographique.

Le texte de Robert Sobieszek conservateur à la George Eastman House est davantage contextuel et aborde les relations entre les primitifs et la peinture. Sobieszek cite Baudelaire et son rapport à la photographie, la vogue pour l'orientalisme. Dans les années 1960, Baudelaire est une référence bien au-delà des cercles d'intellectuels, sa réception critique aux États-Unis, a été relayé depuis le début du XXe siècle par de nombreux exemples comme Walker Evans¹³⁰. Ainsi, la conclusion du texte de Sobieszek est une invitation à remonter le temps. L'auteur fait une mise en parallèle entre les écrits de Baudelaire sur Manet, la figure du flâneur qu'incarne Charles Nègre, les caractéristiques des photographies d'Atget qui déambule aux Tuileries puis il cite Lartigue, Brassai, Kertész et Henri Cartier-Bresson en tant qu'héritiers de Baudelaire. De même dans le texte qu'il publie pour le catalogue, André Jammes joue sur la renommée de Baudelaire et sur la francophilie³⁸³. C'est un texte qui explicite le noyau et l'origine de la modernité. Il y a, dans la manière dont Jammes exprime ses propos, une confiance, qui permet d'en imposer directement la certitude au lecteur. D'ailleurs, la

³⁸¹ White, 1971.

³⁸² Baudelaire est un modèle pour Walker Evans, (Kirstein, 2012, p. 199).

³⁸³ Labbé, 2014.

notion de « Photographie Primitive » - et ça n'est pas la première fois qu'elle est employée – parvient à convaincre le lecteur de l'essence, de l'origine de la modernité photographique. Ainsi dans ce catalogue, l'accent mis sur Baudelaire ouvre la voie à la présentation de photographies de Maxime Du Camp (1822-1898), contemporain et ami du poète français.

Le catalogue est centré sur des pans de l'histoire peu documenté jusqu'alors comme les expéditions photographiques en Orient de Maxime Du Camp. Par exemple, le catalogue est illustré par des photographies originales de Maxime Du Camp, auteur du premier livre « d'archéologie illustré par la photographie³⁸⁴ », intitulé *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*. Accompagné de l'écrivain Gustave Flaubert, Maxime Du Camp a réalisé une expédition en Égypte et rapporté de son voyage environ deux cents négatifs sur papier, tirés dans l'imprimerie de Blanquart-Evrard, pour le compte de l'éditeur parisien Gide et Baudry ainsi qu'un récit de voyage. Les prises de vue de Maxime Du Camp en Égypte sont les premières à être tirées et reproduites dans des albums. Ses photographies existent dans leur matérialité, dans le développement sur papier, entre souvenirs de voyages et récits d'aventures. Décrit comme un pionnier, Du Camp incarne pour Jammes l'allégorie du « photographe Primitif. »

Issu d'un milieu aisé, Maxime Du Camp suit une formation de photographe auprès de Gustave Le Gray à Paris et il côtoie les cercles artistiques et littéraires de son époque où il y rencontre Baudelaire et Flaubert. Avec ce dernier, il embarque pendant plusieurs mois en Égypte, sur ses fonds personnels, pour réaliser un des premiers reportages photographiques. Du Camp ne travaille pas sur commande mais il est soutenu par des institutions qui facilitent ses déplacements d'un point de vue diplomatique³⁸⁵. À son retour, Maxime Du Camp a retranscrit en images et à l'écrit son récit de voyage dans un ouvrage intitulé *Souvenirs Littéraires* :

« Apprendre la photographie, c'est peu de choses ; mais transporter l'outillage à dos de mulet, à dos de chameau, à dos d'homme, c'était un problème difficile. À cette époque, les vases en guttapercha étaient inconnus ; j'en étais réduit aux fioles de verre, aux flacons de cristal, aux bassines de porcelaine, qu'un accident pouvait mettre en pièces. Je fis faire des écrins, comme pour les diamants de la couronne, et malgré leurs heurts inséparables d'une série de transbordements, je réussis à ne rien faire casser et à rapporter le premier en Europe l'épreuve photographique des monuments que j'ai rencontrés sur ma route en Orient³⁸⁶. »

Maxime Du Camp reconstruit son voyage en accompagnant son expédition d'une œuvre littéraire. Il se fait ainsi le chef de file d'un mouvement de mise en récit d'un voyage en Orient, en prose et en images³⁸⁷.

³⁸⁴ Jammes, 1963, p. 12.

³⁸⁵ Desmarquest, 2017, p. 7.

³⁸⁶ Du Camp, 1906, p. 310.

³⁸⁷ Il inspire ainsi Félix Teynard, qui publie *Égypte et Nubie : sites et monuments les plus intéressants pour l'étude de l'art et de l'histoire* (Stewart-Howe, 1992, p. 108).

A cette période, dans le contexte de la colonisation, l'Orient est une source d'imagination pour les peintres, les écrivains et les photographes. Le goût pour l'Orient est développé par le peintre Delacroix dans ses toiles, par Victor Hugo dans *Les Orientales*. Les photographies d'Orient du XIXe siècle ne sont pas de simples esquisses pour les peintres orientalistes, elles témoignent aussi de nombreuses innovations techniques. En effet, l'efflorescence des voyages photographiques coïncide avec les premiers essais photographiques. Les progrès techniques des années 1850, les évolutions sur les négatifs papiers, les calotypes, ont fourni la possibilité de documenter des territoires peu explorés jusqu'alors, contribuant ainsi à une « seconde naissance du médium³⁸⁸. » De son vivant, Maxime Du Camp est considéré à son retour d'Orient comme un pionnier pour avoir réalisé des expérimentations techniques. À la suite de son voyage, il publie dans *La Lumière*³⁸⁹, mettant en scène les difficultés qu'il a rencontré lors de son séjour. Le voyage initiatique rencontre l'histoire et cette thématique semble intéresser André Jammes. Entre la mythologie du photographe bourgeois aventurier qui réalise des innovations techniques, le goût nostalgique pour la vogue de l'orientalisme au XIXe siècle et la valorisation des compositions travaillées, Maxime Du Camp se retrouve projeté, dans le catalogue de Jammes, au rang de précurseur.

Une des photographies du catalogue représente le colosse d'Abou-Simbel, qui suggère une forme quasi anthropomorphique. Maxime Du Camp banni le ciel pour se concentrer avec un réalisme net sur la surface rocheuse du temple qui laisse apparaître un homme à droite de la composition. Cette photographie laisse entrevoir un travail sur les reliefs et sur la bi- dimensionnalité de l'image, qui fait écho aux recherches dans le domaine de la peinture à la même époque. En choisissant cette photographie, Jammes illustre les origines de la modernité en art. Maxime Du Camp devient plus d'un siècle plus tard, un emblème de la modernité. C'est un moyen au service d'une fin : la formation d'un goût pour la photographie « Primitive », en écho à la vogue pour l'orientalisme du XIXe siècle, qui fait elle-même écho à une quête sur les origines de la modernité dans le contexte du postmodernisme. Douglas Crimp écrit à ce sujet :

« Par cette approche ontologique de la photographie comme médium de la subjectivité, Adams et Szarkowski s'efforcent de définir celle-ci selon des critères fondamentalement modernistes, reproduisant presque à tout point de vue les théories de l'autonomie élaborées plus tôt dans le siècle pour la peinture. Ce faisant, ils ignorent la pluralité des discours auxquels la photographie a participé. Tout ce qui a déterminé la multiplicité de ses pratiques est écarté en faveur de la photographie même. Ainsi réorganisée, la photographie peut s'insérer dans un nouveau marché, pour finalement trouver sa place dans un musée³⁹⁰. »

³⁸⁸ Aubenas 2004, p. 11.

³⁸⁹ D'après un article paru dans *La Lumière* le 22 août 1852.

³⁹⁰ Crimp, 2016, p. 91.

Jammes joue sur la renommée de Baudelaire aux États-Unis et fait apparaître Maxime Du Camp comme un découvreur. Son choix s'oriente vers cet album en particulier, qui est déjà mentionné dans la première exposition de photographies au MoMA, organisé par Beaumont Newhall en 1937. Jammes s'inscrit dans le sillage de Newhall, en contribuant à définir le rôle historique de Maxime Du Camp, l'un des Primitifs de la photographie ancienne française qu'il insère dans un musée et par là-même participe à accroître la valeur économique de son œuvre. Si Maxime Du Camp est déjà connu de son vivant, Jammes réactualise son travail. Jammes transpose à nouveau le champ lexical de la bibliophilie pour faire entrer le photographe au panthéon des « incunables photographiques », autrement dit dans la catégorie des photographes précurseurs.

2. La réception de l'exposition *French Primitive Photography* :

Le 2 février 1970, Michael E. Hoffman écrit une lettre à André Jammes pour lui annoncer que l'exposition peut être montrée à New York, à la Morgan Library, par suite des bonnes critiques qu'elle a reçues. En effet, la Morgan Library, située dans le cœur du quartier de Midtown à New York est un lieu fondé par le collectionneur et bibliophile J.P. Morgan. Elle abrite une collection d'objets d'art, de peinture et de livres. Son fondateur, a d'ailleurs acheté en grande partie sa collection en Europe. Les conservateurs de la Morgan Library connaissaient peut-être déjà la librairie Paul Jammes et l'exposition de Philadelphie a pu renforcer le souhait de montrer la collection de Jammes. Pour Jammes, c'est le lieu idéal qui symbolise sa perception de la photographie, à la lisière du livre, des objets anciens et de l'image. Il répond avec enthousiasme à Michael E. Hoffman d'après sa réponse du 12 février 1970. À partir de là, le succès de Jammes et de son exposition commence. Il est invité pour donner une conférence à la National Gallery de Washington d'après une lettre du 1er avril 1970. La réception critique par un autre collectionneur bibliophile atteste de la formation de canons artistiques par le musée et par le marché des deux côtés de l'Atlantique.

Cette exposition semble avoir marqué un public d'initiés américain qui se déplace pour voir l'exposition. De nombreux photographes et conservateurs reconnaissent alors la qualité de l'exposition de Jammes et du catalogue. Par exemple, le photographe Ansel Adams, échange sur ce sujet avec Hoffman. Ce dernier émet des réflexions au sujet du choix du mot « Primitive » au lieu du mot « Early » qui répond en retour : « Il sera très révélateur de cette période extraordinaire de 1830 à 1865³⁹¹. » Beaumont Newhall aussi écrit en parallèle à Michael E. Hoffman pour lui faire part de son enthousiasme³⁹². Ainsi, une vingtaine de lettres en tout, qui ont été conservées, attestent de la fortune critique de l'exposition³⁹³. Le succès de cette exposition est la résultante de plusieurs années de

³⁹¹ « It will be very revealing of this extraordinary period from 1830 to 1865 », Lettre de Michael E. Hoffman à Ansel Adams, Aperture Foundation Archive, Aperture Foundation, New York.

³⁹² Lettre du 17 juillet 1969 de Beaumont Newhall à Michael E. Hoffman, Aperture Foundation Archive, Aperture Foundation, New York.

³⁹³ On sait que le photographe Paul Strand a été invité et qu'il a fait part de suggestions (lettre page 8 + lettre du 6 novembre 1969 d'Hoffman à Strand). On ne sait pas si Henri-Cartier Bresson a vu l'exposition mais il a été informé du

travail où Jammes a construit un goût centré sur sa collection en s'inscrivant dans un mouvement déjà existant. Plusieurs phénomènes agissent à rebours lors de l'exposition *French Primitive Photography* et les raisons de l'accueil favorable de cette exposition sont multiples et reliées par des facteurs temporels et convergents.

Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault s'est intéressé à la question de la correspondance des idées et de la simultanéité en histoire. Il explique que les conduites individuelles seraient aussi guidées par des phénomènes collectifs inconscients. Foucault énonce que l'apparition d'une économie politique avec Adam Smith, la naissance de l'anticléricalisme et la remise en question du modèle des Beaux-Arts naissent dans des lieux distincts mais font partie de la même forme de pensée. Tous ces événements obéissent à une structure commune, ce que Foucault appelle : « la forme de ce qui est contemporain et simultané sans être conscient l'un de l'autre³⁹⁴. » Il s'appuie sur ces exemples pour souligner qu'il n'existe pas de preuve de communication directe entre certains phénomènes. Néanmoins, lorsque toutes ces données sont additionnées, l'historien peut y percevoir un phénomène de correspondance. Partant de cette citation, l'exposition *French Primitive Photography*, issue de la collection d'André Jammes étudiée dans ce chapitre, s'ajoute à une vogue déjà existante et répandue au sein de la Bohème artistique new-yorkaise des années 1960. À partir, de l'après-guerre, des grandes expositions sur les impressionnistes sont organisées à New York. C'est le moment où l'on assiste à une recrudescence de l'intérêt porté à Édouard Manet. Dans un article intitulé *Modern painting*, le critique américain Clement Greenberg intronise d'ailleurs Manet comme le premier peintre des modernes³⁹⁵. Si l'on applique la méthode foucauldienne à l'exposition *French Primitive Photography*, il est intéressant de noter que la vogue pour la photographie dite « primitive » aux États-Unis dans les sixties s'ajoute à une pluralité d'événements simultanés dans les champs culturels, politiques et socio-économiques.

Cet intérêt naît au cœur des mouvements de la contre-culture des années 1960 et des droits civiques. À cette époque, à New York, on assiste à un regain d'intérêt pour les origines de la modernité, la période qui précède l'essor de l'ère du consumérisme. Les sixties correspondent ainsi à la résurgence des textes de Baudelaire et de Rimbaud sur la modernité au sein des artistes new-yorkais. Parmi eux, le jeune Robert Mapplethorpe vit au Chelsea Hotel avec l'artiste Patti Smith au côté de nombreux intellectuels et écrivains dont William Burroughs. Au Chelsea Hotel, les artistes se connaissent, ils échangent, ils se font découvrir leurs influences respectives, enrichissant ainsi leurs créations. C'est notamment au contact des écrivains de la Beat Generation dont Burroughs, que Mapplethorpe découvre l'art et la littérature du XIXe siècle. Ces auteurs ont, pour la plupart, vécu à Paris pendant l'entre-deux-guerres et leurs écrits sont imprégnés par l'œuvre de Baudelaire. En 1969, c'est une autre idée de la Bohème qui est réactualisée dans ces cercles. Des auteures comme Patti Smith se

catalogue tout comme le photographe Robert Frank.

³⁹⁴ Foucault, 1966.

³⁹⁵ L'église, 2018, p. 657.

sont plongées dans les œuvres de William Burroughs, Jean Genet et Arthur Rimbaud. Il est alors question, pour eux, de recréer une nouvelle idée de la Bohème avec une forme de projection autobiographique. A titre d'exemple, l'artiste David Wojnarowicz né en 1954, contemporain de Mapplethorpe qui meurt prématurément du sida en 1992, a ressenti une grande affinité avec la vie et l'œuvre de Rimbaud et crée un parallèle avec sa vie. Entre 1978 et 1979, il réalise une série de photos où il agrandit l'image de couverture de l'édition de poche des *Illuminations* de Rimbaud pour créer un masque grandeur nature du poète. Avec un appareil photo emprunté à l'artiste Dirk Rowntree, Wojnarowicz a mis en scène des photographies de plusieurs de ses amis, portant le masque dans des lieux importants de sa propre histoire dont Coney Island. Ainsi, il existe une certaine proximité avec une pluralité de personnalités artistiques et culturelles autour de la vogue pour le XIXe siècle français dans les *sixties* puis les *seventies* à New York. Peu de choses semblent a priori relier un collectionneur bibliophile comme André Jammes à Robert Mapplethorpe. Leurs destins se sont pourtant croisés à travers des facteurs culturels et des personnalités en commun.

Différentes formes de sociabilités ont ainsi contribué à la formation d'un goût pour la photographie du XIXe siècle des deux côtés de l'Atlantique et au cœur de ces cercles. L'exemple de *French Primitive Photography* illustre le fait que la photographie étant un art relativement nouveau, et pas encore légitimé comme la peinture. Cela a favorisé la place et l'importance des relations personnelles qui s'établissent entre les collectionneurs, les conservateurs et les artistes des deux côtés de l'Atlantique autour d'un goût spécifique. Cet intérêt est valorisé par deux cercles bien distincts : le réseau bibliophile d'André Jammes et les sociabilités homosexuelles qui gravitent autour de Robert Mapplethorpe et de Sam Wagstaff. Ensemble, et séparément, ces cercles ont participé à la valorisation esthétique puis économique de la photographie.

Ce sujet a été réactualisé en 2022 par la théoricienne américaine Abigail Solomon-Godeau qui a déjà analysé les années 1980 le marché de la photographie ancienne à travers la collection de Jammes. Elle a publié le texte suivant :

« Les collectionneurs peuvent être obsessionnels, leurs passions authentiques, leurs recherches approfondies, leur goût et leurs intuitions aiguës, mais ils semblent tous répugner à reconnaître qu'un aspect quelconque de leurs activités puisse être rentable ou qu'ils puissent être un jour matériellement récompensés pour leur prescience³⁹⁶. »

Dans son texte, elle revient sur l'exposition « Chefs-d'œuvres photographiques du MoMA » qui a présenté au Jeu de Paume, à Paris, un choix d'œuvres issues de la collection Thomas Walther, rassemblée à partir des années 1970 – années de naissance du marché de la photographie, ancienne

³⁹⁶ Solomon-Godeau, 2022.

et contemporaine –. Le Museum of Modern Art (MoMA) de New York en avait fait l'acquisition en 2001 et 2017. Dans son texte, Abigail Solomon-Godeau estime que les activités des collectionneurs ne sont jamais dépourvues de considérations économiques. Dans le cas d'André Jammes, il y a non seulement la recherche d'un profit économique aussi une recherche d'un certain prestige socio-culturel, ce qui explique que ses activités de marchands sont rarement dévoilées. De nombreux chercheurs ont en effet montré que la collection d'art est un facteur de distinction. C'est dans cette même optique que Sam Wagstaff développe une pratique collectionneuse. Ses activités, qui seront analysées dans le chapitre suivant, ont contribué à former des canons, à partir de ses goûts personnels, pour légitimer ses choix et sa collection.



fig. 3. 1 : librairie Jammes au 3 rue Gozlin à Paris par André Kertész (1975)

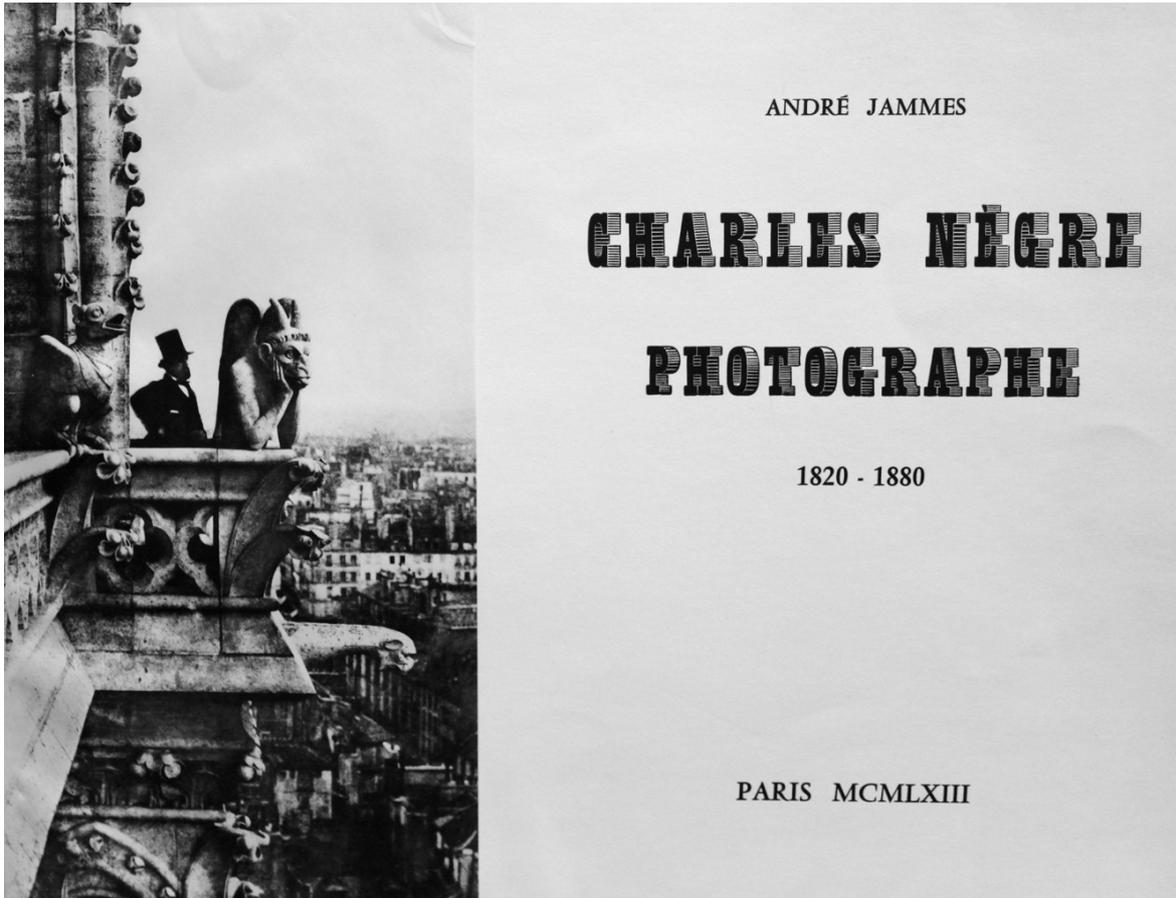


fig. 3. 2 : couverture de la monographie sur Charles Nègre écrite par André Jammes (1963)

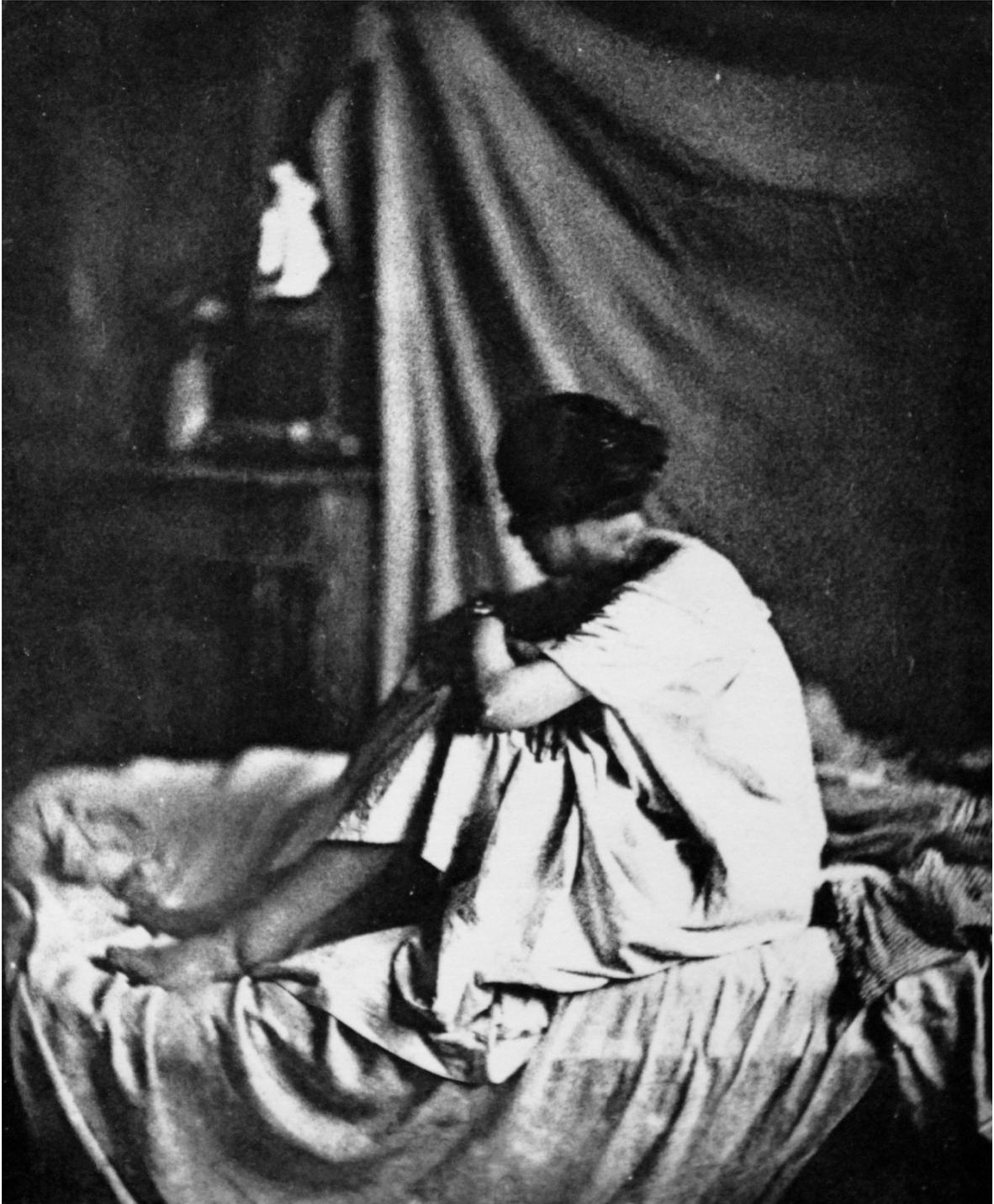


fig. 3. 3 : extrait du livre *Charles Nègre, photographe*, (1963), modèle assis (1851 ?), calotype, ancienne collection André Jammes. Cette photographie issue de la collection est présentée dans le livre de John Szarkowski *The Photographer's Eye* paru en 1966 (Szarkowski, 1966, p. 15).



fig. 3. 4 : couverture du catalogue *French Primitive Photography* (1969) édité par *Aperture*



fig. 3. 5 : *Wood and Lighthouse*, Minor White, 1969, Trustees of Princeton University

JAN 2 1970

The Museum of Modern Art

11 West 53 Street, New York, N.Y. 10019 Tel. 956-6100 Cable: Modernart

John Szarkowski
Director Department of Photography
Tel. (212) 956-2695

December 29, 1969

Dear Evan,

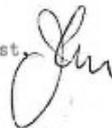
The past weeks have been as hectic as usual, and it was not until Friday that I simply abandoned the chaos here and went down to see the French Primitive show.

I want you to know that I consider it a magnificent exhibition, and a great service to all of us who are trying to figure out just what photography is and has been about. The mass of the show was unfamiliar to me, and an enormous proportion of it was at the same time interesting and satisfying. I have seen few shows where the demands of scholarship and those of connoisseurship lived so happily together in the selection of the pictures. I was also delighted to observe the intent interest of the Museum visitors, in spite of the fact that the show makes no attempt at an easy popularization of what I suppose is a fairly esoteric subject.

The catalog also is a major contribution to our scanty serious literature. It is a most valuable tool, in addition to being a beautiful book in its own right.

I do not really know how the credit for this triumph should be apportioned among you, Jammes, Hoffman, McNulty and the others who surely contributed, so I am sending my thanks directly to the head man. It is a splendid thing that you have established such a high standard for your photography program to live up to.

With all best,



P.S. I want very much to come on the Fifteenth to help pay homage to Minor. The only thing that might possibly keep me away is our new child, which is currently expected about the Twentieth. Under the circumstances my wife will not be coming, even though we are confident that your Museum could handle any contingency with skill and style.

Mr. Evan H. Turner
Director
Philadelphia Museum of Art
P.O. Box 7646
Philadelphia, Penna.

fig. 3. 6 : Lettre de John Szarkowski à Evan F. Turner, le 29 décembre 1969, Aperture Foundation Archive, Aperture Foundation, New York

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
NEW YORK, N.Y. 10028

July 22, 1969

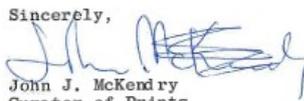
Mr. Michael Hoffman
Aperture
276 Park Avenue South
New York, N.Y. 10010

Dear Michael:

When do you plan to do the 19th century show
and when would it be available for us? As
our schedules are not yet confirmed we might
be able to fit it in.

I look forward to seeing you soon. Let's have
lunch some time.

Sincerely,


John J. McKendry
Curator of Prints

JJM:agr

fig. 3. 7 : Lettre de John J. McKendry à Michael Hoffman, le 22 juillet 1969, Aperture
Foundation Archive, Aperture Foundation, New York.

- CHAPITRE 4-

Les mythologies autour de la figure du collectionneur Sam Wagstaff et ses ambivalences

« L'exposition de Sam Wagstaff en 1989 accompagnée d'un colloque était spectaculaire. Il y avait le ban et l'arrière-ban de la photographie internationale : André Jammes, Pierre Apraxine, Hans Kraus Jr., Sam Wagstaff, Robert Mapplethorpe, Eugenia Parry Janis, David Travis et parmi les orateurs Susan Sontag³⁹⁷. »

Françoise Heilbrun

« Sam était un enfant gâté. Il n'a jamais eu de vrai travail. [...] Il était très irritable, c'est pourquoi j'ai écrit à ce sujet dans mon essai en 2016 pour le catalogue de l'exposition de sa collection au Getty. Je voulais montrer sa vraie nature. Par ailleurs, tous ces gens me traitaient comme s'ils me faisaient une faveur en disant : "Je n'ai pas l'habitude de parler à des gens comme vous, mais je vais le faire. Parce que vous êtes là tous les jours depuis six mois et que je ne peux pas me débarrasser de vous." Ou encore Gérard disait : "Je ne supporte pas les Américains", et moi je lui répondais : "Mais je suis américain" (je suis aussi d'origine grecque). Et il me répondait : "Non, tu es grecque !"»³⁹⁸ »

Eugenia
Parry

³⁹⁷ Voir l'entretien avec Françoise Heilbrun dans le volume 2.

³⁹⁸ « Sam was a spoiled brat. He never had a real job. [...] He was very irritable that's why I wrote about that in my essay in 2016 for the exhibition catalog of his collection at the Getty. I wanted to show his real nature. Also, all of those people were treating me as if they were doing me a big favor by saying: "I don't usually talk to people like you but I'm going to. Because you have been here every day in the past six months and I can't get rid of you." Or Gérard would say: "I can't stand Americans", and I would say: "But I'm American" (I'm also of Greek heritage). And he would answer: "No you're Greek!" », voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2, p. 243.

Chapitre 4 : les mythologies autour de la figure du collectionneur Sam Wagstaff et ses ambivalences

La collection de photographies de Sam Wagstaff est à l'image de sa relation avec Robert Mapplethorpe : entourée de mythologies et de légendes³⁹⁹. D'une part, Sam Wagstaff lui-même entretient un mythe sur la formation de sa collection. Alors qu'il collectionne l'art conceptuel et minimaliste, Wagstaff aurait eu une révélation pour la photographie en 1973. D'autre part, l'entourage franco-américain de Wagstaff perpétue les histoires et les légendes en l'érigeant au rôle de collectionneur-visionnaire⁴⁰⁰. L'ensemble des témoignages recueillis s'accordent sur ce point. Dans l'ensemble des entretiens réalisés, nombreux sont ceux et celles qui évoquent aussi sa beauté sophistiquée, un des éléments constitutifs de son mythe : « Il était la séduction même » se souvient Sylviane De Decker et Christophe Lunn évoque : « Il avait une beauté très particulière et un visage sculpté. » À la question : « Pourquoi avez-vous décidé de consacrer une biographie à Sam Wagstaff », le journaliste du *New York Times* Philip Gfeter répond : « C'est l'un des plus beaux hommes que j'ai vu de ma vie. » Cette réflexion prend une acuité particulière tout au long de son ouvrage paru en 2015, seule biographie consacrée au collectionneur américain jusqu'à ce jour. Image après image, on découvre les extraits d'albums de famille de Sam Wagstaff et des photographies plus tardives. Le voici tantôt en costume, tantôt en hippie ou en blouson en cuir. L'analyse de ses portraits pousse à s'interroger sur la portée du mythe qui entoure le collectionneur. Si de nombreux auteurs se sont intéressés à son apport à l'histoire du collectionnisme photographique, il n'existe aucune lecture critique de ses caractéristiques en tant que collectionneur dans une perspective transatlantique. Comment Sam Wagstaff un conservateur de musée spécialisé dans l'art contemporain qui rejette initialement la photographie devient-il l'un des plus grands collectionneurs de photographies dans la décennie 1970 ? Quel rôle joue-t-il dans l'histoire du goût ? Pour comprendre les caractéristiques de son rôle il faut étudier les débuts de la formation de sa collection. Envisager la collection de Wagstaff sous l'angle du mythe, permet d'étudier sous un angle nouveau les croyances et les récits de vie qui entourent la figure du collectionneur.

I. Genèse des mythologies :

À l'évocation de sa première rencontre avec Sam Wagstaff, le galeriste californien G. Ray Hawkins se remémore son capital financier⁴⁰¹. Sam Wagstaff fait en effet partie de la haute société

³⁹⁹ L'historiographie a en effet amplement commenté la relation personnelle entre l'artiste et le collectionneur (Morrisroe, 1995) ; (Gfeter, 2014) ; (Maho, 2017).

⁴⁰⁰ Voir les entretiens avec Sylviane De Decker et Christophe Lunn dans le volume 2.

⁴⁰¹ C'est en 1975 que G. Ray Hawkins (né en 1944 dans l'Indiana) ouvre une des premières galeries de photographies sur la côte Ouest des États-Unis. Il inaugure l'espace en présentant Man Ray, puis Carleton Watkins (1975), Lartigue (1977), Ansel Adams (1975, 1978) et Manuel Alvarez Bravo (1982). C'est aussi à Man Ray qu'il consacre une exposition pour les dix ans de la galerie intitulée Café Man Ray. Il vit aujourd'hui dans le quartier de Beverly Hills à Los Angeles et il est gestionnaire du fonds Paul Outerbridge.

américaine. Wagstaff reçoit une éducation privilégiée au sein des plus grandes universités privées américaines et ses études lui confèrent une stature dans la société américaine. L'argent dont il dispose lui permet de voyager fréquemment et de nouer un vaste réseau dans le monde artistique. L'étude du milieu social de Sam Wagstaff nous ouvre une première porte d'entrée pour analyser l'origine et la portée des mythologies qui encerclent le collectionneur.

1. Sam Wagstaff, un produit de son rang social, l'archétype de l'aristocrate new-yorkais :

Samuel Jones Wagstaff Jr est né le 4 novembre 1921 à New York dans le berceau de l'aristocratie new-yorkaise⁴⁰². Sa mère, Olga Piorkowska, illustre ponctuellement les pages du magazine *Harper's Bazaar*⁴⁰³. Son grand-père, le Colonel Alfred Wagstaff Jr, a bâti la fortune familiale dans les années 1880, peu après la fin de la guerre de Sécession⁴⁰⁴. Le père et le grand-père de Wagstaff sont collectionneurs et c'est au contact des œuvres qu'il forme son œil. Wagstaff grandit en effet à deux pas des musées new-yorkais. Accompagné de ses parents, il fréquente depuis son plus jeune âge le Met et la Frick Collection. Les visites de ces deux institutions situées sur la Cinquième Avenue à New York sont ses premiers contacts avec la peinture européenne et notamment les œuvres Rembrandt qu'il affectionne⁴⁰⁵. Son éducation et son environnement culturel et social révèlent ainsi des prédispositions au développement d'une collection artistique. Sam Wagstaff est élevé entre une vie culturelle foisonnante au contact de ses parents, les mondanités de son milieu aristocratique et les voyages en Europe. Ses parents divorcent en 1932 et la mère de Wagstaff épouse le peintre Donald V. Newhall en secondes noces. Cette même année, il déménage alors à Majorque avec sa famille, un lieu de villégiature des Américains fortunés dans l'entre-deux-guerres⁴⁰⁶.

Wagstaff est envoyé à l'École Internationale des Baléares à l'âge de onze ans, un pensionnat où il apprend le français⁴⁰⁷. Puis il rentre aux États-Unis, au moment de la guerre civile espagnole, pour

⁴⁰² La propriété familiale des Wagstaff nommée « Tahlulah » est située à Long Island dans l'État de New York et semble tirée du roman de Francis Scott Fitzgerald *Gatsby le magnifique* (Fitzgerald, 1976). Tahlulah est partiellement détruite par un incendie en 1913 et un journaliste du *New York Times* décrit alors la maison comme étant « un lieu incontournable du quartier ». La famille de Wagstaff a également possédé une ferme qui occupait une partie du terrain du parc Central Park à Manhattan, avant l'urbanisation du quartier, voir l'entretien de Pierre Apraxine dans (Benhamou-Huet, 2014, p. 10).

⁴⁰³ Gefter, 2014, p. 31.

⁴⁰⁴ La guerre civile américaine ou guerre de Sécession qui oppose de 1861 à 1865 une confédération d'États du Sud aux États du Nord est l'une des périodes de l'histoire américaine les plus collectionnées par Wagstaff.

⁴⁰⁵ C'est sans doute lors d'une visite à la Frick Collection qu'il remarque le tableau de Rembrandt *Le cavalier polonais*, qui fait écho à ses propres origines polonaises. Il déclare au galeriste new-yorkais, Robert Hershkowitz, que ce cavalier galopant à cheval est son modèle depuis l'enfance, sans doute pour son aspect sombre, représentant un cavalier se dirigeant vers la mort : « De toutes les peintures qu'il a pu voir, il a toujours souhaité ressembler au cavalier polonais (...) il est frappé par le mystère et le romantisme de la grande toile, qui représente un soldat armé à califourchon, sur son cheval dans un paysage sombre. Figé dans le temps, le cavalier restera toujours jeune, beau et confiant alors qu'il se dirige vers des dangers inconnus », (Martineau, 2016, pp 6-7).

⁴⁰⁶ Gefter, 2014. 32-36.

⁴⁰⁷ Martineau, 2016, p. 7.

intégrer Hotchkiss, une école privée réputée dans le Connecticut. À Hotchkiss, il est entouré de garçons issus des plus grandes familles conservatrices de la côte Est des États-Unis. Parmi ses camarades de classe, figure par exemple Malcolm Baldrige, le futur secrétaire du commerce sous la présidence de Ronald Reagan⁴⁰⁸. Sam Wagstaff est nommé président du club de photographie et éditeur du magazine de l'école⁴⁰⁹, ce qui reflète un intérêt pour les images depuis son adolescence. En 1940, Wagstaff part étudier à Yale, l'une des prestigieuses universités de la Ivy League, réservé à une élite intellectuelle et économique dans les années 1940. Wagstaff parle couramment le français et il nourrit un goût pour la littérature. Il y obtient un diplôme de littérature française en 1943. C'est aussi à Yale qu'il forme son premier cercle de sociabilités. Sa vie sociale est en effet déjà rythmée par l'adhésion à des « clubs. » Il y fréquente un univers masculin, l'université de Yale n'acceptant pas les femmes avant 1977⁴¹⁰. À Yale, il intègre deux organisations fraternelles étudiantes : « Zeta Psi », une fraternité datant de 1870 et « Wolf's Head Society », une confrérie secrète. Aux États-Unis, ces clubs étudiants jouent un rôle bien après l'université, ce sont des réseaux d'entraide pour les anciens élèves des Ivy League. Après avoir obtenu son diplôme en littérature, il se tourne vers un tout autre milieu : celui de la publicité. Il travaille pendant dix ans à Benton & Bowles, une agence renommée à Madison Avenue en plein cœur de Manhattan et décide sur un coup de tête au tournant des années 1960 de changer de voie. Wagstaff fréquente depuis son plus jeune âge des personnes fortunées qui s'intéressent à l'art, dans un pays qui connaît une tradition importante du mécénat dans les musées avec une culture de la philanthropie privée. Ses études au sein d'une des plus prestigieuses universités américaines lui assureront par la suite une crédibilité et une stature dans un cercle élitiste de collectionneurs, galeristes et mécènes. Wagstaff est en effet un hériter au sens où l'emploient les sociologues français Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron⁴¹¹ :

« Les étudiants les plus favorisés ne doivent pas seulement à leur milieu d'origine des habitudes, des entraînements et des attitudes qui les servent directement dans leurs tâches scolaires ; ils en héritent aussi des savoirs et un savoir-faire, des goûts et un « bon goût » dont la rentabilité scolaire, pour être indirecte, n'en est pas moins certaine⁴¹². »

Cette phrase tirée de l'ouvrage *Les héritiers*, qui analyse l'héritage culturel au sein de la population étudiante en France en 1964, pourrait être transposée à Sam Wagstaff qui bénéficie d'une aide financière familiale lui permettant de reprendre des études sans travailler⁴¹². En 1960, après une première expérience professionnelle dans le secteur de la publicité, il décide de s'inscrire à l'Institute of Fine Arts (IFA). Après avoir obtenu un diplôme à l'IFA, il remporte le David E. Finley Fellowship remis par la National Gallery of Art de Washington. Cette bourse de recherche prestigieuse est destinée à financer un voyage en Europe de trente-six mois pour visiter des

⁴⁰⁸ Crump, 2007.

⁴⁰⁹ Gefter, 2014 p. 36.

⁴¹⁰ Les femmes sont acceptées à Yale seulement partir de 1977, (Heinzelman, 2002).

⁴¹¹ Bourdieu & Passeron, 2015, p. 30.

⁴¹² Morrisroe, 2015, p. 115.

collections, des musées, des monuments et des sites historiques⁴¹³. Au tournant de l'année 1960, il part en Europe, faire un « Grand Tour⁴¹⁴ », à la manière des riches aristocrates européens comme le suggère Zannier :

« Dans l'histoire de la conscience européenne, le Grand Tour, institution laïque, coïncide avec l'événement politique majeur que représente l'affirmation des grands états nationaux. L'Angleterre et la France sont les premières à comprendre que leurs classes dirigeantes doivent nécessairement se confronter à d'autres nations et à des civilisations différentes de la leur. (...) L'Angleterre élisabéthaine conçoit le Grand Tour comme une institution destinée à financer le voyage des jeunes gens qui seront appelés à former la classe dirigeante de la nation (...) Dans ce voyage en Europe, l'Italie représente l'objectif suprême, pour des raisons à chaque fois différentes, selon les intérêts et les goûts du voyageur. ».

En 1959, Sam Wagstaff embarque pour un voyage entre la France et l'Angleterre où il conduit des recherches sur Paul Gauguin. Il se spécialise dans l'art moderne français et plus particulièrement pour Courbet. À une époque où seules les personnes issues de milieu aisés ont le privilège de séjourner en Europe, Wagstaff construit ses connaissances en Italie. Si Sam Wagstaff achève ses études d'histoire de l'art avec réussite, son succès est aussi directement lié aux privilèges socialement conditionnés de son milieu. La puissance de la mythologie collectionneur ne s'arrête pas à ses études au sein d'universités prestigieuses elle est également perceptible dans son mode de vie dès le début de sa carrière dans le monde de l'art.

La première expérience professionnelle de Sam Wagstaff dans le milieu de l'art se déroule au Wadsworth Atheneum à Hartford. Le Wadsworth Atheneum est l'un des plus anciens musées d'art aux États-Unis, construit en 1907, par J. Pierpont Morgan (1837-1913), célèbre financier et collectionneur d'art européen, originaire de la ville de Wadsworth. Sam Wagstaff s'est intégré au sein des cercles d'artistes de son époque avec qui il établit des dialogues fructueux. Sa stature et son capital économique lui permettent de s'imposer dans la sphère artistique entre le Wadsworth et New York.

Sa réputation grandit et son avis sur les productions artistiques de sa génération est aussi pris en considération par de nombreux acteurs. Par exemple, l'éditeur David Whitney (1939-2005), compagnon de l'architecte Philip Johnson (1906-2005), lui envoie une lettre pour lui demander d'écrire un texte pour le catalogue des dix ans de la galerie Leo Castelli. On l'a vu à travers l'étude de la galerie d'Harry Lunn, la galerie Castelli est la galerie d'art contemporain la plus importante à New York dans les années 1960. Leo Castelli y expose Andy Warhol, Robert Rauschenberg ou encore Donald Judd. L'éditeur David Whitney lui adresse le courrier suivant :

⁴¹³ Gefter, 2014, pp. 46-48.

⁴¹⁴ Morrisroe, 1995, p. 115.

« En février 1967, Leo Castelli organisera une exposition pour commémorer les dix ans de sa galerie (...) J'ai demandé à plusieurs critiques d'art et commissaires d'exposition de produire un texte et j'aimerais beaucoup avoir un texte de vous⁴¹⁵. »

Ces exemples donnent un aperçu de la place qu'occupe Wagstaff dans la communauté artistique de son époque dans la décennie 1960 en tant que conservateur, auprès des acteurs institutionnels et auprès des acteurs du marché de l'art. S'il est reconnu par ses pairs pour ses projets artistiques⁴¹⁶, c'est aussi grâce à son capital financier qu'il parvient à se démarquer des conservateurs de son époque. Wagstaff dispose de moyens qui lui permettent de rassembler des œuvres d'artistes contemporains dont Andy Warhol, Jackson Pollock et Michael Heizer. L'argent dont dispose Wagstaff, joue aussi un rôle dans les rapports que les artistes ont avec lui. Il est alors doublement sollicité : pour son œil, sa connaissance de l'histoire de l'art et pour son capital économique. En collectionnant, il consolide son réseau et il n'est pas exagéré de penser que la collection lui assure aussi une autre forme de crédibilité dans le milieu artistique. Si Wagstaff est un produit de son rang social, son parcours biographique est celui d'un homme privilégié de son temps, qui évolue selon les modes et les croyances de son époque. Après le Wadsworth, il est engagé en tant que conservateur de musée au Detroit Institute of Fine Arts.

Il existe une légende cultivée par Sam Wagstaff sur les débuts de son engagement dans le monde de la photographie. En 1978, lors d'une conférence à la Corcoran Gallery de Washington pour la première exposition de sa collection⁴¹⁷, il déclare les mots suivants :

« J'ai commencé à m'intéresser à la photographie après l'avoir détestée. Un jour je me suis rendu compte que la photographie avait la même puissance visuelle que la peinture. Ayant grandi auprès des peintures, des sculptures, des musées et des écoles, elle m'a semblé d'autant plus mystérieuse, cette chose noire et blanche, avec les mêmes pouvoirs que les autres arts, sans être pour autant de l'art⁴¹⁸. »

Dans cette déclaration, Wagstaff se rapproche du positionnement d'André Jammes qui tente de légitimer la photographie à ses propres yeux et au sein de son cercle. Il raconte avoir découvert l'importance du médium en découvrant une photographie d'Edward Steichen nommée *The Flat Iron*. Dans cette même conférence il explique que son rejet pour la photographie va de pair avec son désintérêt pour les photographies publiées dans *LIFE Magazine*, c'est-à-dire les reportages documentaires en couleur faits par les photojournalistes de l'agence Magnum, qui lui rappellent

⁴¹⁵ David Whitney à Sam Wagstaff, Box 2, Folder 38, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.

⁴¹⁶ Lorsqu'il entame des actions en faveur de la reconnaissance de la photographie à partir de 1973, il sensibilise également son réseau au médium, (Gefter, 2014)

⁴¹⁷ Wagstaff, 1978.

⁴¹⁸ « I came to photography after having hated it. Suddenly, I discovered that it had the ability to give that same kind of kick visually that painting did. Having grown up in paintings, sculptures, museums, and schools, it seemed somehow almost more mysterious this black and white thing, which were like art but were never art. Thank God there were something else. » Transcription réalisée par Michele Lee Jennings lors du colloque du 25 et 26 février intitulé *Photography-Where are We* à la Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.

les publicités dans les magazines. Sur le plan sociologique, ce sont ici deux rôles sociaux de la photographie qui s'opposent à nouveau : d'un côté l'affirmation de son statut de document publicitaire et de l'autre côté son statut d'œuvre attaché à la modernité artistique. On retrouve un rejet et une fascination pour cet art moins noble que la peinture, qui fait écho aux débats autour du « high » et du low ». Autrement dit la photographie serait un art populaire, qu'il faut légitimer économiquement comme on l'a vu mais aussi intellectuellement avec des discours esthétiques pour ces cercles élitistes.

Pourquoi Wagstaff aurait-il eu une révélation face à cette image en particulier ? Le *Flat Iron Building* donne le sentiment au regardeur que le bâtiment flotte dans le cadre et dans l'atmosphère. La prise de vue et les contrastes accentuent la géométrie des formes du bâtiment situé au coin de la 5e avenue et de Broadway. Dans l'exposition du Met, deux versions de cette image sont présentées et Wagstaff raconte cette exposition à la manière d'une épiphanie : la vision des deux images du bâtiment disposées côte à côte, montrant les deux essais de l'image de Steichen lui auraient fait comprendre l'importance de la photographie dans l'histoire de l'art. À cette date, Wagstaff s'est spécialisé dans l'art contemporain, il a nourri un intérêt pour l'histoire de l'art contemporain, minimaliste et il a notamment réalisé la première interview de Tony Smith en 1966 pour *Art Forum*. Comment se croise le goût pour la photographie des premiers temps et les pratiques américaines de l'art minimal qui constitue la scène artistique de l'époque ? Wagstaff soutient cette scène artistique, et notamment des artistes conceptuels, avec qui il échange. Dans un entretien intitulé *Talking with Tony Smith*, l'artiste partage avec Wagstaff les mots suivants : « « Je ne sais pas comment la lumière et les ombres tombent sur mes pièces. Je suis juste conscient de la forme de base. Je m'intéresse à la chose, pas aux effets - les pyramides ne sont que de la géométrie, pas un effet⁴¹⁹. » Partant de cette citation, en prenant en compte le contexte artistique, on peut émettre l'hypothèse qu'il perçoit dans cette composition géométrique de Steichen une quête des formes et un écho envers ses intérêts pour les artistes minimalistes américains. De plus amples investigations dans les textes écrits par Wagstaff sur l'art de son époque, notamment sur Tony Smith, permettraient d'étudier la pratique collectionneuse de Wagstaff en rapport aux autres pratiques artistiques de son époque.

Plusieurs écrits sur Wagstaff ont rapporté la parole et se sont conformés au témoignage du collectionneur, à l'exception de Patricia Morrisroe, la biographe de Robert Mapplethorpe. En contrepoint, cette dernière déclare que les débuts de la collection de Sam Wagstaff coïncident avec une période où le collectionneur est impliqué dans The Arica School, un courant spirituel bouddhiste⁴²⁰.

⁴¹⁹ « I'm not aware of how light and shadow falls on my pieces. I'm just aware of basic form. I'm interested in the thing, not in the effects - pyramids are only geometry, not an effect. », (Wagstaff, 1966).

⁴²⁰ Créée par un dénommé Oscar Ichazo, originaire de la ville d'Arica au Chili, l'Arica School est inspirée du Esalen Institute, un courant spirituel californien. Ce courant spirituel a fait l'objet d'un article dans le New York Times en 1971 où le journaliste Francis X. Clines suggère à demi-mot que cette « école » s'apparente à une secte, (Clines, 1971).

The Arica School est un mouvement spirituel qui propose des courants de réflexion sur la conscience de soi et la méditation. Dans un article paru le 8 octobre 1971 dans le *New York Times*, intitulé *Mysteries of the East Off Central Park*, le journaliste Francis X. Clines étonné par l'étrangeté du lieu et décrit un aperçu des coulisses de l'Arica School. Créée par un homme nommé Oscar Ichazo⁴²¹, originaire de la ville d'Arica au Chili, l'Arica School est inspirée du Esalen Institute, un courant spirituel californien. Dans son article, Clines éclaire le lecteur sur les pratiques de l'Arica School : un groupe, composé d'une soixantaine de personnes, se réunit durant neuf heures quotidiennement, pour des exercices de médiation :

« La journée de méditation et d'exercice commence à 8 heures du matin avec une prescription à l'ancienne, "woozoo", un bain froid. Elle se termine par un rappel objectif de la journée ("Les œufs du petit déjeuner étaient jaunes et brouillés...") et ensuite par une "relaxation en spirale"⁴²². »

L'objectif de l'Arica School est de tendre vers une expérience de libération intérieure, sans confusion, sans addiction ('acidless trip' sont les mots employés par le journaliste du *New York Times*). Pour trois mois de cours, le prix moyen est de 3000 \$, ce que Francis X. Clines compare à « une souricière ». A posteriori l'investissement de Wagstaff dans ce courant spirituel peut paraître caricatural lorsque l'on découvre le prix des cours. A cette même époque, il hérite de la fortune de son beau-père et il déménage à côté de Central Park, près de l'épicentre de l'Arica School. Wagstaff s'entretient à cette époque avec Francesco Scavullo qui rapporte les propos suivants :

« C'est comme si pendant tout ce temps j'étais un simple robot qui exécutait ce qu'on lui demandait de faire (...) Puis j'ai hérité d'une certaine somme d'argent, décidé que je ne voulais plus avoir à pointer pour l'entreprise de quelqu'un d'autre. Cela signifiait qu'il fallait que je crée ma propre affaire⁴²³. »

Comme le souligne Patricia Morrisroe, les années qui précèdent sa rencontre avec Mapplethorpe, correspondent pour Wagstaff à une période de quête d'identité. Elle ajoute à ce propos :

« Wagstaff avait récemment quitté son emploi au Detroit Institute of Art et se trouvait temporairement dans une situation délicate (...) il a poursuivi son intérêt pour les thèmes psychiques en visitant des astrologues, des numérologues et des diseurs de bonne aventure. Wagstaff cherchait à se trouver lui-même, ainsi que quelqu'un à qui se livrer⁴²⁴. »

⁴²¹ D'après le ton du journaliste dans cet article, le fondateur de ce courant nous apparaît comme un gourou.

⁴²² Clines, 1971.

⁴²³ « It sounds as if I were a mechanical automaton (...) I had a little bit of cash, enough, if I husbanded right to keep me going, I decided that I was able not to have to punch the other guy's time clock. That meant that I had to find my own time clock punch. » Wagstaff à Scavullo, (Crump, 2007).

⁴²⁴ Wagstaff had recently left his job at the Detroit Institute of Art and was temporarily at loose ends (...) he pursued his interest in psychic phenomena by visiting astrologers, numerologists, and gypsy fortune tellers. Wagstaff was seeking to find himself, as well as someone to indulge. », (Morrisroe, 1995, p. 112).

Wagstaff est alors à la recherche de changements dans sa vie et de nouvelles rencontres et il décide d'injecter cette fortune dans la photographie. Cette personne « recherchée » est Robert Mapplethorpe : en 1972, alors âgé de cinquante-et-un an, Sam Wagstaff entame une nouvelle vie en rencontrant le jeune Robert Mapplethorpe, qui en a vingt-six.

Lors de ses premières acquisitions photographiques, Wagstaff se tourne vers des images qui ont semble-t-il pour lui une portée transcendante. Et de fait, dans une lettre adressée à Sam Wagstaff du 22 décembre 1976, André Jammes formulera les propos suivants « vous investissez plus encore spirituellement que matériellement, et cette quête quotidienne qui vous paraît un jeu est un piège⁴²⁵. » Il faut noter qu'en parallèle de son intérêt pour les courants spirituels, Wagstaff, accompagné de Mapplethorpe, a une importante consommation de drogues, qui est reconnue par leur entourage et transparaît dans la littérature. Dans son ouvrage intitulé *Les femmes*, l'écrivain américain Hilton Als commente à ce titre la consommation de cocaïne de Robert Mapplethorpe et de Sam Wagstaff. Als brosse le portrait de Dorothy Dean, une figure de l'underground new-yorkais ainsi que de son ami Norman Fisher et signale les faits suivants :

« Norman Fisher, qui vendait de la cocaïne à des sommités du monde de l'art, telles que Sam Wagstaff et son petit ami de l'époque, le photographe Robert Mapplethorpe⁴²⁶. »

La consommation de drogue fait partie intégrante du quotidien des deux hommes comme l'énonce Patricia Morrisroe :

« Un marchand d'art se rappelle avoir vu Wagstaff étaler plusieurs lignes de cocaïne sur une stéréographie du Crystal Palace datant du XIXe siècle, ce qui l'a ensuite inspiré pour donner une conférence sur l'exposition de 1851 au Crystal Palace, où des stéréographies ont été exposées pour la première fois (...) "Sam aimait la drogue", a déclaré Daniel Wolf, qui vendait et collectionnait lui-même des photographies, "Peut-être l'aimait-il pour des raisons sexuelles, je ne sais pas, mais il aimait aussi l'éveil intellectuel que cela lui donnait, et l'angle différent sous lequel il pouvait regarder la vie⁴²⁷. »

Il s'agit ici des propos du collectionneur américain Daniel Wolf, qui a connu Sam Wagstaff, rapportés à Morrisroe. Pour Wolf, Wagstaff prend de la drogue pour sa dimension désinhibante mais aussi, semble-t-il, pour tenter de regarder les photographies d'une autre manière. Le

⁴²⁵ Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88, Folder 7.

⁴²⁶ Als (1995), 2019, p. 149.

⁴²⁷ « An art dealer recalled watching Wagstaff lay out several lines of cocaine on a nineteenth-century stereograph of the Crystal Palace, which then inspired him to give a lecture on the 1851 Crystal Palace Exhibition where stereographs were displayed for the first time (...) 'Sam loved drugs', said Daniel Wolf, who sold and collected photographs himself, 'Maybe he loved it for sexual reasons, I don't know, but he also loved the intellectual buzz it gave him, and the different angle at which to look at life. », Daniel Wolf (Morrisroe, 1995, p. 197).

développement du goût et de la collection de Wagstaff serait lié à un faisceau d'éléments convergents. Les attraits de Wagstaff pour le courant Arica, le mysticisme montrent aussi qu'il est le produit de son éducation, de son milieu social, de son temps, mais aussi de son réseau, celui de la scène artistique des années 1960-1970. Le cercle de sociabilités de Sam Wagstaff est aussi l'une des clés de compréhension des mythologies qui l'entourent.

2. Au cœur du mythe, le duo Mapplethorpe-Wagstaff et leur réseau :

La question de la relation entre Mapplethorpe et Wagstaff cristallise la mythologie autour du collectionneur et occupe tous les écrits. Certains, comme Patricia Morrisroe, insinuent que l'artiste aurait profité de l'argent du collectionneur⁴²⁸. D'autres, à commencer par son frère Edward Mapplethorpe montrent au contraire que les deux hommes se sont influencés mutuellement⁴²⁹. Dans l'ensemble, la littérature sur ce sujet s'apparente davantage à des jugements de valeur sur l'histoire personnelle d'un couple. Pour apporter un contrepoint aux opinions personnelles des acteurs du monde de la photographie sur l'histoire du duo, il est intéressant de se pencher sur le réseau dans lequel ils s'inscrivent tous les deux. Mapplethorpe et Wagstaff évoluent dans la scène artistique et underground de New York, dans un cercle érigé au rang de mythe dans l'histoire culturelle. Howard Becker montre que la production d'une œuvre est tributaire d'une chaîne de collaborations qui forment les réseaux d'interdépendance entre les acteurs des mondes de l'art⁴³⁰. C'est ce cercle, celui de Warhol, de la Factory qu'il convient de décrypter pour comprendre comment les deux s'y intègrent et l'utilisent. Le rôle de Warhol est notable à plusieurs niveaux dans l'engagement photographique de Wagstaff et de Mapplethorpe. Bien qu'il ne soit pas présent dans les photographies iconiques de la Factory, Wagstaff fréquente cet épicerie et lieu de vie de la bohème new-yorkaise des années 1960, qui accueille les premiers concerts des Velvet Underground⁴³¹. D'ailleurs, le biographe de Wagstaff précise que ce dernier a fait une apparition dans l'un des films de Warhol :

« L'amitié entre Wagstaff et Warhol était si forte que Wagstaff avait joué dans l'un des premiers films de Warhol, *Batman Dracula*, avec Jack Smith, Baby Jane Holzer, Gerald Malanga, Billy Name, Ondine et d'autres. Le film de deux heures est tourné en noir et blanc et a été présenté pour la première fois lors de l'une des rares expositions de la galerie Warhol en 1964⁴³² »

⁴²⁸ La biographe de Mapplethorpe met ainsi en exergue la citation suivante: « If Sam hadn't the money, I might not have been involved with him. He was a package, so to speak. » (Morrisroe, 1995, p. 111)

⁴²⁹ Voir l'entretien avec Edward Mapplethorpe dans le volume 2.

⁴³⁰ Sur la question des conventions dans les mondes de l'art voir (Becker, (1982), 2010, pp. 64-88).

⁴³¹ L'ouvrage de Nat Finkelstein rassemble un vaste ensemble d'images intéressantes sur la Factory, sans numéros de pages, qui confirme la présence de musiciens comme Bob Dylan, de galeristes comme Leo Castelli à la Factory, (Finkelstein, 1989).

⁴³² « So keen was the friendship between Wagstaff and Warhol that Wagstaff had appeared in one of Warhol's earliest films, *Batman Dracula*, starring Jack Smith along with Baby Jane Holzer, Gerald Malanga, Billy Name, Ondine, and others. The two-hour film is shot in black and white and was first shown at one of Warhol's few galleries exhibits in 1964.», (Geftter, 2014, p. 56).

Un mot d'Andy Warhol dans les archives de Sam Wagstaff qui dit : « Sam, Je reviens dans un instant. Andy⁴³³ », montre un lien, peut-être amical, partagé entre les deux hommes. Wagstaff fait en effet partie d'un réseau proche de Warhol. Dans son ouvrage, *Les femmes*, Hilton Als qualifie Wagstaff sous les traits suivants :

« Le monde de la haute bourgeoisie homosexuelle du début des années 1960 était suffisamment restreint et planqué pour que Dean le domine par ses commérages et ses conseils. 'Tout le monde' connaissait Dorothy, et Dorothy connaissait 'tout le monde', soit de Cambridge (Vincent Crapanzano, Danny Field, Jonathan Kozol), soit de l'avant-garde artistique (Andy Warhol, Robert Wilson, Henry Geldzahler), soit de ce qui ressemblait grandement à la 'haute société' (le collectionneur Sam Wagstaff, Bowden Broadwater, le critique John Richardson)⁴³⁴. »

Publié en 1996, cet ouvrage écrit l'auteur américain Hilton Als, rappelle que Wagstaff fait partie de la haute société. C'est aussi au contact des idées véhiculés dans cet univers, que Wagstaff se tourne vers la photographie. Il est intéressant de noter que la rencontre entre Mapplethorpe, Wagstaff et Warhol s'articule autour du Polaroid. Mapplethorpe s'initie à la photographie à travers l'appareil instantané. Il découvre les possibilités du médium, il évalue la diversité de ses formes et de ses techniques à travers cette appareil singulier. Les Polaroid ont en effet accompagné la vie de Warhol, ils révèlent à la fois la dimension intime de son travail, tout en étant des tests de lumière comme lorsqu'il réalise plusieurs essais au moment de la conception de la couverture de l'album des Rolling Stones, *Sticky Fingers*, en 1971. Dans le sillage de Warhol, Mapplethorpe réalise des autoportraits, des portraits de ses amis et des célébrités qui l'entoure, dans la période 1969-1973. Sous l'œil de Mapplethorpe, ont défilé ses proches et Sam Wagstaff⁴³⁵. C'est aussi la représentation d'une jeunesse : la scène artistique new-yorkaise - Patti Smith, Candy Darling allongée en robe dorée sur un canapé, David Croland vêtu en cuir - qui baigne dans une atmosphère édulcorée, dans des couleurs vibrantes, une impression renforcée par le grain des Polaroid qui estompe les lignes⁴³⁶.

Peu après la rencontre entre l'artiste et son mécène, l'année 1973 est un tournant pour Mapplethorpe, pour la première fois, il présente ses autoportraits en Polaroid à la LIGHT gallery de New York, avec le soutien du cercle de Warhol. La LIGHT gallery alors dirigée par Harold Jones est la première galerie spécialisée dans la photographie contemporaine dans les années 1970 qui connaît un certain succès⁴³⁷. Cette exposition est réalisée dans l'arrière-salle de la galerie, destinée à montrer les travaux d'artistes moins connus. Mapplethorpe utilise pleinement cette espace et lui donne pour titre *Backroom*. Rien n'est laissé au hasard précise Harold Jones, le directeur de la galerie de cette époque.

⁴³³ Samuel Wagstaff papers, 1932-1985. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁴³⁴ Als (1996) 2019, pp. 130-131.

⁴³⁵ Wolf, 2008, p. 41-42.

⁴³⁶ Wolf, 2008, p. 4, p. 7, p. 32.

⁴³⁷ Voir l'entretien avec Harold Jones dans le volume 2.

Pour cette exposition, Mapplethorpe réalise une invitation subversive, qui révèle un autoportrait de son pénis, caché par un cercle noir amovible⁴³⁸. Le titre, fait écho aux *backrooms*, autrement dit les arrière-salles dans les bars où les intéressés se rencontrent pour des relations sexuelles. C'est semble-t-il également un clin d'œil à la chanson *Walk on the Wild Side* (1972), interprétée par le musicien Lou Reed, l'un des musiciens promus par Andy Warhol²²⁶. Les paroles de cette chanson sont dédiées à Candy Darling, une actrice-star du cercle d'Andy Warhol⁴³⁹. Lors de l'exposition à la LIGHT gallery, une partie du cercle de la Factory se déplace justement pour l'événement :

« L'ouverture de LIGHT a été un grand succès et tous les amis de Robert sont venus, bien que la pièce ne fût pas plus grande qu'une cuisine. Patti Smith est venue et elle s'est assise par terre, les genoux levés, et a regardé tout le monde venir pendant deux heures. Elle n'a pas dit un mot, elle a juste regardé. Andy Warhol n'était pas là, mais les gens de la Factory sont venus. Surtout des poètes, des artistes, des musiciens... Je pense que Lou Reed était là aussi. Ce sont des gens que Robert connaissait. Il connaissait cette communauté avant même d'avoir entendu parler de Sam Wagstaff. Il y a une version de l'histoire qui dit que Sam a rendu Robert célèbre et l'a présenté à tous ces gens, mais ce n'est pas tout à fait exact. Quoi qu'il en soit, à cette époque, il y avait beaucoup d'énergie à New York. La musique était très importante, c'était une grande composante de l'époque. Et Andy Warhol a soutenu le Velvet Underground, Lou Reed, John Cale, Nico, les Rolling Stones, etc. Warhol était important et son entourage l'était aussi. Pendant l'exposition de Robert, la LIGHT Gallery a également commencé à recueillir l'énergie de tous ces gens⁴⁴⁰. »

Mapplethorpe, qui emprunte la pratique du Polaroid de Warhol, intègre son cercle et se démarque aussi par un style propre. L'ancrage du duo dans un réseau illustre également les goûts et les relations d'interdépendance des acteurs. Les premières expositions de Mapplethorpe donnent à voir la montée en puissance d'un artiste. Ce dernier remplit les « conditions du succès » pour reprendre les termes d'Alan Bowness⁴⁴¹. C'est à travers son réseau familial qu'il nourrit un intérêt pour l'art, puis à travers son cercle de sociabilités qu'il développe un regard tourné vers le mysticisme comme de nombreuses personnalités de son cercle privilégié. À travers ce même réseau, il rencontre Mapplethorpe⁴⁴². Ensemble, ils forment un duo, qui se tourne peu à peu vers le collectionnisme.

⁴³⁸ Pour une étude complète sur la pratique du Polaroid de Mapplethorpe voir (Wolf, 2007), sur l'exposition à la LIGHT gallery voir (Wolf, 2007, pp. 53-54).

⁴³⁹ « Candy came from out on the island, In the backroom she was everybody's darling. »

⁴⁴⁰ « The opening at LIGHT was a big success and all of Robert's friends came, though the room was not bigger than a kitchen. Patti Smith came, and she sat on the floor with her knees up and watched everybody coming for two hours. She didn't really say a word, she just watched. Andy Warhol wasn't there but his factory people came. Mostly poets, artists, musicians, I think that Lou Reed was there too. These were people that Robert knew. He knew that community before he even heard of Sam Wagstaff. There is a version of the story that says that Sam made Robert famous and introduced him to all of these people, but it is not exactly correct. Anyway at that time, there was a lot of energy in New York. Music was very important; it was a big part of the times. And Andy Warhol did support The Velvet Underground, Lou Reed, John Cale, Nico, The Rolling Stones, etc. Warhol was big and his people were big too. During Robert's show, the LIGHT Gallery also began to pick up energy from all those people », voir l'entretien avec Harold Jones dans le volume 2.

⁴⁴¹ Bowness, 2011.

⁴⁴² Rencontré par l'entremise du modèle David Croland, qui évolue dans le cercle du conservateur de musée Sam Green et du photographe Peter Hujar. Si Croland est la première « cible » de Sam Wagstaff, c'est aussi lui qui l'introduit à Mapplethorpe: « When Wagstaff learned that Croland was an aspiring artist, he went to Croland's apartment (...) he spotted a Polaroid of Mapplethorpe in a sailor that Croland kept in his living room, and when he asked who it was, Croland experienced a sense of déjà vu. 'It was like I gave them to each other,' he explained (...) Wagstaff immediately

Lorsque Wagstaff démarre sa collection, il réalise des acquisitions massives, notamment lors des ventes de Sotheby's Londres étudiées précédemment, et il tente de partager sa collection auprès d'un autre réseau que celui de Warhol : celui des musées et plus précisément du Guggenheim. Le 12 octobre 1974, Sam Wagstaff adresse une lettre à Thomas M. Messer, le directeur du Solomon R. Guggenheim Museum situé à New York sur la Cinquième Avenue. L'objet de la lettre de Wagstaff est de proposer une exposition de photographies au Guggenheim issues de sa propre collection et de celle du collectionneur américain Arnold H. Crane, avocat de profession, qui a rassemblé une des premières grandes collections de photographies historiques aux États-Unis. William Welling a écrit à ce propos : « En 1972, quand George R. Rinhart a vendu cinq cents daguerréotypes à Arnold H. Crane, la vente a été décrite par *The antique trader* comme étant la transaction la plus importante dans le domaine de la photographie en termes de quantité, de qualité et de prix⁴⁴³. » Ici encore, la correspondance de Wagstaff révèle son réseau de collectionneurs privés, ayant fait fortune dans le monde de l'entreprise, qui ont décidé comme lui de réinjecter leur argent dans l'art, à un moment où le marché est balbutiant ce qui permettra de créer une plus-value⁴⁴⁴.

Au moment où Wagstaff écrit cette lettre au directeur du Guggenheim, les musées américains accordent une faible importance au médium photographique, à l'exception du MoMA et de la George Eastman House à Rochester créée par le fondateur de l'entreprise Kodak en 1949⁴⁴⁵. La photographie est peu consacrée par les instances artistiques et seules quelques universités enseignent la photographie comme Princeton University depuis 1972. Les écrits sur la photographie sont rares et la communauté artistique est méfiante face aux possibilités de reproduction *a priori* infinies, d'un négatif. Wagstaff fait déjà partie d'un cercle muséal et il connaît les personnes travaillant au Guggenheim. Le projet formulé par Sam Wagstaff dans sa lettre de 1974 pour le directeur du Guggenheim est le suivant :

« Cher Tom, voici ma proposition pour une exposition de photographies (...) à partir de deux collections privées, celle d'Arnold Crane, originaire de Chicago (qui possède de loin la plus importante collection de ce type en Amérique) et la mienne, plus petite, mais complémentaire⁴⁴⁶. »

telephoned Mapplethorpe and opened the conversation by asking 'Is this the shy pornographer?' » (Morrisroe, 1995, p. 112).

⁴⁴³ « In 1972, when George R. Rinhart sold a collection of over 500 daguerreotypes to Arnold H. Crane, the transaction was described by *The antique trader* as the biggest antique photographic sale -in terms of quantity, quality and price - in the entire history of the trade. » (Welling William, *Collectors' Guide to Nineteenth-Century Photographs*, Macmillan Pub Co, 1976, foreword)

⁴⁴⁴ Comme Jammes et Wagstaff, Arnold Crane revend sa collection au Getty Museum en 1984, voir le chapitre 6.

⁴⁴⁵ Dryansky, 2007.

⁴⁴⁶ « Dear Tom, here is the proposal for a photography show (...) It would consist of pictures from two private collections, Arnold Crane's of Chicago (by far the most important such collection in America) and my own, smaller in size, but complimentary in many respects to his. » Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 87.

À la lecture de cette lettre, on comprend que Sam Wagstaff souhaite, comme Jammes, faire découvrir au public une sélection de 75 photographes issus de sa collection personnelle et de celle d'Arnold Crane. Dans cette lettre, il paraît confiant dans ses choix esthétiques et il rédige à la main un brouillon où il note les noms de photographes qui ont déjà fait l'objet de plusieurs expositions dans des galeries comme Man Ray à la galerie Julien Lévy dans les années 1930 à New York⁴⁴⁷; il ajoute d'autres noms, moins connus à cette époque comme celui du photographe Carleton Watkins, dont la première exposition en galerie sera organisée en 1979 par Jeffrey Fraenkel à San Francisco. Le ton amical de cette lettre laisse penser que Wagstaff connaît personnellement le directeur du Guggenheim et il l'informe de son intérêt récent pour le médium :

« Depuis plusieurs années, de plus en plus de gens comme moi se passionnent pour la photographie, alors qu'ils ont pu considérer le médium comme étant un art mineur, bien en-dessous du graphisme, sur une échelle de l'excellence en art. Mais la photographie n'est pas un sujet secondaire. Plus je regarde des photographies, et plus je trouve des images d'une qualité incroyable dans toutes les périodes confondues⁴⁴⁸. »

Lorsque Wagstaff emploie le mot « excellence », il fait référence ici au sentiment esthétique que la photographie lui procure. Il explique que la photographie, tout comme les autres arts, obéit à certaines formes d'équilibre et d'harmonie. Plus loin, dans cette même lettre, il développe son argumentaire en déclarant qu'il faut inévitablement voir des tirages de près pour mieux appréhender le caractère artistique du médium :

« L'exposition qu'Arnold et moi souhaitons organiser proposera une vision d'ensemble de l'histoire de la photographie avec un aspect didactique, nous voulons offrir une nouvelle appréciation du médium photographique pour le spectateur, en particulier pour le public du monde de l'art, professionnel et amateur⁴⁴⁹. »

En formulant ces mots, Wagstaff défend l'idée que la photographie est un art à la portée de tous, dotée d'un vocabulaire intemporel et c'est une notion qu'il développera dans les années futures afin de donner ses lettres de noblesse à un art considéré comme mineur, tout en légitimant ses choix. Dix jours plus tard, le collectionneur Arnold Crane, confirme par écrit son soutien au projet initié par Wagstaff et propose d'y ajouter des photographies d'anonymes :

« Tu as exprimé dans ta lettre ce que je pense depuis longtemps, sans avoir été capable de formuler aussi bien que toi ces pensées par écrit - y compris ton

⁴⁴⁷ (Morel, 2007, pp.6 -29).

⁴⁴⁸ « For the last several years there has been a growing awareness of it by many, like me, who treated it as a worse than a secondary consideration third or fourth, even after graphics, on the higher scale or art excellence. But photography is not a secondary consideration. (...) The more I look the more I find incredible quality in all periods... » Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 87.

⁴⁴⁹ « I can only say that the show Arnold and I would like to do for you would be broader in scope and I would be more subtly didactic and more a discovery of a new area of joy for the viewer, especially the art world viewer, pro and amateur. » Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 87.

positionnement vis à vis de la photographie contemporaine. Une remarque par rapport à ta proposition : je pense que des photographies d'anonymes devraient être incluses pour enrichir nos partis pris esthétiques⁴⁵⁰. »

Par « photographies d'anonymes » Arnold Crane fait probablement référence à des photographies d'amateurs réalisées à des fins documentaires ou techniques comme par exemple, les photographies scientifiques du XIXe siècle qu'il collectionne en grand nombre. En effet Arnold Crane a rassemblé un ensemble de photographies d'anonymes dès 1965. Le critique Ben Lifson a détaillé le contenu de la collection Crane dans un article publié dans *The Village Voice* en 1979 où il raconte :

« Les albums d'amateurs, ainsi que les photographies ethnographiques et médicales, suggèrent les grands usages populaires de la photographie et mettent en scène le beau travail des premiers artistes⁴⁵¹. »

Crane comme Wagstaff participe à la construction d'un goût pour les photographies scientifiques qui seront encadrées pour être exposées sur les cimaises des institutions, hors de leur contexte. Six mois plus tard, le directeur du Guggenheim, Thomas Messer⁴⁵², répond à Wagstaff en déclinant sa proposition, sans invoquer de raisons particulières : « Je ne pense pas que nous souhaitions aller dans cette direction en ce moment⁴⁵³ » lui réplique-t-il. Vingt ans après les échanges entre Thomas Messer et Sam Wagstaff, le Guggenheim accueillera, en 1992, un grand ensemble des photographies de Robert Mapplethorpe. Cet ensemble estimée à cinq millions de dollars a été donné par la fondation Mapplethorpe et a permis d'établir la collection photographique du musée. Enfin, l'année 2019 est entièrement consacrée au photographe Robert Mapplethorpe et son œuvre fait l'objet de deux rétrospectives pour commémorer les trente ans de sa mort. Comment expliquer cet écart ? Cette lettre au Guggenheim semble être le point de départ d'un mouvement que Wagstaff entreprend à partir de 1974 en faveur de la reconnaissance de la photographie en tant qu'art reconnu institutionnellement. Si cette lettre ne connaît pas de réplique, elle illustre les débuts du transfert de la photographie au rang d'objet de collection. A quelques exceptions près, sa pratique collectionneuse est uniquement tournée vers la photographie du XIXe siècle, autrement dit vers des tirages qui remplissent les conditions d'originalité, d'authenticité et de rareté.

⁴⁵⁰ « You have articulated in your letter what I have been thinking for a long time, but I have never really been able to put those thoughts in writing as well as you have included the feeling about contemporary work. One divergence from your proposal- I feel that certain anonymous material should be included so long as it fulfils our aesthetic purposes. » Box 87, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust

⁴⁵¹ « The amateur albums, together with ethnographic and medical photographs, suggest the broad popular uses for photography and dramatize the beautiful work of early artists. ». (Lifson, 1979).

⁴⁵² Thomas Messer est l'une des personnes qui fait partie du cercle muséal de Wagstaff. Comme le confirme le conservateur de musée Weston Naef, ancien directeur du département de photographies du Met : « Between 1973 and 1983 Wagstaff and I saw each other frequently to talk about photography. These conversations would take place at various locations including exhibitions openings and auction previews in New York, London and Paris [...] Wagstaff was an excellent communicator. He consistently connected with curators, collectors, dealers, and auction house experts to pick their brains about the history and connoisseurship of photography. », (Martineau, 2016, p. 2).

⁴⁵³ « I don't think that we want to move in this direction now. » Box 87, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust

II. Les caractéristiques de la collection de Sam Wagstaff : un dialogue franco-américain :

C'est sous l'impulsion d'André Jammes que Sam Wagstaff découvre Nadar. Les hommes se rencontrent en 1975 et échangent jusqu'à la mort de l'américain en 1987 autour d'un goût pour les portraits de Nadar, principalement pour Gaspard-Félix Tournachon dit Nadar⁴⁵⁴. Comment Jammes, à travers Wagstaff, contribue-t-il à former un goût pour Nadar aux États-Unis ? Il n'existe pas une correspondance complète entre André Jammes et Sam Wagstaff, il y a, des lettres à Sam Wagstaff, qui laissent deviner plusieurs étapes dans l'évolution de leurs rapports. C'est par les mots : « Je serai à New York pour quelques jours » que Jammes ouvre la correspondance dans une lettre tapée à la machine à écrire, ce 22 mai 1975. Suivent de nombreux échanges plus amicaux et intimes. De « Cher Monsieur », André Jammes passe à « Dear Sam », ou « Cher ami » et ces écrits se ponctuent systématiquement par « Toutes mes amitiés, André. » Échelonnée sur dix ans, cette correspondance regroupe une trentaine de lettres et cartes postales. Tantôt sur du papier à lettre de la librairie Paul Jammes tantôt sur du papier quadrillé, tantôt sur du papier à lettre de l'adresse personnelle d'André Jammes au 30 rue des saints-pères dans le septième arrondissement de Paris⁴⁵⁵. Si Jammes cherche à vendre ses photographies au collectionneur américain, ces lettres ne se résument pas à des échanges sur la valeur économique des photographies.

1. Liaisons épistolaires entre André Jammes et Sam Wagstaff :

Au moment de leur rencontre en 1975, les deux hommes, ont déjà une stature dans le monde de la photographie. Si Wagstaff démarre tout juste un intérêt pour la photographie, il vit avec Robert Mapplethorpe, au rythme des sorties new-yorkaises, des voyages à Paris où il achète auprès d'Alain Paviot, de Gérard Lévy et des Texbraun⁴⁵⁶. Il connaît déjà Pierre Apraxine qui a travaillé au MoMA au début des années 1970 et il a tissé des liens avec Harry Lunn et Richard Pare lors des ventes aux enchères à Sotheby's Londres. Il s'est déjà forgé une réputation en Europe en achetant le Herschel Album de Julia Margaret Cameron à un prix record. La formation de la collection de Wagstaff révèle aussi une cartographie des liens qui se sont mis en place entre la France et les États-Unis autour de l'idée de la photographie en tant qu'œuvre d'art. Ses archives personnelles montrent qu'il forme sa collection entre l'Europe et les États-Unis, principalement auprès d'André Jammes⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ André Jammes mentionne toutefois dans une lettre : « J'ai pour Tournachon jeune une grande sympathie. On devrait faire un article sur lui avec Adhémar. Et il y a chez Braive certainement des documents », Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88, Folder 7, lettre d'André Jammes à Sam Wagstaff du 27 août 1975.

⁴⁵⁵ Les lettres sont parfois manuscrites, parfois écrites à la machine à écrire avec la signature à la main : André Jammes puis : André à partir de 1976, et parfois AJ, accompagnées parfois de petites cartes avec gravé dessus "avec les compliments de la librairie Paul Jammes) ou de photographies par exemple André Jammes joint une photographie de son nouvel appartement au 14 rue Chomel à Paris dans le septième arrondissement de Paris.

⁴⁵⁶ Gefter, 2014, p. 183.

⁴⁵⁷ Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88, Folder 7.

De son côté Jammes a déjà publié plusieurs écrits sur l'histoire de la photographie. Plusieurs initiatives privées et publiques en faveur de la photographie voient le jour à cette période. Le musée de la Photographie Nicéphore Niepce de Chalon-sur-Saône a ouvert ses portes en 1972, Les Rencontres d'Arles fêtent leur sixième année d'existence, l'agence Viva existe depuis 1972. Au tournant des années 1970, les contacts de Jammes sont toujours ceux de l'univers du livre comme Françoise Heilbrun qu'il voit depuis son enfance par son père le libraire Georges Heilbrun. Il connaît Philippe Néagu qui occupe un poste aux archives du patrimoine. Il a déjà croisé Gérard Lévy et les Texbraun aux Puces et il travaille déjà avec Harry Lunn. De nombreux obstacles culturels et géographiques s'interposent entre André Jammes et Sam Wagstaff, pourtant, les deux hommes se rencontrent par leur pratique collectionneuse. Sam Wagstaff aurait été collectionneur de cactus depuis ses dix ans. Dans une lettre datant de 1936 adressée à sa mère Olga, il écrit :

« Chère maman, Mme Laurie m'a donné deux nouveaux types de cactus et j'ai eu par Billy hier, un nouveau cactus qui ressemble à un artichaut (...) Emilita m'a invité à passer la journée chez elle samedi prochain et ensuite nous troquerons des cactus. Avec beaucoup, beaucoup d'amour, Sammy⁴⁵⁸. »

Surnommé *beachcomber*⁴⁵⁹ par le collectionneur Pierre Apraxine, Sam Wagstaff ne devient pas seulement un expert dans le champ artistique : c'est un curieux qui recueille tous types d'objets depuis son enfance. Le dernier assistant de Robert Mapplethorpe, Brian English, se souvient de sa première visite chez Wagstaff. Il raconte qu'il est surpris par un bol rempli d'objets aux formes éclectiques. Brian English se souvient que Sam Wagstaff lui explique alors qu'il a trouvé sur la plage de Montauk des clous en métal enroulés sur eux-mêmes, qui évoquent pour lui des petites pierres précieuses :

« Un été, lors d'une promenade sur la plage de Montauk, il avait recueilli des morceaux de clous en métal laminé polis. Issus de navires en bois écrasés dans les environs, ces clous s'étaient enroulés sur eux-mêmes sur les rochers avant de se transformer dans des formes qu'il trouvait intéressantes. J'ai réalisé à ce moment que Sam Wagstaff ne collectionnait pas seulement des œuvres d'art. C'était un collectionneur, point barre. C'était dans sa génétique de rassembler des choses, de les organiser et de les assembler⁴⁶⁰. »

Cette pratique est courante pour Sam Wagstaff qui ramasse dans les rues des canettes ou des débris. Philip Gafter souligne :

« Il fut un temps où Anne Manoogian et Sam allaient déjeuner trois fois par semaine dans le Traffic Jam, un restaurant près du musée. Elle a décrit ce que c'était que de rentrer du déjeuner avec lui, ses yeux scrutant la rue et le trottoir à la recherche de

⁴⁵⁸ « Dear mummy, (...) Mrs Laurie gave me two new kinds of cactus and I got a cactus that looks like an artichoke from Billy yesterday. (...) Emilita has invited me to spend the day at her house next Saturday and then we will trade cactus. With lots and lots of love, Sammy » Box 80, Sam Wagstaff papers, J. Paul Getty Trust

⁴⁵⁹ Se dit d'une personne qui récupère des objets de valeur sur la plage, (Gafter, 2014, Prologue).

⁴⁶⁰ Entretien avec Brian English (l'assistant de Robert Mapplethorpe de 1984 à 1989), le 28 mars 2018 à Los Angeles.

déchets - canettes écrasées, papiers d'emballage, tout type d'objet jeté - pour les collecter⁴⁶¹.

La récolte d'objets à terre fait écho à la figure du chiffonnier, mais aussi à Jammes qui « ramasse par terre les photographies qu'il découvre chez les libraires⁴⁶². » De plus, Wagstaff parle français depuis ses onze ans et il s'intéresse à la littérature française. Ses archives dévoilent une liste de romans français du XIXe et XXe siècles empruntés à Library of Congress le 25 mai 1961. Cette liste contient : les œuvres complètes de Baudelaire, les œuvres complètes de Balzac, le journal d'Eugene Delacroix, la vie des formes d'Henri Focillon et des nouvelles de Maupassant. Dans le sillage de ses études littéraires à Yale, Wagstaff continue de nourrir un intérêt pour des auteurs français. Il vit dans un contexte où l'art français correspond à la vogue du moment dans le monde photographique. Peter Bunnell note à ce propos :

« Il fut un temps où je plaisantais en disant que si vous aviez une photographie française avec une table basse au milieu, elle aurait plus de valeur qu'Edward Weston, parce qu'elle était française, qu'elle datait du XIXe siècle, qu'elle était ancienne⁴⁶³. »

Autrement dit, Wagstaff se tourne vers la photographie française à un moment propice. Si en 1969, Sam Wagstaff ne visite pas l'exposition *French Primitive Photography* qui révèle au public américain une partie de la collection d'André Jammes, son éducation, sa vision de la photographie le conduit à développer un intérêt pour l'art du XIXe siècle puis pour Nadar.

2. La formation d'un goût pour Nadar :

André Jammes est l'un des collectionneurs principaux de Nadar dans les années 1970, la correspondance entre les deux hommes révèle aussi l'importance du réseau dans la construction du goût de Nadar aux États-Unis.

En amont des échanges sur Nadar entre Jammes et Wagstaff en 1975, le libraire parisien s'y intéresse déjà depuis vingt ans et il devient vite spécialiste de son œuvre. André Jammes découvre Nadar en 1955, grâce à l'historien Michel Braive, au sein de son cercle de sociabilités, la Société du Vieux Papier :

⁴⁶¹ « There was a period when Anne Manoogian and Sam were going too lunch three times a week in the Traffic Jam, a restaurant near the museum. She described what it was like walking back from lunch with him, his eyes scanning the street and the sidewalk for junk - cans that had been run over, papers wrappers, any kind of discarded object - and collecting them in his hands », (Gefter, 2014, p. 8).

⁴⁶² Voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2.

⁴⁶³ « There was a time I used to joke that if you had a French photograph with a coffee table in the middle, it would be more valuable than Edward Weston, because it was French, it was 19th century, it was early. », voir l'entretien avec Peter Bunnell dans le volume 2.

« Jammes est un chercheur dans le domaine des livres et de la typographie. Mais il est tombé amoureux de Nadar et d'autres personnalités du XIXe siècle comme le photographe Maxime Du Camp (1822-1894). Il a commencé à comprendre la beauté de ces photographies. Mais, pour lui, rien ne peut remplacer le livre. André aimait aussi Nadar parce que Nadar était exposé par la Bibliothèque nationale de France, Nadar était reconnu comme faisant partie de l'histoire de Paris⁴⁶⁴. »

En effet, la Bibliothèque nationale a fait l'acquisition du fonds Nadar en 1955 en tant que documentation historique. Au moment des débuts de la correspondance entre Jammes et Wagstaff, Jean Adhémar a déjà contribué à l'organisation d'une exposition Nadar à la Bibliothèque nationale en 1965⁴⁶⁵. Philippe Néagu, qui travaille aux archives du patrimoine contenant les plaques de Nadar⁴⁶⁶, a organisé deux expositions : une première sur les portraits d'artistes⁴⁶⁷ et une seconde itinérante sur l'Atelier Nadar et l'art lyrique⁴⁶⁸. Jammes a connaissance de ces expositions et il possède de nombreuses photographies qui ont transité par l'historien Michel Braive, en provenance de l'atelier de Nadar. En 1975, André Jammes a déjà un réseau aux États-Unis et il comprend que la reconnaissance de son travail doit passer par les États-Unis. Au-delà de son activité de collectionneur, Jammes est un prescripteur : il participe à la construction du goût pour Nadar Outre-Atlantique. Au moment de leur rencontre, c'est d'abord un rapport « maître-élève⁴⁶⁹ » qui s'instaure. Jammes a déjà rassemblé près de six cents tirages de Nadar auprès de Braive, il raconte ensuite à la conservatrice Maria Morris Hamburg :

« J'ai acheté à Braive des Nadar qui provenaient de son studio. Il y avait un grand nombre de doubles que j'ai décidé de revendre, je n'avais pas les moyens financiers de conserver cette collection. C'est à ce moment-là que j'ai rencontré Sam Wagstaff et que je lui ai fait une offre, en bloc⁴⁷⁰. »

Jammes propose la vente de ses doubles⁴⁷¹ à Sam Wagstaff, pour financer sa propre collection. Si l'intuition a toute sa place dans la pratique collectionneuse de Wagstaff, le choix des Nadar repose sur une démarche rationnelle. En effet, il se rend à la Bibliothèque nationale après son premier rendez-vous chez Jammes pour faire une analyse comparative. Wagstaff s'est ainsi posé la question de la

⁴⁶⁴ « Jammes is a researcher into books and typography. But he fell in love with Nadar and other personalities of the 19th century such as the photographer Maxime Du Camp (1822-1894). He began to understand the beauty of these photographs. But, for him, nothing can replace the book. André also loved Nadar because Nadar he was being exhibited by the Bibliothèque nationale de France, Nadar was being recognized as part of the history of Paris. » voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2.

⁴⁶⁵ Chevalier, 1965.

⁴⁶⁶ Voir l'entretien avec Françoise Heilbrun dans le volume 2.

⁴⁶⁷ Néagu, 1974.

⁴⁶⁸ Néagu, 1975.

⁴⁶⁹ À ce titre, Eugenia Parry souligne : « Sam never mentioned Jammes as his mentor (...) Sam didn't discuss how and from whom he had learned » (Martineau, 2016, p. 41).

⁴⁷⁰ « I had acquired the Nadars from Braive (...) that had bought the prints from Nadar's studio (...) There were many duplicates in the collection, which I decided to sell because I really hadn't the money to have purchased that large Nadar collection, and I had met Sam (...) so I invited Sam and made him a package deal, an offer, en bloc. » (Jammes, 2015, p. 289).

⁴⁷¹ Lorsque la Bibliothèque nationale fait l'acquisition du fonds Nadar, elle fait acheter l'ensemble du fonds : les tirages, les correspondances et les négatifs sont au Fort de Saint Cyr. Pour cette raison, la vente des Nadar à Wagstaff n'entraîne pas les mêmes débats sur les questions de lois et transferts de patrimoine à l'étranger que le Herschel Album, objet unique, en 1974.

qualité des tirages et de la place qu'ils occupent dans la carrière de Nadar. Le positionnement renvoie à son expérience de conservateur de musée, qui choisit parmi un vaste ensemble d'œuvres lors des expositions. Si Wagstaff exprime dans ses entretiens qu'il recherche avant tout l'émotion dans les photographies qu'il rassemble, on peut également y déceler un processus raisonné. Aussi, le portrait est le fil rouge de sa collection⁴⁷², au sein duquel Nadar occupe une place de choix. D'après les archives conservées au Getty, Wagstaff achète environ quatre cents Nadar à André Jammes pour la somme de 69 000 dollars⁴⁷³. Des premiers achats à l'éducation personnelle de Wagstaff, le rapport maître-élève s'estompe ainsi au fil des lettres.

Pour collectionner la photographie XIXe il faut, selon Jammes, connaître l'histoire du XIXe siècle, comme l'illustre l'exemple de Nadar et de l'achat de ses tirages par Wagstaff :

« Il a ramené la collection en Amérique et en y travaillant, peu à peu, il est devenu un admirateur unique de Nadar. Cela démontre que la photographie n'est pas automatiquement ou directement accessible, même aux grands amateurs et collectionneurs d'art, et deuxièmement, que la clé de compréhension pour les photographies de Nadar est de connaître les personnalités représentées. Pour ceux qui sont imprégnés de la littérature française du XIXe siècle, du *Journal des Goncourt*, de Baudelaire, de Dumas, et ainsi de suite, les images prennent vie⁴⁷⁴. »

Ces mots sont émis en direction de Wagstaff, qui, comme Jammes, s'intéresse à l'histoire du XIXe siècle. À cette époque, les photographies de Nadar sont peu montrées aux États-Unis⁴⁷⁵. Dans une lettre du 4 novembre 1975, Jammes écrit à ce propos :

« J'ai acquis la certitude que cette documentation artistique prendrait un sens dans vos mains. Pensez un peu en archiviste, c'est important pour la mémoire de Nadar jusqu'ici mal servie⁴⁷⁶. »

Davantage qu'un rapport de pédagogie ou d'enseignement, Jammes joue le rôle de conseiller auprès de Sam Wagstaff sur la conservation des photographies de Nadar en plus du rôle de vendeur. À cette date, Wagstaff démarre tout juste sa collection. Il faut noter que dans son appartement new-yorkais, il semble éclairé sur la restauration et la conservation des photographies. Il prend soin de conserver les tirages et les albums, puisque la condition matérielle des photographies est tout autant garante de sa valeur économique que de sa valeur esthétique. Il n'est pas exagéré de penser

⁴⁷² Voir l'essai de Weston Naef (Martineau, 2016, p. 2).

⁴⁷³ Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88, Folder 7.

⁴⁷⁴ « He took the collection back to America and working on it, little by little, he became an extraordinary fan of Nadar. This demonstrates that photography is not automatically or directly accessible even to great art lovers and collectors, and secondly, that the key to Nadar is knowing the personalities depicted. To those steeped in French literature of the 19th century, the *Journal des Goncourt*, Baudelaire, Dumas, and so forth, the pictures come alive. », propos recueillis par Maria Morris Hambourg (Jammes, 2015, p. 293).

⁴⁷⁵ Des portraits de Nadar sont toutefois dans les collections du Met mais peu visibles du public à cette date, (Gefter, 2014, p 109).

⁴⁷⁶ Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88, Folder 7.

que Wagstaff sait déjà qu'il revendra l'entièreté de sa collection à un musée. C'est l'une des raisons pour lesquelles il se tourne vers de beaux portraits historiques. Dans un courrier de cette année 1976, adressé à Sam Wagstaff, André Jammes écrit :

« Si je peux vous donner un conseil, gardez tous⁴⁷⁷ vos Nadar, il n'y en a nulle part. La douzaine qui m'a échappé de chez M. Fr. Braive suffira à établir dans le monde une cote très acceptable [...] Je suis d'ailleurs frappé par la 'percée spectaculaire' que Nadar est en train d'opérer aux États-Unis grâce à vous. Vous autres américains vous êtes très Victoriens, et théologiquement victoriens. Inhibés de Hill et de Cameron votre conception quasi mystique du visage de l'homme est d'un seul coup confronté à la vision réaliste et scientifique de Nadar. Duchenne de Boulogne, c'est presque une secousse marxiste⁴⁷⁸. »

Jammes fait ici référence à la pratique des portraits Nadar, qui construit ses portraits avec des fonds neutres, sans artifices dans les décors ou dans les vêtements, valorisant ainsi les visages, les expressions. L'analyse de la correspondance permet d'affirmer que 1976, est l'année des échanges les plus soutenus sur Nadar. L'étude des archives de Wagstaff révèle que les échanges ne s'arrêtent pas à des conseils, la dimension personnelle d'une collection est un thème récurrent dans leur correspondance. Jammes lui écrit en 1976 :

« Ne prenez pas trop à la légère votre 'engagement photographique'. Vous me dites avec désinvolture que vous faites cela au jour le jour. Mais vous investissez encore plus spirituellement que matériellement (...) vous découvrirez que collectionner est une 'grand jeu' comme la guerre, où l'on met beaucoup de soi-même⁴⁷⁹. »

Jammes reproche ici à Wagstaff son dilettantisme, son approche nonchalante et distanciée de sa pratique collectionneuse. Il est aussi conscient du capital symbolique de l'œuvre de Nadar. Cette lettre anticipe la réception critique de l'œuvre du photographe. C'est peut-être sous l'impulsion de cette lettre de Jammes, que Wagstaff participe, en effet, à promouvoir l'œuvre de Nadar aux États-Unis. En parallèle, Wagstaff souhaite combler son ignorance par rapport à Nadar, en s'érigeant en tant qu'éducateur. À partir de 1978, Wagstaff sera fréquemment amené à donner des conférences sur sa collection au sein d'universités réputées. Pour ne citer qu'un seul exemple, il est invité en 1980 par l'association Friends of American Arts at Yale pour donner un workshop le 7 juin 1980 intitulé *Photography : The Unseen factor in 19th Century American Aesthetics*⁴⁸⁰. Cette démarche n'est pas sans rappeler la tradition protestante du milieu dans lequel il grandit.

Dans ses notes personnelles, conservées dans ses archives au Getty Research Institute, il formule à ce propos : « La raison d'être de ma quête en tant que collectionneur est de faire des expositions à envoyer, si

⁴⁷⁷ Le mot « tous » est souligné dans la lettre. Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88, Folder 7.

⁴⁷⁸ Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88, Folder 7.

⁴⁷⁹ Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88, Folder 7.

⁴⁸⁰ Lettre d'Helen Cooper à Sam Wagstaff, le 25 avril 1980, Samuel Wagstaff papers, 1932-1985. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Box 2, Folder 39.

possible dans des musées⁴⁸¹. » Il se donne ainsi pour mission d'éduquer les regards, de former la culture visuelle d'un public d'initiés et à partir de ses propres choix esthétiques. Il diffuse sa collection par le biais de prêts et d'expositions. Pierre Apraxine raconte que Sam Wagstaff est avant tout un :

« Curator [commissaire d'exposition], quelqu'un qui avait besoin de mettre les choses sur le mur et les faire dialoguer afin de créer une histoire, différente de celle que l'on voit lorsque l'on regarde les photos une par une⁴⁸². »

Pour Wagstaff, la collection ne rime pas avec une démarche d'historien. En ce sens, il s'éloigne de Jammes qui incarne davantage la figure du *connaisseur*. Aussi, Wagstaff est uniquement collectionneur et il ne procède pas à des échanges. Collectionner est un moyen pour accroître sa position dans la société et pour donner à voir un récit photographique, à partir d'objets porteurs d'esthétisme et d'histoire. Une sélection de sa collection de portraits de Nadar est ainsi exposée à l'université de Stanford en 1977, en même temps qu'un éventail du reste de sa propre collection. Pour cette exposition, il réalise un accrochage monographique avec Nadar, et un accrochage des autres photographies de sa collection dont des portraits de Robert Mapplethorpe⁴⁸³. Ainsi, il réalise un travail de valorisation de l'ensemble de sa collection à la fois en tant qu'objet d'art, en tant qu'objet culturel et en tant qu'objet personnel, qui fait écho à sa propre relation intime avec Mapplethorpe. Cette démarche s'inscrit dans la lignée des mécènes américains qui financent les musées à la fois pour des raisons fiscales mais aussi pour afficher leur capital économique. De son côté, Jammes contribue à former un goût pour Nadar dans un axe transatlantique mais selon une approche différente de celle de Wagstaff. Il valorise le travail de Nadar en préfaçant, quelques années plus tard, en 1983, un texte pour un catalogue d'exposition au Centre national de la photographie tout en étant marchand. Il contribue aussi, plus tardivement en 1994 à l'exposition *Nadar, les années créatrices*, organisée entre le musée d'Orsay et le Met, avec Françoise Heilbrun et Philippe Néagu. Bien qu'ils agissent tous deux de manières différentes, en faisant la promotion de Nadar, ils en font ensemble un artiste digne d'être collectionné. Dès lors, ils inventent dans le même mouvement, les différents contours du métier de collectionneur de photographies qui passe par les acquisitions en nombre important, le travail de taxinomie et la valorisation des corpus de photographes du XIXe siècle auprès des institutions. Nadar devient l'un des artistes-auteur dignes d'être collectionné sur le marché. D'autres lettres, révèlent aussi, leur conception commune autour de « l'aura » de Nadar :

« Grande découverte ! J'avais dans ma remise un exemplaire tout dégoûtant et déchiré du Panthéon de Nadar. En le déroulant, je découvre qu'il y en avait 2 exemplaires roulés ensemble et le deuxième porte une dédicace autographe de N à Duchenne de Boulogne. Voilà très sérieusement consolidée ma grande hypothèse

⁴⁸¹ « My whole basis of collecting is to make exhibitions to send around, hopefully to museums. » Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 77.

⁴⁸² Crump, 2007.

⁴⁸³ Propos non retranscrits d'un entretien avec Dimitri Levas, le directeur de la Robert Mapplethorpe Foundation, le 28 juin 2018 à New York.

sur la source du génie de Félix...Évidemment mon fils s'est honteusement moqué de moi 'c'est dit-il la lettre de Léonard à Michel Ange'. Vive la forêt calme et propice au bavardage⁴⁸⁴. »

La formule finale de cette lettre du 6 février 1976, s'adresse bien entendu à Wagstaff, mais elle répond aussi aux codes du marché et des mondes de l'art, qui fonctionnent à la magie et à l'aura des artistes. En conclusion, si les deux hommes ont des trajectoires de vies opposées, il y a chez Jammes, qui provient d'un milieu traditionnel bibliophile, une curiosité pour les découvertes en photographies et Wagstaff est peut-être aussi l'une de celles-ci. Une phrase d'André Jammes à Sam Wagstaff : « vous êtes comme Payne, vous êtes enchaîné » en référence à Alexander Payne, laisse entrevoir combien les deux hommes ont été proches. Jammes évoque ici Lewis Powell (Lewis Payne), un conspirateur de l'assassinat d'Abraham Lincoln, immortalisé par Alexandre Gardner, qui ressemble physiquement à Sam Wagstaff⁴⁸⁵. C'est semble-t-il dans cette phrase que les deux hommes se rejoignent. C'est une rencontre qui aurait modifié son propre regard comme le remarque Philippe Garner : « Je pense que Sam a eu des dialogues avec André qui lui ont ouvert les yeux⁴⁸⁶. » La correspondance dévoile en filigrane, deux contours du métier de collectionneur, l'amitié entre les deux hommes mais aussi l'histoire d'un goût porté par deux collectionneurs privés pour le portrait, le genre le plus rentable sur le marché de l'art.

III. L'exposition de la collection de Sam Wagstaff à la Corcoran Gallery of Art de Washington :

Quatre ans après le refus d'exposer au Guggenheim, la collection de Wagstaff est accueillie par la Corcoran Gallery à Washington accompagnée d'un colloque⁴⁸⁷. C'est une période où la photographie est au cœur de l'actualité culturelle. En effet, un an auparavant Susan Sontag a publié son ouvrage *On Photography*, texte fondateur dans l'histoire de la photographie⁴⁸⁸. Dans ce contexte, l'ambition de Jane Livingstone, conservatrice à la Corcoran Gallery⁴⁸⁹, est de proposer une exposition de photographies du XIXe siècle à partir d'une collection privée et d'organiser un symposium réunissant des conservateurs, des galeristes, des critiques et des écrivains dont Susan Sontag. Cette exposition et le colloque qui accompagne l'exposition a réuni la moitié des agents du *Eye Club*, bien que cette nébuleuse ne désigne pas un collectif avéré qui se déplace en groupe. Un an avant André Jammes présentait de nouveau une partie de sa collection aux États-Unis à l'Art Institute of Chicago ce

⁴⁸⁴ Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88, Folder 7.

⁴⁸⁵ Eugenia Parry précise : « Sam's looks reminded Jammes of Lewis Powell, aka Lewis Payne, a conspirator behind the assassination of Abraham Lincoln whom he'd seen in a photograph by Alexander Gardner », (Martineau, 2016, p. 41). 273

⁴⁸⁶ Voir l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2.

⁴⁸⁷ Heilbrun, 2007, pp. 145-156.

⁴⁸⁸ Sontag, 1977.

⁴⁸⁹ Jane Livingstone est une conservatrice de musée, qui a déjà nourri un intérêt pour la collection d'André Jammes au moment de son exposition *French Primitive Photography* d'après les archives de la fondation Aperture.

qui a contribué à légitimer de nouveau sa pratique et son goût pour la photographie « Primitive française⁴⁹⁰ ». L'historiographie a retenu l'exposition qui a eu lieu la même année, quelques mois plus tard, intitulée *Mirrors and Windows*, au MoMA organisée par John Szarkowski qui a présenté une nature morte florale de Mapplethorpe intitulée *Tulips* (1977). Cette même photographie est celle choisie pour la couverture du catalogue de l'exposition de la collection de Wagstaff en 1978. Existe-t-il une corrélation entre ces deux événements ?

A book of photographs est, son nom l'indique, un recueil d'images, issu de la collection de Sam Wagstaff. Il accompagne l'exposition *Photographs from the collection of Sam Wagstaff* inaugurée à la Corcoran Gallery de Washington D.C. le 4 février 1978. Elle présente d'une part un échantillon de la collection de Sam Wagstaff (de 1844 à 1977) et d'autre part une sélection d'images du photographe américain d'origine tunisienne Gérard Incandela⁴⁹¹ (né en 1952) et de Robert Mapplethorpe, tous deux amants du collectionneur. C'est Jane Livingstone, conservatrice en chef au département de photographies de la Corcoran Gallery de Washington D.C. depuis 1975, qui est à l'initiative de l'organisation de l'exposition de la collection de Sam Wagstaff. Cette dernière avait déjà une connaissance de la photographie ancienne, notamment à travers l'exposition *French Primitive Photography* tirée de la collection d'André Jammes en 1969-1970⁴⁹². Avant de venir à Washington D.C., Jane Livingstone a travaillé pendant huit ans au Los Angeles County Museum of Modern Art où elle a notamment organisé la première rétrospective muséale de l'artiste américain Bruce Nauman. Elle rencontre Wagstaff au moment où il ne s'intéresse pas encore à la photographie :

« L'approche iconoclaste de Wagstaff a séduit Jane Livingstone, qui était alors conservatrice de photographie à la Corcoran Gallery of art de Washington, D.C., (...) Livingstone avait rencontré Wagstaff au Russian Tea Room au début des années soixante-dix, alors qu'elle déjeunait avec le sculpteur Tony Smith. (...) "À cette époque, il avait adhéré de manière obsessionnelle à Arica, et il était dans un moment de sobriété et de droiture extatique. Je ne pouvais pas imaginer que Sam le drogué fou parlait surtout d'Arica, mais j'avais entendu dire qu'il était un peu fou. Il était aussi merveilleux, charmant et obstiné, et nous avons tous ri et passé un bon moment". En 1975, Livingstone est allée au Corcoran, mais comme sa carrière était jusqu'alors centrée sur l'art contemporain, elle ne s'intéressait pas beaucoup à la photographie". On m'a fait un lavage de cerveau pour que j'accepte le principe des années soixante selon lequel la photographie n'était pas du grand art", explique-t-elle (...) En entrant dans le monde de la photographie et en ayant développé une histoire d'amour passionnée avec le médium, j'ai de nouveau croisé le chemin de Sam⁴⁹³. »

⁴⁹⁰ Jammes, 1977.

⁴⁹¹ Hass, 2018.

⁴⁹² « Enclosed please find a copy of FRENCH PRIMITIVE PHOTOGRAPHY, in which you expressed interest », From Michael E. Hoffman to Jane Livingstone, 13 April 1970. Aperture Foundation Archive, Aperture Foundation, New York.

⁴⁹³ « Wagstaff's iconoclastic approach appealed to Jane Livingstone, who was then curator of photography at the Corcoran Gallery of art in Washington, D.C., where Mapplethorpe's 'Perfect Moment' exhibit would later be canceled. Livingstone had met Wagstaff at the Russian Tea Room in the early seventies, when she was having lunch with sculptor Tony Smith. 'Here was this tall, slender, drop-dead beautiful man wearing a green velvet shirt and turquoise Indian jewelry,' Livingstone recalled. 'At that time, he had obsessively embraced Arica, and he was in a moment of sobriety and ecstatic straightness. I

Jane Livingstone, contacte de nouveau Sam Wagstaff en 1977. En ces années 1977-1978, la Corcoran Gallery n'est pas le seul musée artistique qui se tourne vers la photographie aux États-Unis. En effet, les musées accordent de plus en plus d'importance à la photographie et à ses collectionneurs comme en témoigne l'exposition de la collection d'Arnold Crane en 1978 au MoMA. En amont du Corcoran, un an avant, Wagstaff a déjà exposé sa collection à Stanford mais pour un collectionneur privé, un musée universitaire offre moins de prestige qu'une institution artistique comme la Corcoran Gallery et par conséquent moins de valeur. De plus, à cette date, Wagstaff a déjà une collection importante et des assistantes. La sœur de l'artiste Judy Linn, amie de Robert Mapplethorpe l'aide dans le classement de sa collection. Sam Wagstaff effectue une sélection de photographies de sa collection avec Robert Mapplethorpe et le photographe Gérald Incandela qui participe à la conception du catalogue⁴⁹⁴.

La photographie *Tulips* (1977) de Robert Mapplethorpe est choisie par Wagstaff pour illustrer la couverture de son catalogue. Mapplethorpe publie cette même année son portfolio subversif *XY* avec l'aide d'Harry Lunn qui présente des photographies à caractère sexuel, des portraits et des fleurs. *Tulips* représente un bouquet de fleurs offert par le collectionneur Paul Walther après son exposition de 1977. La particularité de cette photographie réside dans la composition de l'image. Au premier plan le vase, au second plan l'ombre du vase projeté sur le mur. La précision du tirage accentue les tonalités de blanc, gris et noir de telle sorte que l'on pourrait croire que l'arrière-plan est un collage graphique. Depuis les débuts des années 1970, Mapplethorpe s'est construit un personnage au sein de la scène artistique avant-gardiste new-yorkaise. Si son succès démarre aussi si vite, c'est aussi parce qu'il est déjà célèbre au sein de la communauté artistique et qu'il sait entretenir sa célébrité. Ses fleurs sont déjà reconnues et vendues dans la galerie Holly Solomon, l'une des grandes galeries de l'époque⁴⁹⁵. En 1978, Wagstaff a matière à choisir parmi les nombreuses images de Mapplethorpe. Certes, les images à caractère sexuelles n'ont peut-être pas été acceptées par l'éditeur ou le musée mais Mapplethorpe a déjà une œuvre et plusieurs photographies auraient pu être choisies. Le choix de présenter *Tulips* pour la couverture est opportun, c'est la « marque de fabrique » de Mapplethorpe auprès des collectionneurs de son époque⁴⁹⁶. Cette exposition initialement conçue pour être présentée dans six autres musées américains a finalement été présentée dans dix-sept institutions contribuant ainsi à la renommée de la collection de Wagstaff à une

couldn't imagine Sam the crazed addict talking mostly about Arica, but I'd heard he was a little crazy. He was also wonderful and charming and opinionated, and we all laughed and had a great time'. In 1975 Livingstone went to the Corcoran, but as her career up until had been centered on contemporary art, she had no great interest in dealing with photography.' I'd been brain-washed into accepting the sixties feeling that photography wasn't high art' she explained (...) In the course of getting into the photography world and having this very rapid and passionate love affair with the medium, I crossed paths again with Sam ». (Morrisroe, 1995, p. 198).

⁴⁹⁴ C'est à Londres que Sam Wagstaff rencontre Gérald Incandela. À cette date, Incandela a déjà réalisé des collages et des photographies. Sam Wagstaff l'invite ensuite à New York ce qui solidifie leur relation, au moment de l'organisation de son exposition.

⁴⁹⁵ Maho, 2015, p. 90.

⁴⁹⁶ Maho, 2015, p. 98.

échelle nationale²⁹⁸. La spécificité de cette exposition tient à la collaboration entre Robert Mapplethorpe et Sam Wagstaff dans la conception du catalogue et dans le choix des images pour l'exposition²⁹⁹. Mapplethorpe joue ici le rôle de conseiller en participant à l'organisation d'une exposition dans un musée notoire. Elle atteste d'un changement de paradigme : c'est un dialogue entre le mécène et l'artiste qui se met en place, dans un moment où la photographie commence à être valorisée par les institutions. Il y a chez Wagstaff plusieurs démarches qui se mélangent. D'abord, le souhait de valoriser le travail de Mapplethorpe institutionnellement mais aussi de montrer des images uniquement choisies pour leur aspect esthétique et une volonté d'exposer de tirages d'anonymes qui sont encadrés au mur comme des œuvres d'art.

Le livre qui accompagne l'exposition est publié aux éditions du photographe Ralph Gibson avec des juxtapositions d'images. Pour guider le lecteur, Sam Wagstaff adjoint un court texte, révélateur de sa vision. Les premiers mots du texte sont les suivants : « C'est une question de plaisir⁴⁹⁷. » Il commence ainsi en explicitant sa vision du plaisir esthétique visuelle de la photographie qui est pour lui un langage universel. Ces deux phrases sont placées en dessous d'une photographie de Thomas Eakins qui représente une scène de baignade avec des hommes nus, qui semble révéler un goût homoérotique pour cette image en particulier. Sous l'apparente spontanéité qui émane de cette scène, se cache une mise en scène déguisée, Eakins a fait poser les baigneurs :

« Thomas Eakins se tient légèrement à l'écart sur la gauche, le maître et le professeur observant ses élèves en train de s'ébattre à Mill Creek près de Bryn Mawr, en Pennsylvanie. Eakins a utilisé cette photographie, qui fait partie d'une série d'études montrant des garçons nus pratiquant divers sports de plein air, pour développer sa peinture *The Swimming Hole* intitulée à l'origine *Swimming*. Cherchant à associer les jeunes aux idéaux grecs classiques de beauté physique, de force et de camaraderie, il les a posés dans une disposition dynamique dans et hors de l'eau, les représentant comme des modèles plutôt que comme des individus. Tous les jeunes hommes sont représentés soit de profil, soit de dos, ce qui obscurcit encore plus leur caractère et leur identité individuels⁴⁹⁸. »

Le collectionneur amorce dans ce livre une réflexion autour du concept de plaisir visuel, notion qu'il évoquera dans les années suivantes lorsqu'il parlera de sa collection. L'ensemble des entretiens menées au cours de ces années de recherches révèlent que Sam Wagstaff est un contemplatif, il regarde les photographies esthétiquement et il se définit lui-même comme étant un « sensualiste », c'est-à-dire qu'il cherche à éprouver des sensations psychiques, physiques devant des œuvres d'art.

⁴⁹⁷ « This book is about pleasure, the pleasure of looking, the pleasure of seeing like watching people. », (Wagstaff, 1978).

⁴⁹⁸ « Thomas Eakins stands slightly apart at the left, the master and teacher observing his frolicking students at Mill Creek near Bryn Mawr, Pennsylvania. Eakins used this photograph, one of a series of studies featuring nude boys playing at a variety of outdoor sports, to develop his painting *The Swimming Hole*, originally titled *Swimming*. Seeking to associate the youths with the classical Greek ideals of physical beauty, strength, and camaraderie, he posed them in a dynamic arrangement in and out of the water, representing them as types rather than individuals. All of the young men are shown either in profile or from behind, further obscuring their individual characters and identities », www.getty.edu consulté le 14 août 2019.

Wagstaff souhaite valoriser dans l'exposition de sa collection des images uniques donc rares et non des ensembles. Le positionnement de Wagstaff s'inscrit dans le sillage d'une conception de l'art pour l'art où le plaisir esthétique est associé au plaisir visuel. Son livre insiste sur le regard et se rapproche davantage d'un essai poétique que d'un catalogue d'exposition à caractère historique et en ce sens ce catalogue diffère des écrits de Jammes, qui, à la même période, rédige un catalogue dans la démarche d'un *connoisseur* avec de nombreuses notices pour la présentation de sa collection à l'Art Institute of Chicago. Cependant, les deux hommes se rejoignent puisqu'ils appartiennent à la même élite culturelle exigeante qui met en œuvre des outils pour aligner la photographie sur le modèle de l'histoire de l'art. Si ces catalogues d'exposition ne figurent pas dans l'historiographie en tant que référence, à cette époque, ils amplement commentés par les voix dissidentes formées par les théoriciens d'*October*.

En effet, le 25 février 1978, un groupe d'initiés (artistes, écrivains, éditeurs, conservateurs de musée, galeristes, professeurs ou collectionneurs) afflue vers la Corcoran Gallery de Washington D.C., à l'occasion du colloque *Photography - Where We Are*. Leurs intérêts respectifs convergent ce 25 février 1978, autour de ce colloque organisé pour accompagner l'exposition de la collection de photographies de Sam Wagstaff. Pendant deux jours, des personnalités diverses se réunissent et échangent sur différents sujets liés à la photographie. On retrouve en effet l'essayiste et militante américaine Susan Sontag (1933-2004), le marchand américain Harry Lunn (1933-1998), le professeur Peter Bunnell (1937-2021), André Jammes et la critique d'art Rosalind Krauss (née en 1941) qui critiquera précisément la réception esthétisante de la photographie du XIXe siècle par les collectionneurs.

Pourquoi et comment, ce colloque a-t-il rassemblé des figures aussi hétéroclites ? En quoi les collectionneurs et les marchands ont-ils tiré profit et bénéficié de cet événement ? Quelles sont les répercussions de cette manifestation sur l'histoire de l'art et l'histoire du marché ?

Les 25 et 26 février 1978, la Corcoran Gallery est devenu un pôle de circulation des idées, autour de la photographie, à une époque où le médium n'est pas encore reconnu par les instances artistiques, à de rares exceptions près. Les sujets débattus ont porté sur la question de la patrimonialisation de la photographie et les stratégies de légitimation des acteurs du marché dont Sam Wagstaff. Cette exposition reste dans l'historiographie, avec une actualité récente, à travers les écrits de théoriciens américains dont Abigail Solomon-Godeau qui dénoncent le processus de muséification de la photographie⁴⁹⁹. Partant de la transcription de ce colloque, une nouvelle étude pourrait esquisser son contexte d'organisation, son déroulement et sa réception critique en tant qu'interface pour des agents institutionnels et les acteurs du marché. La transcription de ce colloque éclaire en effet sur la circulation des œuvres, des idées et des échanges franco-américains dans le monde de la photographie

⁴⁹⁹ Solomon-Godeau, 2022.

dans une période de seuil et de rupture dans la considération du médium. Des entretiens avec des personnalités ayant participé à ce colloque pourraient compléter les recherches. Ce sujet paraît d'autant plus actuel à l'heure où les photographes sont de plus en plus mis à mal par les nouvelles politiques publiques capitalistes. Il apparaît dès lors nécessaire d'interroger les origines de la porosité entre le privé et le public dans le champ de la photographie, dans une perspective interdisciplinaire et transatlantique.



fig. 4. 3 : Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), *Autoportrait*
J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Collection de Sam Wagstaff



fig. 4. 4: Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Self-portrait with cigarette*, 1980,
gelatin silver print
© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.



fig. 4. 5 : Auteur anonyme, *Tente du Barnum & Bailey Circus à Paris*, 1901-02, 22,2 × 58,1 cm,
J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Collection de Sam Wagstaff

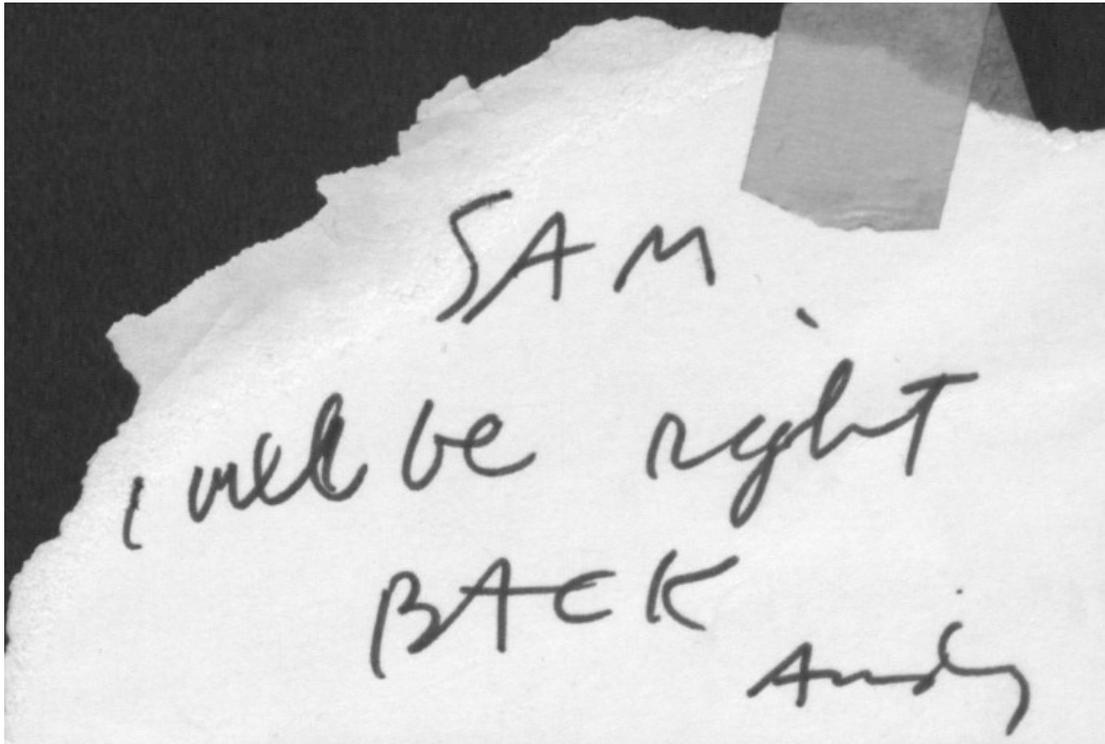


fig. 4. 7 : Mot d'Andy Warhol à l'attention de Sam Wagstaff.

Samuel Wagstaff papers, 1932-1985. Archives of American Art, Smithsonian Institution

LIBRAIRIE PAUL JAMMES

Paris le 27 août 1975.

Monsieur S. WAGSTAFF,
1 Fifth Avenue,
NEW YORK, N.Y. 10003,
ETATS UNIS.

Dear Sam,

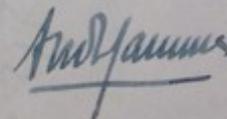
Il faut absolument que vous soyiez un ardent debater dans ce symposium où, je le crains, tout va être honteusement mélangé: l'art et l'argent, la spéculation et la revendication, les musées et les masses, les expositions et le happening.

J'ai écrit à Eugenia, exquise modératrice, pour insister sur le rôle extraordinaire joué par les premiers collectionneurs (justement comme Cromer), qui ont sauvé la photo de la destruction. Beaucoup plus que dans les domaines classiques de l'art ou de l'archéologie, l'étude de ce sujet passait d'abord par le sauvetage. Ce qui justifie entièrement le passé et une part de l'actualité.

J'ai pour Tournachou jeune une grand sympathie. On devrait faire un article sur lui avec Adhémar depuis des années. Et il y a chez Braive certainement des documents. Je pense à celà chaque jour. Mais il n'est pas aisé d'être avec Braive à la fois un ami, un psychiatre, et un acheteur. J'y mets toute ma diplomatie et j'essaye de ne pas compromettre ce que je crois être les règles élémentaires de l'honnêteté.

Donc, nous nous verrons fin septembre. Il y aura du nouveau, je l'espère. Et en mai, à Ottawa ou à New York.

Avec mon amical souvenir.



P.S. Le paquet que vous avez reçu était parti par avion. Les deux autres par bateau. Il n'y a donc pas d'inquiétude à avoir.

fig. 4. 8 : Lettre d'André Jammes à Sam Wagstaff,
Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88 folder 7

6 II 76

Dear Sam,

Merci beaucoup de votre lettre arrivée hier et de votre chèque. Je suis aussitôt* parti à Fontainebleau, dans un hôtel près de la forêt, avec ma femme, pour nous reposer et aussi, terminer de mettre au point l'exposition de l'Égypte de Flaubert.

J'espère beaucoup vous voir au mois de Mars, mais le 14, nous partons, justement pour cette Égypte, et ce serait mieux, si vous pouviez débiter votre périple européen par Paris, car nous serons absents 15 jours.

J'ai su par Paul, par Janet, par Harry, par Charles, que vous aviez acquis de Nadar, je répondis à leurs sourires mystérieux par un étonnement feint, qui s'accordait avec bien.

Paul Walter est venu me entretenir de ses nouveaux enthousiasmes photographiques qu'il courait de consolider. Je lui ai montré deux albums de photographies de Judd anglais pour lesquels il désire réfléchir... Nous parlerons Talbot plus tard.

À propos de réflexion, vous avez eu raison d'acheter Abd el Kader. Après votre premier refus, je l'avais classé dans ma collection. Vous voyez que je ne vous fais aucun reproche, pourtant mérité.

* nota: les 2 choses
sont sans rapport...

fig. 4. 9 : Lettre d'André Jammes à Sam Wagstaff,
Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88 folder 7

5 Dec. 77

André Jammes
30, RUE DES SAINTS-PÈRES
75007 PARIS
TÉL. : 999.10.40

Dear Sam,

J'étais vraiment heureux que vos soye
à Chicago. Je ne sais pas encore quel succès obtient
l'exposition de photo, mais les jours qui ont suivi
il était bien remarquable de voir une telle
assemblée de jeunes autour de photos et personne ou
presque à l'art de années 70. Significatif ou pas?

La semaine prochaine j'irai à Anvers pour
assisté à la mix en place d'une association européenne
de historiens de la photographie. Pourquoi européenne?

Ci joint, note sur Montyon et Giroux.

Amities.

A bientôt à Washington ou d'abord à Paris!

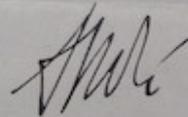


fig. 4. 10 : Lettre d'André Jammes à Sam Wagstaff,
Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88 folder 7

-CONCLUSION-

L'étude des rôles d'André Jammes et de Sam Wagstaff confirme les liens étroits existant entre des marchands et des collectionneurs avec les grandes institutions culturelles dans le processus de « transformation de la photographie en art muséal » pour reprendre les termes de Christopher Phillips.

Au moment des expositions des collections de Jammes et de Wagstaff, plusieurs auteurs se sont en effet penchés avec attention sur la question la transformation de la photographie en objet de collection. Pour les théoriciens de la revue *October*, ce médium ne peut prendre place au sein d'un musée dans un département spécifique prévu à cet effet. Pour eux, les photographies extraites des albums du XIXe siècle ne peuvent être exposées pour leurs qualités esthétiques car le médium se définit précisément dans le contexte du postmodernisme, par son absence d'autonomie. Aussi, la notion d'originalité de la photographie ancienne — prônée par des collectionneurs comme Jammes et Wagstaff qui exposent aux murs des planches extraites d'albums du XIXe siècle — sont mises à mal à leur époque par des photographies venant rendre compte de l'art conceptuel ou bien de la performance. Partant de ces objections, l'enjeu de cette partie a été d'illustrer le paradoxe entre les voies dissidentes contre le phénomène de « muséification » de la photographie dans l'historiographie critique et la vision mythifiée des deux collectionneurs au sein de mon enquête orale.

Lors de mes entretiens, Jammes est en effet reconnu, à l'unanimité, pour son rôle de mentor. A titre d'exemple, Pierre Apraxine a affirmé lors d'un entretien en 2015 : « Lorsque j'ai commencé à constituer la collection de photographies pour Gilman, la première personne que j'ai rencontrée, c'est André Jammes, qui m'a servi de guide⁵⁰⁰. » Par ailleurs, en 2015, un livre intitulé *Le livre, la photographie, l'image*, retrace l'ensemble de la carrière d'André Jammes sous la forme d'un hommage⁵⁰¹. Ce recueil d'essais, rédigés par des conservateurs, marchands, collectionneurs et amis de Jammes, a créé une légende autour de son rôle. A ce titre, parmi les figures du *Eye Club*, Françoise Heilbrun et Richard Pare, ont tous deux publié un texte pour ce livre, ce qui confirme l'importance de ses actions au sein de cette nébuleuse d'acteurs.

Concernant Sam Wagstaff, Pierre Apraxine lui a dédié également un essai dans un catalogue d'exposition, confortant ainsi la mythologie déjà existante autour de sa collection. Les rares sources consacrées à Wagstaff, écrites par les acteurs de son époque ou des conservateurs, lui attribuent

⁵⁰⁰ Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2.

⁵⁰¹ Jammes, 2015.

majoritairement un rôle de visionnaire et s'extasiaient souvent sur son « œil ». En 2016, le Getty Center, une institution privée créée grâce à l'entreprise pétrolière Getty Oil Company, a consacré une rétrospective au photographe Robert Mapplethorpe et proposé un regard sur la collection de Wagstaff. L'exposition a mis en avant la qualité esthétique des choix opérés par le collectionneur. L'enjeu principal du commissaire était de rendre compte de la place du collectionneur dans la carrière du photographe et de légitimer, par la même occasion, la collection formée en 1984 notamment par les acquisitions des collections de Jammes et de Wagstaff. Les parcours de Jammes et de Wagstaff se rejoignent aussi par la vente de leurs collections à Jean Paul Getty, l'un des plus grands magnats du pétrole. Ainsi, les visions mythifiées des deux collectionneurs présentes dans mon enquête orale sont pourtant loin de rendre compte des conséquences économiques de leurs activités. Partant de ce paradoxe entre la vision mythifiée des acteurs du marché de l'art au sein de mon enquête orale et l'historiographie critique, la partie suivante aborde le rôle de Sam Wagstaff, de Robert Mapplethorpe et de la galerie Texbraun dans l'institutionnalisation marchande de la photographie dans la décennie 1980 avant leurs morts prématurées du sida.

-PARTIE 3-

UN « CLUB » AU CŒUR DE LA LÉGITIMATION INSTITUTIONNELLE DE LA PHOTOGRAPHIE (1981-1989)

« Avant même mon arrivée, il y avait un marché souterrain dirigé vers les États-Unis : Alain Paviot, Gérard Lévy et les Texbraun vendaient au Metropolitan, au MoMA, à la Gilman, à Phyllis Lambert ou à Sam Wagstaff. Évidemment la création des collections du musée d'Orsay a fait boule de neige, puis c'est la création du fonds photographique du Getty en 1984 qui a attiré l'attention et les prix ont encore augmenté. Enfin l'émir du Qatar, passionné par les marines de Le Gray les a fait atteindre des prix défiants toute concurrence [lors des ventes Jammes en 1999]⁵⁰². »

Françoise Heilbrun

« Pour revenir sur le circuit américain, il faut que vous sachiez qu'il y a tout de suite eu des atomes crochus entre les Texbraun et les Américains dont on a parlé, qui sont pour la plupart homosexuels. Il y avait effectivement un attrait pour cet *outsider art*⁵⁰³. »

Philippe Garner

« Il est certain que la communauté gay était marginalisée durant cette époque. Et la photographie était aussi un art marginal : je pense que la marginalité attire la marginalité⁵⁰⁴. »

Baudoin Lebon

« Hervé Guibert tenait la rubrique photographique du journal *Le Monde* et j'ai fait sa connaissance dans ma galerie. Grâce à lui, nous avons eu beaucoup de presse pour la galerie. Il venait voir de manière sérieuse presque toutes les expositions et il rédigeait des compte-rendu. Ses articles étaient lus par un grand nombre de personnes. Au fil des échanges, j'ai appris qu'il pratiquait aussi la photographie et je l'ai exposé dans ma galerie. Comme Mapplethorpe, il a réalisé mon portrait, chez moi, rue de Bourgogne en 1978. Quand tous ces hommes sont morts à la même période, ça a été un moment terrible : entre Sam Wagstaff, Mapplethorpe, Peter Hujar et les Texbraun...c'était une hécatombe. Mais l'intérêt pour la photographie est resté et a perduré malgré tout⁵⁰⁵. »

Samia Saouma

⁵⁰² Voir l'entretien avec Françoise Heilbrun dans le volume 2, p. 33.

⁵⁰³ Voir l'entretien avec Philippe Garner dans le volume 2, p. 177.

⁵⁰⁴ Voir l'entretien avec Baudoin Lebon dans le volume 2, p. 212.

⁵⁰⁵ Voir l'entretien avec Samia Saouma dans le volume 2, p. 265.

-INTRODUCTION-

Dans un texte récent sur le photographe américain Peter Hujar, contemporain de Mapplethorpe, Philip Gefter évoque le fait suivant :

« J'aime à rappeler que l'émergence du mouvement pour les droits des gays, au début des années 1970, coïncide avec la montée en puissance de la photographie dans le monde de l'art. Ce n'est qu'une coïncidence, mais l'homosexualité et la photographie sont apparues respectivement en marge de la société dominante et en marge de la légitimité artistique⁵⁰⁶. »

L'enquête orale menée pendant ma thèse m'a permis de démontrer qu'à cette époque, l'intérêt de certains pour la photographie traduit une volonté de renforcer des formes de sociabilités homosexuelles et de s'intégrer dans une culture alternative. Il apparaît ainsi, au cours de cette étude, que plusieurs figures du *Eye Club* —dont Mapplethorpe— sont partagées entre le désir d'être reconnues pour leur statut (artistes, collectionneurs, marchands ou curateurs), et celui de s'affranchir de leur ancrage familial ou social en affirmant leur sexualité. Dans les années 1980, les mouvements de libération homosexuelle empruntent aux féministes leurs outils de lutte, inspirés des luttes africaines-américaines pour les droits civiques. C'est le début d'un engagement commun autour de la reconnaissance des discriminations de genre, de classe et de race dans le contexte de la crise du sida. A titre d'exemple, le théoricien Douglas Crimp —figure majeure du discours sur la question du sida, comme de la théorie *queer* qui se base en partie dessus — qui avait auparavant délaissé l'œuvre de Mapplethorpe au profit de la Pictures Generation, s'intéresse de nouveau à son travail dans le contexte des *culture wars*. Comme le note Gaëtan Thomas :

« La réévaluation du contenu des photographies de Mapplethorpe dans "Les garçons de ma chambre" (1990-1993) et "Images douloureuses" (1995), alors que Crimp avait défini le postmodernisme en opposition à celles-ci, s'apparente à une réponse directe aux Culture Wars. Parce que Mapplethorpe se contentait, écrivait-il dans "S'appropriation" (1982), de pasticher des styles photographiques, Crimp dédaigna d'abord ces images, éloignées des usages photographiques de la Pictures Generation. Une dizaine d'années plus tard, elles prenaient un autre sens. En mettant en scène des corps suants, en développant une imagerie virile, les photographies de Mapplethorpe jouaient avec les résistances hétérosexuelles à la sexualité gay. Parce qu'elles ravivaient et excitaient sans égards l'image phobique de la sodomie, de façon littérale dans les scènes de fist fucking (décrites dans "Images douloureuses"), soutenir ces photographies revenait à défendre une culture sexuelle attaquée⁵⁰⁷. »

Actuellement, un travail de mémoire émerge dans la sphère artistique, et un renouveau historiographique sur les luttes homosexuelles a eu lieu grâce aux dons des archives de Robert

⁵⁰⁶ Voir le texte de Philip Gefter dans Smith, 2019, p. 36.

⁵⁰⁷ Voir le texte de Gaëtan Thomas dans Crimp, 2016, p. 37.

Mapplethorpe et Sam Wagstaff au Getty Research Institute. Cette dernière partie se concentre sur leurs activités et engagements dans les années 1980. Elle ouvre aussi une réflexion sur la galerie Texbraun, oubliée de l'histoire. En effet, Hugues Autexier et François Braunschweig (fondateurs de Texbraun) figurent parmi les personnalités culturelles mortes prématurément du sida sans avoir pu réaliser un travail de classement de leurs archives. Pour écrire sur le parcours des Texbraun, les entretiens m'ont permis de confirmer des intuitions, à trouver des informations, là où elles avaient toujours manqué. Ces entretiens sont étoffés et nuancés avec des documents d'archives et des correspondances. Dès lors, cette partie a pour ambition d'éclaircir des processus critiques et discursifs liés à des enjeux, des débats et des méthodes qui dépassent le cadre de l'institutionnalisation marchande de la photographie puisqu'elle porte aussi sur le contexte de la crise du sida. Elle analyse les trajectoires de plusieurs figures du monde de la photographie dans une période fondatrice pour les luttes LGBTQIA+.

-CHAPITRE 5-

Des Puces de Saint-Ouen au White Cube : l'exemple de la galerie Texbraun (1970-1984)

« Je suis devenu très ami avec les Texbraun au fil du temps. Avec les Texbraun on a eu des discussions sur la photo, dans son essence. Ils m'ont conseillé d'étudier le médium dans un contexte culturel autre que la photographie. Ils se demandaient : « Qu'est-ce que la photographie apporte dans la culture générale d'un siècle ? Comment la photographie fait écho à d'autres éléments qui ne sont pas dans la photographie ? » Ils écrivaient tous les deux beaucoup, surtout François, ils avaient une grande imagination littéraire. Et le fait qu'on soit devenu amis a donné une autre dimension au marché. »

Pierre Apraxine⁵⁰⁸

« Après avoir travaillé aux Puces où Philippe Néagu les avait connus, ils se sont installés dans la célèbre galerie Sonnabend. Ils étaient séduits par le projet du musée d'Orsay et nous sommes devenus proches (comme entrée en matière nous nous étions partagé un fonds Humbert de Molard dont ils avaient retrouvé les descendants). Ciel, intelligence, culture, jeunesse, ils avaient tout cela et nous aimions parler avec eux librement de photographie. Mais ils sont morts très jeunes tous les deux avant d'avoir laissé leur marque. Après la mort la galerie qui était au nom de François Braunschweig est passée à la famille. De leur vivant, la galerie était devenue un « must » car ils avaient un côté effervescent. Je crois qu'ils préféraient la photographie du XIXe siècle mais ils avaient aussi fait connaître en France Robert Mapplethorpe et Patrick Faigenbaum. Ils aimaient aussi le mobilier italien des années 1950, de Gio Pionti ou de Carlo Mollino. Ils étaient proches de Roland Barthes dont ils avaient peut-être formé le goût pour la photographie et de Michel Foucault (1926-1994) et je me rappelle aussi leur passion pour les écrits de Raymond Roussel⁵⁰⁹. »

Françoise Heilbrun

« Certains ont dit que mon père était un opportuniste qui formait des clans pour mieux régner mais les gens qui ont dit ça étaient jaloux. Parce que quand les Texbraun ont ouvert leur galerie, mon père était leur partenaire privilégié et en fait ça agaçait beaucoup de gens⁵¹⁰. »

Christophe Lunn

« Il y avait une volonté de s'affranchir de la pensée normative. Par exemple, si on retrace le chemin de Sam Wagstaff, on peut dire qu'il s'est affranchi des normes. De même pour les Texbraun qui n'étaient pas non plus des gens très conventionnels ou pour Harry Lunn qui a eu dix vies. Dans l'affranchissement des normes, chacun pose sa limite. Ce qui intéressait mon père, c'était la liberté de penser⁵¹¹. »

Patricia Lévy

« Je me souviens d'avoir rencontré les Texbraun dans leur galerie au milieu des années 1980. J'étais très enthousiaste à l'idée de visiter leur espace car ils étaient légendaires. C'étaient des aventuriers et des pionniers⁵¹². »

Frish Brandt

⁵⁰⁸ Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2, p. 28.

⁵⁰⁹ Voir l'entretien avec Françoise Heilbrun dans le volume 2, p. 34.

⁵¹⁰ Voir l'entretien avec Christophe Lunn dans le volume 2, p. 79.

⁵¹¹ Voir l'entretien avec Patricia Lévy dans le volume 2, pp. 94-95.

⁵¹² Voir l'entretien avec Frish Brandt dans le volume 2, p. 118.

Chapitre 5 : Des Puces de Saint-Ouen au « White Cube » : l'exemple de la galerie Texbraun (1970-1984)

Le duo de marchands de photographies Texbraun, composé du couple Autexier-Braunschweig, est paradoxalement à la fois célèbre et inconnu. Tour à tour moteurs, et à la marge des institutions, ils ont assuré la promotion de Robert Mapplethorpe, Bettina Rheims, Joel-Peter Witkin dans leur galerie parisienne dans les années 1981-1986. Malgré leurs actions et engagements dans le monde de la photographie, ces deux personnalités culturelles n'ont jamais fait l'objet d'une quelconque étude. Ce chapitre est ainsi le résultat de l'excavation d'archives appartenant à leur cercle, d'une série d'entretiens, de documents trouvés grâce à l'enquête orale menée. Il esquisse leur réseau, dresse fil par fil leur cercle de sociabilités, illustre leur rôle dans la réévaluation de la photographie ancienne et montre leur contribution dans la promotion de la photographie contemporaine. Il s'agit ici sur le plan de la méthode, de reconnecter des éléments épars composés de relations amicales et de rapports d'intérêts qui ont contribué à la légitimation institutionnelle de la photographie avant la crise du sida.

I. Le duo Texbraun, les éminences grises des collections muséales américaines (1970-1981) :

« On les appelait *The Fleas*⁵¹³ » déclare le collectionneur américain John C. Waddell en souvenir des Texbraun⁵¹⁴. Les témoignages recueillis lors des recherches ont mis en évidence la symbiose entre Hugues Autexier et François Braunschweig. Leurs passions et visions se mélangent à l'amour qui les unit. Ceux qui les ont connus se souviennent de la gémellité dans leurs gestes et dans leurs tenues. Conscient de leur ressemblance, les deux hommes jouent de leurs aspects physiques : « je les appelais “les jumeaux” » raconte le galeriste parisien Baudoin Lebon : « ils portaient souvent des vêtements de cuir ou ils revêtaient des complets jean⁵¹⁵. » Aux alentours des années 1975, Hugues Autexier et François Braunschweig fusionnent ainsi leurs deux noms de famille (« Autexier » et « Braunschweig ») pour fonder le duo « Tex - Braun ». Avant d'ouvrir une galerie dans le sixième arrondissement de Paris, les Texbraun ont contribué à la construction du marché de la photographie. Au début des années 1970, ils développent une activité de bouquinistes sur les quais de Seine, deviennent gérants d'un stand de photographies aux Puces de Saint-Ouen où ils se sont fait connaître auprès d'un microcosme de marchands.

⁵¹³ Terme anglo-saxon qui signifie « Les Puces », ce surnom aurait été trouvé par Robert Mapplethorpe et Sam Wagstaff en référence à leur stand aux Puces dans les années 1970, voir (Morrisroe, 1995, p. 255).

⁵¹⁴ Propos rapportés lors d'un entretien avec le collectionneur John C. Waddell en octobre 2016 à New York.

⁵¹⁵ Voir l'entretien avec Baudoin Lebon dans le volume 2, p. 209.

1. Le monde du livre, le premier cercle des Texbraun :

Quand les Texbraun ouvrent un stand de bouquiniste en 1974 sur les quais de Seine à Paris, ils sont un couple depuis plusieurs années. Dès leur rencontre à l'adolescence, Hugues Autexier et François Braunschweig deviennent inséparables et complémentaires tant dans leurs vies intimes que professionnelles. La rencontre entre Hugues Autexier et François Braunschweig remonte à l'adolescence, au lycée Buffon à Paris⁵¹⁶. Les deux hommes forment un couple socialement dissymétrique, le premier est issu d'une famille d'artistes et le second de la haute société parisienne⁵¹⁷.

Hormis une mention sur le site du musée d'Orsay, les origines familiales d'Hugues Autexier sont inconnues⁵¹⁸. Le parcours biographique d'Hugues Autexier demeure une énigme pour ceux et celles qui l'ont connu. Son nom apparaît aux côtés du réalisateur Jean-Pierre Lajournade (1937- 1976). Hugues Autexier a joué un des premiers rôles dans *Le joueur de quilles*, un film de science-fiction expérimental (1968). Né en 1946⁵¹⁹, nous savons qu'il est le descendant de l'artiste français Lucien Bonvallet⁵²⁰ (1861 - 1919). Formé à l'École nationale des Arts décoratifs de Paris (1878-1885), Lucien Bonvallet est un artiste connu pour son œuvre protéiforme (dinanderie, orfèvrerie, tapis, broderie, faïence, verrerie), et il expose de son vivant au musée des Arts décoratifs en 1913⁵²¹. Le milieu créatif dont Hugues Autexier est issu l'a probablement encouragé à se tourner vers le métier de marchand d'art.

Les informations concernant le parcours biographique de François Braunschweig sont plus nombreuses. Son grand-père, Louis Braunschweig est professeur de littérature⁵²². Son père, André Braunschweig, est conseiller à la Cour de cassation, directeur du cabinet du garde des sceaux.

⁵¹⁶ Voir l'entretien avec Jean-Michel Braunschweig dans le volume 2, p. 71.

⁵¹⁷ Propos rapportés lors d'un entretien avec Jean-François Chevrier en octobre 2019 à Paris.

⁵¹⁸ Au cours des recherches, le nom d'Hugues Autexier apparaît sur plusieurs sites en ligne consacrés au cinéma. Hugues Autexier aurait joué dans un film de science-fiction expérimental du réalisateur français Jean-Pierre Lajournade en 1968 intitulé *Le joueur de quilles*. Ces informations n'ont pas pu être vérifiées.

⁵¹⁹ Sur l'article écrit par Harry Lunn à leur mort en 1993 paru dans le magazine *American Photo*, il est écrit qu'Hugues Autexier est né en 1944 et François Braunschweig en 1946. Or Jean-Michel Braunschweig, le frère de François Braunschweig affirme l'inverse, voir l'entretien avec Jean-Michel Braunschweig dans le volume 2.

⁵²⁰ Lucien Bonvallet est le père de Jeanne Autexier (1908-2009), la mère d'Hugues Autexier. Le site du musée d'Orsay sur Lucien Bonvallet ne donne pas plus de précisions.

⁵²¹ Site du centre de documentation du musée des arts décoratifs, <http://opac.lesartsdecoratifs.fr/fiche/bonvallet>, consulté le 26 novembre 2019. Le musée d'Orsay conserve plusieurs œuvres de Lucien Bonvallet, dont certaines sont acceptées par l'État à titre de legs de Mme Jeanne Autexier par l'Établissement public du musée d'Orsay en 2010, voir (Gros, 2017, p. 127).

⁵²² Voir l'entretien avec Jean-Michel Braunschweig dans le volume 2, p. 71-72.

Maurice Faure (1922-2014), puis de Robert Badinter (1928-). Un article paru dans *Le Monde* en 1981 évoque les faits suivants :

« M. Braunschweig est entré dans la magistrature en 1938. Prisonnier en Allemagne pendant la seconde guerre mondiale, il a repris ses fonctions à son retour. Faisant toute sa carrière dans la région parisienne il est devenu juge d'instruction (1946) après avoir été juge suppléant et juge au siège. Alors qu'il était premier juge d'instruction à Paris depuis 1962, il a été détaché comme juge d'instruction à la Cour de sûreté de l'État en 1963, avant d'être nommé en 1964 conseiller à la cour d'appel de Paris⁵²³. »

Par ses activités et fonctions multiples dans le domaine juridique, le père de François Braunschweig est une personnalité publique au tournant des années 1980. Sa mère, Denise Braunschweig-Dumay (1918-1998) est également une médecin reconnue⁵²⁴ pour ses écrits sur la psychanalyse⁵²⁵. Au cours de sa vie, elle a effectué de nombreuses recherches et publié notamment des articles sur la question de l'hystérie.

François Braunschweig est le second d'une fratrie. Il est né le 23 août 1944, jour de la Libération de Paris⁵²⁶, deux ans après son frère Jean-Michel Braunschweig (né en 1940), avocat de profession. Une fois le diplôme du baccalauréat obtenu, François Braunschweig entame des études supérieures, comme le reste de sa famille, et suivant les normes de sa classe sociale⁵²⁷. Dans les souvenirs de son frère, ce dernier développe jeune un goût pour l'histoire lors de ses études à la Sorbonne. Les études universitaires d'Autexier sont quant à elles inconnues.

C'est par le biais du monde du livre, que se font les premiers pas des Texbraun, comme pour André Jammes. Le choix d'ouvrir un stand de bouquiniste à son compte, d'exercer un métier en plein air, sans la contrainte d'un emploi fixe est une rupture pour François Braunschweig. Son frère se souvient en effet : « ils avaient un petit stand sur le quai de Tournelle à Paris où ils vendaient des livres anciens⁵²⁸. » Les quais de Seine sont l'ancienne capitale des chiffonniers. C'est un lieu bouillonnant qui concentre au début des années 1970 un grand nombre de stands, tenus par des amateurs éclairés et des spécialistes de livres rares et anciens, où se côtoient des populations diverses : des chineurs, des passionnés, des curieux, etc. Lors de cette brève période sur les quais de Tournelle à Paris, ils accueillent des gens de passage mais aussi des collectionneurs de livres.

⁵²³ Voir l'article : « M. André Braunschweig, directeur du cabinet de M. Maurice Faure », *Le Monde*, 27 mai 1981 ; André Braunschweig est né en 1916.

⁵²⁴ Lançon, 1998.

⁵²⁵ Voir l'ouvrage de Michel Ody écrit en hommage à ses travaux en 2000, deux ans après sa mort, (Ody, 2000).

⁵²⁶ Dans son ouvrage sur Roland Barthes, Tiphaine Samoyault mentionne que François Braunschweig est né en 1946. Or, nous savons qu'il est né en 1944, voir l'entretien avec Jean-Michel Braunschweig dans le volume 2, p. 71.

⁵²⁷ Dans ce même ouvrage, Tiphaine Samoyault, écrit que François Braunschweig a effectué des études de droit, mais Jean-Michel Braunschweig confirme que son frère a bel et bien suivi des études d'histoire.

⁵²⁸ Voir l'entretien avec Jean-Michel Braunschweig dans le volume 2, p. 71.

Si aucune photographie du stand des Texbraun sur les quais n'a été retrouvée, c'est à cette période qu'ils se créent un premier réseau parmi les habitués : « c'était une autre époque, celle où la communauté des bibliophiles était très active⁵²⁹. » ajoute Jean-Michel Braunschweig. Ces années sur les quais de Seine sont une première étape dans leur carrière. On peut émettre l'hypothèse que les stratégies des Texbraun à cette époque rejoignent celles des brocanteurs : ils recherchent des photographies dans les marchés aux Puces à Paris et aux alentours ainsi que dans les vides greniers. Ces années confirment aux Texbraun la volonté de poursuivre dans le secteur des livres anciens, manuscrits et imprimés. Au cours de cette période, ils forment leurs ambitions : ouvrir un stand aux Puces à Paris.

2. Le monde de la photographie : le deuxième cercle des Texbraun :

Comment les Texbraun, après avoir été bouquinistes spécialisés dans les livres anciens, décident-ils de devenir marchands de photographies anciennes ? Les Texbraun flairent le potentiel des Puces, un lieu de passation d'objets historiques et un terrain fertile à cette époque pour les amateurs de photographies. C'est un lieu à la fois surprenant, d'une grande habileté marchande, et un fait constitutif de leur mythe⁵³⁰. Si aujourd'hui on pourrait penser que le choix de s'établir aux Puces est étonnant, un pari risqué pour ouvrir un commerce, les Texbraun sans doute conscients de l'aura historique du lieu. Tout porte à croire que c'est à travers leur réseau et les échanges qu'ils ont tissés durant leurs années sur les quais, qu'ils se tournent vers la photographie.

Les Puces sont une micro-société dans laquelle les Texbraun s'insèrent, en vendant des livres anciens et des photographies. Au moment où ils démarrent leur activité aux Puces, c'est un lieu qui regroupe de nombreux stands d'objets anciens et modernes⁵³¹. Dans la période d'après-guerre, c'est une promenade historique qui attire les connaisseurs, les professionnels et les amateurs, les bouquinistes ou les biffins, héritiers des chiffonniers. Les Puces favorisent les interactions humaines et les échanges. Véritable spécificité française, il n'existe pas d'équivalent à Londres ou à New York.

Au milieu des années 1970, les Puces sont un lieu où se mêle le hasard des trouvailles et des rencontres. C'est un lieu fréquenté par des personnalités aussi diverses que le collectionneur Georges Sirot (1898-1977), son amie et maîtresse Henriette Angel⁵³² ou le collectionneur Roger Thérond (1924-2001) ancien patron de *Paris Match*. Deux écrits, l'article d'Éliette Bation-Cabaud sur Sirot paru dans *Photogénies* en 1983 et le catalogue de l'exposition de la collection de Roger Thérond *Une passion française*,

⁵²⁹ Voir l'entretien avec Jean-Michel Braunschweig dans le volume 2, p. 71.

⁵³⁰ Debary, 2019.

⁵³¹ L'histoire des Puces est étudiée dans l'article paru dans *Photogénies* écrit par Bernard Marbot voir (Marbot, 1983).

⁵³² Henriette Angel, surnommée Madame Angel est probablement la maîtresse de Georges Sirot, voir l'entretien avec Sylviane De Decker dans le volume 2.

attestent de l'amitié et des liens entre cette femme, ces hommes et les Texbraun. Les débuts d'une activité de marchand nécessitent, en effet, de connaître les réseaux préexistants. Avant de devenir des acteurs du marché de l'art, les Texbraun tissent aux Puces des liens avec le monde des antiquaires, les bibliophiles et les premiers grands collectionneurs de photographie.

Parmi eux, figure George Sirot. Collectionneur de la « première vague⁵³³ », Georges Sirot vend une partie de sa collection à la BnF en 1955, puis il est pris d'un nouvel élan et rassemble une deuxième collection de photographies anciennes jusqu'à sa mort. La relation entre les Texbraun et Georges Sirot est importante dans le parcours biographique et socioprofessionnel des Texbraun puisque, leurs échanges vont de 1970⁵³⁴, sans doute jusqu'à la mort de Sirot en 1977⁵³⁵. Dans ses recherches, Éliette Bation-Cabon raconte que la deuxième collection de Georges Sirot est réalisée avec l'aide d'une femme nommée Henriette Madame Angel qui :

« Entreprendra alors un important travail de classement, et tentera d'organiser le désordre lyrique et superbe des épreuves entassées et des piles d'albums. Peu à peu, les documents seront transférés rue Dussoubs, dans un étonnant immeuble en ruines, qui possédait une superbe rampe Louis XIII, puis dans un atelier, au 95 de la rue de Vaugirard, où elle se trouve actuellement⁵³⁶. »

On sait peu de choses sur Madame Angel, hormis qu'elle a participé à la conservation et la diffusion de la collection de Georges Sirot avant et après la mort de celui-ci. C'est aussi à cette période aussi que Gérard Lévy, alors propriétaire d'une galerie d'arts d'Extrême-Orient et marchand de photographie, rencontre Sirot et s'associe pour l'achat de certains lots aux Texbraun⁵³⁷. Sylviane de Decker, qui a connu les Texbraun de leur vivant, raconte qu'à la mort du collectionneur Sirot, les Texbraun, et sans doute Gérard Lévy, continuent d'entretenir des liens amicaux et professionnels avec Madame Angel et achètent de nombreuses photographies⁵³⁸. Les relations entre Georges Sirot, Henriette Angel, et Gérard Lévy laissent deviner que le stand des Texbraun aux Puces est un lieu de passage, de vie où s'établissent des liens intergénérationnels et où la valeur testimoniale des photographies peut revêtir une dimension marchande.

⁵³³ Jammes, 2017.

⁵³⁴ « Sirot apparaissait de temps en temps, passant sa tête de sioux joyeux dans la porte entrebâillée... Vie simple, fruste campagnarde... » Été 1970... raconte Hugues Autexier. 'Georges est dans son champ. Nous avons, comme souvent, une heure de retard. Il fauche. Il s'essuie le front à sa manche retroussée et délaisse, un peu bougon, son trèfle et sa luzerne. », (Bation-Cabaud, 1983).

⁵³⁵ Voir l'entretien avec Sylviane De Decker dans le volume 2, p. 147.

⁵³⁶ Bation-Cabaud, 1983.

⁵³⁷ Parmi les figures du *Eye Club*, Gérard Lévy est semble-t-il la personne avec laquelle les Texbraun ont le plus œuvré. Ils forment un trio pour des achats, dont une photographie du Colisée, encore présente dans leur fonds chez Baudoin Lebon. C'est dans ces années qu'ils font également la connaissance de François Lepage, l'associé de Gérard Lévy qui vend des daguerréotypes aux Puces d'après Eugenia Parry, voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2.

⁵³⁸ Les Texbraun achètent des photographies à Georges Sirot comme l'atteste les tampons de certaines photographies dans le fonds Texbraun aujourd'hui géré par le galeriste Baudoin Lebon, voir l'entretien avec Sylviane De Decker dans le volume 2, p. 146.

C'est dans le contexte des Puces que les Texbraun font la connaissance de Roger Thérond, ancien patron de *Paris Match*. Le catalogue d'exposition consacré à la collection de Thérond, témoigne d'une proximité entre les hommes⁵³⁹, confirmée par le frère de François Braunschweig. Ce catalogue contient un extrait de texte écrit par Roger Thérond qui énonce :

« François et Hugues, Hugues et François, qui ont donné, comme on le dit banalement, ses lettres de noblesse à la photographie. Elle leur doit d'être entrée dans le monde de l'Art sans combat médiatique, grâce au magnétisme de leur conviction⁵⁴⁰. »

Ce texte écrit par Thérond est un hommage aux Texbraun qui laisse penser qu'il a fait l'acquisition de photographies auprès d'eux. Contrairement à des collectionneurs des générations précédentes comme Sirot, qui rassemblent des images sur le mode de la photothèque, Thérond a, tout comme Jammes, une démarche de rassembleur. Il collectionne ainsi de nombreuses photographies et des albums de Maxime Du Camp, dont il fera don au musée d'Orsay. L'exemple de Thérond montre que le réseau des Texbraun s'étend à des personnalités au capital économique important et les Puces deviennent un endroit qui amènent des contradictions. Les Texbraun font de ce lieu, qui attire initialement les curieux ou les brocanteurs ayant parcouru les vide-greniers de France, un nouveau pôle de rencontres pour les collectionneurs et les marchands attirés par le pouvoir de la photographie.

Les liens entre André Jammes et les Texbraun ne sont pas connus mais leurs trajectoires se recoupent à travers leur relation avec Roger Thérond et Sam Wagstaff. Jammes précise dans une lettre à Sam Wagstaff en 1975, soit à l'époque où les Texbraun ouvrent leur stand :

« Il y a une dizaine de jours je crois, Roger Thérond m'a lancé un coup de téléphone séducteur. J'ai cru comprendre qu'il est en pleine crise de collectionnisme aigüe et qu'il a un grand désir d'en parler. Nous devons nous rencontrer après les fêtes⁵⁴¹. »

On ne connaît pas l'activité d'André Jammes aux Puces mais sa correspondance avec Wagstaff dévoile le réseau secret des amateurs aux Puces. C'est un espace où les habitués se connaissent puisque Jammes écrit dans une lettre du 6 février 1976 à Sam Wagstaff : « Toujours pas vu Thérond qui opère toutes les semaines aux Puces et déploie une activité considérable d'après tous les rapports que j'en reçois⁵⁴² ». Si aucune querelle entre Jammes et les Texbraun n'est perceptible dans l'historiographie, les entretiens laissent penser qu'il n'existe pas à proprement parler de conflit ouvert entre les hommes, mais une absence de collaborations. Leurs méthodes de recherches de photographies se

⁵³⁹ De Mondenard, 1999, pp. 14-15 et pp. 36-37.

⁵⁴⁰ Idem.

⁵⁴¹ Lettre d'André Jammes à Sam Wagstaff, le 2 février 1976, à propos de Roger Thérond, Box 88, Folder 7, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust.

⁵⁴² Idem.

recoupent mais leurs intérêts et leurs visions sont divergents. Tandis que Jammes est déjà reconnu en 1975, les Texbraun démarrent plus tardivement. Contrairement aux Texbraun, André Jammes, tout comme Gérard Lévy, ne dévoile pas au grand jour ses activités de marchand de photographies. Les Texbraun ont un espace ouvert aux passants qui les fait connaître. Lieu de surveillance et de retrouvailles, leur emplacement aux Puces est un point de rencontre stratégique qui devient célèbre.

L'ensemble des témoignages s'accordent à propos du stand des Texbraun : c'est un des rares lieux à Paris où l'on peut voir et acheter des photographies du XIXe siècle, caractérisée pour un goût à la fois étrange et poétique⁵⁴³. Au même moment, Alain Paviot ouvre la galerie Octant située dans le 1^{er} arrondissement de Paris. Dans les années 1975-1980, il noue des liens féconds avec des collectionneurs américains dont Sam Wagstaff. En l'absence d'archives, il est difficile de comparer les activités marchandes des Texbraun et d'Alain Paviot. Aussi, la galerie Agathe Gaillard ouvre ses portes en 1975 mais elle montre uniquement des photographes contemporains comme Jean-Philippe Charbonnier. D'autres espaces montrent de la photographie ancienne comme la galerie La Remise du Parc dirigée par Samia Saouma⁵⁴³ et William Burke. Achats, trocs, reventes, les Puces sont l'un des seuls endroits où l'on trouve des photographies anciennes du XIXe siècle et du début du XXe siècle puisqu'il existe peu de galeries de photographies à Paris dans les années 1970. Peu de temps après l'ouverture de leur stand, les Texbraun connaissent du succès, ce qui dénote une intelligence commerciale. Ils font œuvre d'antiquités au cœur d'un cercle de sociabilités, auprès d'un réseau d'habitues et affichent une esthétique caractérisée par un goût pour les photographies anciennes et historiques françaises, à une époque où le XIXe siècle fait partie d'une vogue, ce qui les rend plus attrayant pour les Américains. L'internationalisme dont les Texbraun font preuve, participe également de leur importance dans l'histoire de la photographie. Ils nouent des liens professionnels puis amicaux avec des collectionneurs et conservateurs étrangers, ce qui les amènent à se faire connaître auprès des Américains. C'est en ces lieux qu'ils rencontrent plusieurs figures du *Eye Club* dont Sam Wagstaff, Pierre Apraxine et Richard Pare.

Sam Wagstaff est l'un des premiers clients Américain des Texbraun. Il se déplace aux Puces à Paris dès 1975 d'après son biographe⁵⁴⁴. À travers les lettres échangées entre François Braunschweig et Sam Wagstaff⁵⁴⁵, il est possible de retracer une partie de l'histoire des Texbraun. Alors que Wagstaff entretient une riche correspondance avec André Jammes, sa liaison épistolaire avec François Braunschweig se limite à une dizaine de lettres et de factures dans les archives du Getty Research Institute. De cette brève correspondance, le papier à lettre révèle les indications de l'emplacement du stand des Texbraun à Saint-Ouen mais ne mentionne pas l'existence d'Hugues

⁵⁴³ Voir l'entretien avec Samia Saouma dans le volume 2, p. 260.

⁵⁴⁴ Gefter, 2014, p. 164.

⁵⁴⁵ Aucune lettre entre Hugues Autexier et Sam Wagstaff n'est connue, les lettres sont signées par François Braunschweig.

Autexier. L'en-tête du papier à lettres comprend le nom « Texbraun » en majuscules en première ligne, suivi de « François Braunschweig - Livres-Images-Photographies ». Ce stand se situe au 136 avenue Michelet, à Saint-Ouen (stand 175, allée 3, allée 8 Vernaison). Une première lettre de François Braunschweig adressée à Wagstaff, qui date du 24 juillet 1975 évoque des échanges sur la photographie ancienne. Dans cette lettre tapée à la machine à écrire, François Braunschweig écrit : « Cher Samuel Wagstaff, voici la facture détaillée que vous nous avez demandée⁵⁴⁶ ». Cette lettre est suivie d'un texte de deux pages avec des indications historiques et des commentaires sur les albums et les photographies vendues. En 1975, alors que Sam Wagstaff collectionne depuis environ deux ans, il achète aux Texbraun un album de Constant Puyo pour huit cent francs et des héliogravures rares d'Atget de Paris pour mille cinq cent francs ainsi que des exemplaires de la revue *le Nu esthétique* pour 1000 francs. À l'observation d'une image en particulier aujourd'hui conservée au Getty⁵⁴⁷, plusieurs traits communs entre les parcours biographiques des deux hommes peuvent être établis. En effet, Sam Wagstaff achète pour 3000 francs⁵⁴⁸ un portrait du général italien Garibaldi, révolutionnaire, par Gustave Le Gray (1860). L'image montre le général en plan américain, un bras sur la hanche, l'autre tenant une épée, le corps à moitié tourné sur le côté, le regard fixe en direction du photographe. Garibaldi figure dans le roman *Le Guépard* de Lampedusa, probablement connu de Wagstaff et des Texbraun ainsi que dans les écrits de Victor Hugo, Alexandre Dumas et George Sand. Cette image du général, comme le portrait de Baudelaire par Carjat, a été reproduite en gravure et a contribué à la renommée du général. Connu pour son engagement républicain et ses actions en faveur de l'unification de l'Italie, Garibaldi est un personnage historique fondamental de l'histoire du XIXe siècle. De leur époque aux Puces, Jean-Michel Braunschweig raconte qu'ils ont rassemblé des photographies historiques avec un intérêt pour les guerres du XIXe siècle en Europe⁵⁴⁹. Wagstaff et les Texbraun ont en commun un intérêt pour la culture, l'histoire européenne du XIXe siècle en photographie, qui provient sans doute de leurs éducations respectives.

Cette première lettre de François Braunschweig à Wagstaff montre aussi les recherches effectuées par le duo de marchands. Elle révèle que les Texbraun s'inscrivent, comme André Jammes, dans la lignée de Gabriel Cromer, une autre figure de la « première vague » de collectionneurs de photographies⁵⁵⁰. Ils recherchent des photographies qui ont appartenu à Gabriel Cromer dont la collection est déjà réputée. En effet, la suite de la lettre précise la vente d'un :

« Très rare portrait, et à notre connaissance inédite à ce jour, de Gustave Doré, attribué par Cromer à Tournachon jeune, et qui provient de sa collection ainsi qu'en

⁵⁴⁶ Lettre de François Braunschweig à Sam Wagstaff du 24 juillet 1975, Box 77, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust.

⁵⁴⁷ Sur le site Internet du Getty Museum, la provenance de la galerie Texbraun n'est pas indiquée.

⁵⁴⁸ 546 dollars d'après la mention au crayon à côté de la facture, Box 77, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust.

⁵⁴⁹ Voir l'entretien avec Jean-Michel Braunschweig dans le volume 2, p. 71.

⁵⁵⁰ « Dès la fin de la guerre de 1914-1918, racontait Georges Sirot, j'ai été captivé par les photographies anciennes, qu'un seul collectionneur, Gabriel Cromer, avait eu l'idée de réunir avant moi... », (Bation-Cabaud, 1983).

font foi les mentions manuscrites du grand collectionneur, aisément identifiables par comparaison avec une lettre signée que nous a confié un amateur français. Ce portrait daterait des années 1851, alors que Gustave Doré a dix-huit ou dix-neuf ans, étonne déjà par son précoce talent, collabore au *Journal pour Rire* de Nadar, et fréquente donc l'atelier de photographie que celui-ci vient de fonder avec son frère⁵⁵¹. »

Cette lettre indique également la précision des recherches réalisées par les Texbraun. En effet, en parallèle de leur stand, les Texbraun développent un travail de recherches allant jusqu'à comparer les informations des ouvrages sur Nadar avec sa correspondance. Les Texbraun réalisent ainsi un travail qui s'apparente à une expertise, via notamment l'identification de tirages. Ce travail d'expertise permet d'apporter des informations sur la valeur historique des œuvres et ainsi d'en accroître la valeur matérielle. À la fin de cette première lettre de François Braunschweig à Wagstaff, l'auteur note un montant de 10 885 francs à régler et précise : « dont nous déduisons la remise habituelle faite à certains autres clients. Soit à payer 7.900 francs⁵⁵². » A partir de cette lettre et dans les échanges suivants de l'année 1975, il semble que Sam Wagstaff devient l'un des clients de marque des Texbraun. Il intègre le cercle à la fois professionnel et amical des Texbraun puisque la lettre s'achève sur les mots suivants : « à bientôt au mois d'Octobre, et j'espère que nous pourrons prévoir un déjeuner ou un dîner pour parler de nos découvertes respectives, sincèrement à vous, F. Braunschweig. » La correspondance montre ainsi le début d'une relation professionnelle et d'une amitié entre les hommes qui font partie du même cercle gay.

Par ailleurs, les Texbraun comprennent aussi comment réaliser des bénéfices et faire des investissements dans le cadre de leur activité de marchand. L'objet de la lettre suivante, datant du 4 août 1975 porte sur un paquet envoyé à Sam Wagstaff, contenant les photographies achetées listées dans la lettre du 25 juillet. Les Texbraun demandent au collectionneur d'être réglés en argent français pour pouvoir investir dans de nouvelles photographies :

« Nous souhaitons réflexion faite, que vous nous le fassiez parvenir en argent français par la même voie que la dernière fois. Cela nous permet en effet d'aller le toucher à votre banque à Paris en argent liquide, ce dont les marchands ont le plus grand besoin pour régler leurs propres achats⁵⁵³. »

Si Sam Wagstaff se déplace à Paris, il règle aussi semble-t-il en argent liquide par le biais d'un compte bancaire qui n'est pas mentionné. Cette information révèle un marché balbutiant, où les marchands — à la fois passionnés par la photographie et attentifs au succès commercial de leur stand — souhaitent être réglés en liquide afin de poursuivre leurs activités⁵⁵⁴.

⁵⁵¹ Lettre de François Braunschweig à Sam Wagstaff du 24 juillet 1975, Box 77, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust.

⁵⁵² Lettre de François Braunschweig à Sam Wagstaff du 24 juillet 1975, Box 77, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust.

⁵⁵³ Lettre de François Braunschweig à Sam Wagstaff du 4 août 1975, Box 77, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust.

⁵⁵⁴ Certes, la réputation des Texbraun est de vendre des photographies rares pour des prix élevés mais cela s'expliquerait par la nécessité de financer le stand aux Puces, voir l'entretien avec Samia Saouma dans le volume 2, p. 260.

Cette courte liaison épistolaire entre Braunschweig et Wagstaff illustre la création de canons pour des photographes historiques du XIXe siècle dont Achille Quinet, (*Lillypond*) ou Adam Salomon⁵⁵⁵. Plusieurs factures qui prennent la forme de listes sont conservées dans les archives de Sam Wagstaff. Une autre lettre de François Braunschweig dévoile à nouveau une certaine complicité dans leurs relations. La lettre est accompagnée d'une photographie de Marey, *Bataillon de Joinville*, et du texte suivant :

« Ce jeune homme, cher Sam, photographié par le docteur Marey dans les années 1900 court en arrière après les années passées. Meilleurs vœux pour celle qui vient⁵⁵⁶. »

Les Texbraun, par leur travail de prospection, de recherche et de vente, aident un collectionneur américain, à constituer un ensemble muséal, autour des critères esthétiques mis en place par les acteurs du marché de la photographie. Si les Texbraun accueillent Sam Wagstaff à Paris dans leur stand aux Puces, l'ensemble des témoignages oraux recueillis précisent qu'ils se déplacent aussi à New York. Par exemple, une lettre datant de 31 mai 1978 signée « F.B. » écrite depuis Paris à Wagstaff mentionne un voyage à New York. François Braunschweig écrit : « dans l'espoir de vous revoir bientôt chez vous⁵⁵⁷. », autrement dit, dans l'appartement de Sam Wagstaff situé sur la cinquième avenue. Les Texbraun circulent donc bien entre Paris et New York à cette période bien que leur point d'ancrage se situe à Paris. Partant de cette hypothèse, on peut penser que les séjours à New York sont des voyages relationnels qui renforcent les liens au sein des acteurs du monde de la photographie et au sein d'une communauté en quête de visibilité. De plus amples investigations sur les provenances dans la collection de Sam Wagstaff permettraient sans doute de révéler des similarités dans la construction d'une iconographie *queer* dans les années 1970.

Dans les années 1970, les Texbraun élargissent progressivement leur réseau, jusqu'à Pierre Apraxine, alors en charge de la formation de la collection d'entreprise Gilman Paper Company. Les premiers contacts entre Pierre Apraxine et les Texbraun remontent à leur période aux Puces. Apraxine constitue alors une collection autour de nombreuses rencontres : « Quand j'ai rencontré les Texbraun, ils étaient aux Puces puis ils ont ouvert une galerie rue Mazarine. Je les ai rencontrés par le biais d'un ami peintre qui s'appelait Emmanuel Pereire. Il les connaissait parce qu'ils faisaient partie d'un cercle d'amis autour de Roland Barthes⁵⁵⁸. » Cette citation d'Apraxine n'est pas un simple détail. En effet, les liens entre Barthes et Braunschweig, probablement amis et amants sont un autre angle mort de l'historiographie, qui mériterait de plus amples recherches si les

⁵⁵⁵ Box 77, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust.

⁵⁵⁶ Lettre signée "FB", envoyée à Sam Wagstaff, Box 77, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust.

⁵⁵⁷ Lettre de François Braunschweig à Sam Wagstaff, Box 77, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust.

⁵⁵⁸ Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2.

correspondances sont un jour retrouvées. Reste qu'Harry Lunn a été probablement l'un des premiers contacts américains des Texbraun, et le lien avec Apraxine, mais les relations qui se nouent entre eux sont complexes à traduire. La part de flou tient essentiellement à l'absence du nom des Texbraun dans les archives d'Harry Lunn au Getty Research Institute⁵⁵⁹, comme si les hommes ne s'étaient pas connus⁵⁶⁰. Pourtant, Christophe Lunn, le fils du marchand américain se souvient de ses visites chez les Texbraun :

« Mon père s'entendait surtout très bien avec les Texbraun. Les Texbraun ce sont les Verlaine et Rimbaud du monde de la photographie. Ils se sont connus à dix-sept ans, ils étaient fous amoureux l'un de l'autre, ils avaient un magasin aux Puces de Clignancourt au rez-de-chaussée et au premier étage, et ils avaient des affiches des Folies Bergères et des livres. On allait les voir là-bas avec mon père et lui il montait au premier pour voir les photographies pendant que nous l'attendions au rez-de-chaussée avec mes sœurs⁵⁶¹. »

Christophe Lunn évoque ainsi un lien professionnel doublé d'une relation d'amitiés et d'affects. Apraxine mentionne aussi un triangle vertueux entre son activité de conservateur privé pour Gilman, Harry Lunn qui vit entre Paris et New York et les Texbraun.

En 1978, Pierre Apraxine démarre activement une collection de photographies pour Gilman. Après avoir rassemblé, une première collection d'art conceptuel et minimalisme, il raconte qu'il se déplace aux Puces pour acheter des photographies aux Texbraun :

« Pour moi, les Texbraun font partie des marchands qui ont joué le rôle le plus important dans la constitution de la collection de photographies anciennes (...) Un jour, je suis allé les voir aux Puces et il y a eu un moment « eurêka ». Il y avait une photographie qui deviendra capitale pour la collection. C'était un tirage Baldus qui représente une après-midi à la campagne, dans un état impeccable. Il existe très peu d'exemplaires de cette image, sans doute trois, et c'est de loin le plus bel exemplaire de l'image. Quand les Texbraun me l'ont montré ils m'ont dit que la photographie n'était pas encore à vendre. Ils étaient astucieux. Lorsque je suis rentré à New York, j'ai dit à Howard Gilman que j'avais vu un chef d'œuvre, qui sera à vendre et qu'il fallait l'acheter⁵⁶². »

Apraxine décrit une révélation, un « choc esthétique » face à la découverte d'une photographie d'Édouard Baldus (1813-1889), intitulée *Groupe dans le parc du château de la Falaise* (1856). Cette image est une épreuve en papier salé d'après un négatif sur verre, conservée aujourd'hui au Met, en provenance de François Braunschweig (et auparavant de Georges Siroton). Réalisée de jour, en extérieur, cette image fait partie d'une série de huit photographies, prises chez Frédéric Bourgeois De

⁵⁵⁹ Seules deux factures illustrent les liens commerciaux entre Lunn et les Texbraun.

⁵⁶⁰ Or Harry Lunn publie un article-hommage aux Texbraun à leur mort pour *American Photographer* en 1993.

⁵⁶¹ Voir l'entretien avec Christophe Lunn dans le volume 2, p. 76.

⁵⁶² Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2, p. 25.

Mercey⁵⁶³. L'image dévoile un plan avec un groupe de cinq personnes face au photographe, trois hommes assis, un homme debout et une femme. En prenant à la fois des personnages et leur environnement, le photographe nous délivre une histoire humaine et son contexte. Il s'agit d'un groupe de nobles du XIXe siècle, les hommes vêtus de costumes et la femme d'une robe à volant tenant une ombrelle. Un des détails signifiant de l'image est la position de l'homme à gauche de l'image, il est assis légèrement en retrait du groupe, le bras fléchi, la pomme de main sur le visage, l'air pensif. Cet individu, qui contraste avec le reste du groupe et du décor, interpelle le regard. La thématique du groupe et de l'individu, d'un après-midi à la campagne, renvoie aux peintures impressionnistes. Malcolm Daniel, auteur d'un travail monographique sur Édouard Baldus, souligne à ce titre : « Pendant presque toute sa vie, Baldus se présenta comme peintre photographe, définissant ainsi l'origine artistique de son travail⁵⁶⁴. » L'achat de cette photographie de Baldus est capital pour la collection formée par Pierre Apraxine : c'est le point de départ de la collection de photographies anciennes de la Gilman Paper Company.

Les acquisitions de Pierre Apraxine auprès des Texbraun éclairent en ce sens le fait qu'il recherche des photographies qui résonnent avec l'histoire de l'art et la peinture. La collection que Pierre Apraxine rassemble, montre un intérêt pour des photographes précurseurs de l'impressionnisme, qui ont travaillé les compositions et les cadrages, exploré le médium photographique (comme Louis-Rémy Robert (1810-1882), *The Large Tree at La Verrerie, Romesnil*, qui intègre également la collection Gilman après un achat à François Braunschweig le 3 novembre 1979). En l'absence d'accès aux archives de Pierre Apraxine, il est difficile d'établir le rôle des Texbraun dans la constitution de la collection Gilman. De plus amples investigations permettraient de montrer comment la photographie du XIXe siècle devient un enjeu pour une entreprise américaine.

Les méthodes des Texbraun pour trouver des photographies indiquent un élargissement de leurs champs d'action : des vide-greniers aux brocantes en passant par les contacts directs auprès des photographes, les Texbraun sont actifs dans toutes les démarches qu'ils entreprennent : « À cette époque, les *chefs-d'œuvre* étaient encore à vendre aux Puces. Les gens ne se rendaient pas compte de ça⁵⁶⁵. » relate Pierre Apraxine à propos des Texbraun. Pourquoi ces images trouvées aux Puces sont-elles considérées pour un conservateur privé comme des « chefs d'œuvre » ? Et comment sont-elles précisément arrivées dans le stand des Texbraun aux Puces jusqu'aux accrochages soignés dans les intérieurs luxueux de banques et de riches collectionneurs ? L'absence d'accès aux archives de la collection Gilman empêche une réponse ferme sur les stratégies mises en œuvre pour la constitution de cette collection pour une entreprise privée. Reste que les Texbraun,

⁵⁶³ Assis et vêtu d'un chapeau blanc, De Mercey est un membre fondateur de la Société Héliographique.

⁵⁶⁴ Daniel, 1994, p. 18.

⁵⁶⁵ Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2, p. 25.

tout comme André Jammes, recherchent des photographies directement auprès des héritiers pour introduire de la nouveauté sur le marché et donc de la rareté. Ensuite, en exposant les tirages dans leurs galeries, ils font parler les images avec leurs connaissances historiques et littéraires mais ils révèlent aussi une esthétique du XIXe siècle. Sylviane De Decker souligne à ce propos : « Ils avaient des rabatteurs dans toute la France⁵⁶⁶. » Quant à Eugenia Parry, elle raconte :

« Ils étaient au marché aux puces et ils avaient une belle boutique, tout ce qu'ils avaient était tout simplement incroyable, parce qu'ils avaient un goût incroyable. Ils se rendaient directement chez les gens ou chez les héritiers. Ils trouvaient des photos qui étaient conservées en quelque sorte "sous le lit". C'étaient des chercheurs très audacieux et « agressifs » ils comprenaient l'importance de certains photographes⁵⁶⁷. »

Des recherches en ligne dans les provenances des collections du Met permettent de confirmer certaines intuitions et témoignages recueillis dans l'enquête orale. En effet, les Texbraun achètent directement auprès de plusieurs héritiers dont les descendants d'Adolphe Braun⁵⁶⁸ ou bien auprès de familles de galeristes comme la galerie Diéterle, pour faire l'acquisition de photographies de Louis-Rémy Robert.

Seulement quelques années après l'ouverture de leur stand aux Pucés, ils auront réussi à contacter plusieurs familles de photographes. Pierre Apraxine achète de nombreuses photographies aux Texbraun qui proviennent directement des greniers des familles de photographes. Si de nombreuses photographies ont disparu entre les deux guerres mondiales, cette démarche de chercheur permet de trouver des images souvent, dans un excellent état de conservation. Cette spécificité les relie semble-t-il d'autant plus à l'univers des Pucés puisqu'ils agissent en tant qu'antiquaires de la photographie, qui s'intéressent à la valeur testimoniale de la photographie.

Les échanges entre Apraxine et les Texbraun ne s'arrêtent pas à des rapports commerciaux et s'accompagnent de liens plus intimes. La collection que Pierre Apraxine forme pour Gilman donne aussi naissance à une amitié sur plusieurs années :

« Je suis devenu très ami avec les Texbraun au fil du temps. Et le fait qu'on soit devenu amis a donné une autre dimension au marché⁵⁶⁹. »

⁵⁶⁶ Voir l'entretien avec Sylviane De Decker dans le volume 2, p. 146.

⁵⁶⁷ « They were at the flea market, and they had a beautiful shop, everything they had was just amazing, because they had incredible taste. They were going directly to people's houses or heirs. They were finding photographs that were kept sort of "under the bed". They were very aggressive researchers, and they understood the importance of some photographers », voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2, p. 243.

⁵⁶⁸ Par exemple, ils achètent *Série des Roses*, 1895, de Pierre-Louis Pierson aux descendants d'Adolphe Braun avant de vendre les photographies à Pierre Apraxine, qui rentrent dans la collection Gilman le 20 février 1985, soit à la période de la galerie.

⁵⁶⁹ Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2, p. 25.

Cette dernière citation de Pierre Apraxine, tout comme les témoignages rassemblés dans mon enquête orale, m'ont mis sur la voie d'une sensibilité commune partagée entre Apraxine, Wagstaff, Mapplethorpe et les Texbraun. S'agit-il d'une passion pour l'histoire du XIXe siècle ? Pour certains procédés techniques de la photographie ? Ou alors d'un goût homoérotique en commun ? Si la teneur de l'amitié et des goûts entre les hommes est impossible à vérifier en l'absence d'accès à la correspondance de Pierre Apraxine, il serait intéressant de réaliser de plus amples recherches dans la collection du Met pour tenter de mettre en lumière d'éventuels intérêts esthétiques communs. Dans la période 1975-1981, la visite du stand des Texbraun aux Puces de Saint-Ouen devient, pour Wagstaff, Apraxine, un passage obligé avant ou après les ventes aux enchères de photographies organisées à Londres.

La vie aux Puces des Texbraun se développe entre plusieurs pôles : la vente de livres, d'objets divers (affiches, antiquités, images) et de photographies d'une part et les recherches auprès des héritiers de photographes du XIXe siècle d'autre part et enfin les envois aux États-Unis. Leur activité est essentiellement liée à Sam Wagstaff, Pierre Apraxine mais aussi à Richard Pare qui œuvre pour la collection de Phyllis Lambert en rassemblant des photographies d'architecture.

Est-ce que les Texbraun s'adaptent à leur clientèle ou l'orientent-ils vers leurs intérêts ? Un dernier exemple transatlantique mérite d'être soulevé. Dans un entretien avec Pierre Apraxine, ce dernier m'a parlé de la collection de l'américaine Suzanne Winsberg :

« Une autre collection importante est la collection de Suzanne Winsberg. Elle a collectionné la photographie française du XIXe siècle sous l'égide des Texbraun. C'est une petite collection mais très importante avec un Nadar de Pierrot, un Le Gray avec des arbres très beau. Elle a légué sa collection au MoMA. Elle a pratiquement uniquement acheté chez les Texbraun ; elle a continué à acheter par la suite mais elle était très désorientée par leur mort. Elle était très attachée à François. Elle a continué après leur disparition, mais plus avec la même la même intensité⁵⁷⁰. »

L'habileté commerciale Texbraun leur permet ainsi de constituer une vaste clientèle, en mettant à profit leur activité de chineur. Ils contribuent aussi à la transformation de la photographie en tant qu'art muséal, en opérant un transfert des Puces au MoMA. Comment comprendre cette ambivalence ? Le talent de découvreur des Texbraun est semble-t-il encore plus fin, il révèle à la fois leur capacité à s'adapter aux goûts de leur client, à valoriser économiquement un art considéré comme mineur dans un moment propice, tout en développant une identité visuelle. Il n'est pas étonnant que leur stand accueille des historiens, des chercheurs : c'est l'un des seuls lieux à Paris où la photographie ancienne est montrée. Créant leur mode de fonctionnement, les

⁵⁷⁰ Voir l'entretien avec Pierre Apraxine dans le volume 2, p. 25.

Texbraun accueillent aussi des personnalités variées tels que des chercheurs, des historiens, des artistes français, anglais et américains. C'est ainsi que Maria Morris Hamburg les rencontre grâce au concours d'Eugenia Parry⁵⁷¹. Philippe Garner évoque l'idée d'un circuit pour aller voir les marchands : New York-Londres-Paris. Les Texbraun s'insèrent dans ce circuit avec une esthétique affirmée et des méthodes qui leur sont propres. En présentant uniquement de la photographie historique, ils s'adressent à une certaine clientèle de collectionneurs et de conservateurs : « l'approche de la photographie du XIXe siècle réclame des connaissances littéraires et historiques » souligne le galeriste Baudoin Lebon. Autrement dit, les Texbraun rassemblent une époque et ils interpellent ainsi une certaine élite culturelle française et anglo-saxonne.

Les activités commerciales des Texbraun sont ancrées dans l'histoire orale qui s'est constituée autour des premières collections de photographies muséales nord-américaines, tout en étant en marge. Les Texbraun sont les éminences grises des collectionneurs et des principales institutions muséales américaines. Ils s'inscrivent dans le sillage de Jammes et de Lévy mais ils s'en démarquent puisqu'ils ont un stand public, ouvert aux passants, à l'inverse des deux autres marchands qui vendent dans leurs « backrooms⁵⁷². » En ce sens, leur stand se rapproche de la galerie Octant, fondée par Alain Paviot. Leurs activités sont marquées par un foisonnement des intérêts : la culture aristocratique du XIXe, l'esthétique fin de siècle et le romantisme noir. L'histoire des Texbraun montre comment un stand aux Puces peut participer à la patrimonialisation de la photographie d'une manière à la fois originale et stratégique. Ce sont des acteurs du marché, qui, par leurs techniques, leurs méthodes mais aussi par leurs goûts, ont contribué à constituer des collections muséales. Les Texbraun parviennent en effet à se démarquer des autres marchands de leur époque car ils se situent au point d'intersection entre plusieurs cercles. À la fin des années 1970, les Texbraun sont au cœur de plusieurs instances de légitimation, au confluent de diverses dynamiques artistiques et institutionnelles.

II. Les Texbraun et le monde institutionnel français :

Au fil des années, les Texbraun parviennent à se faire connaître au sein de plusieurs microcosmes. Ils transfèrent finalement leur stand, leur capital intellectuel et leur capital économique dans une galerie, pour ouvrir une galerie de photographies à Paris. L'ouverture de la galerie Texbraun, dans le 6^e arrondissement de Paris, l'année 1981, coïncide avec les premières actions de l'État français envers la photographie. Le projet d'ouvrir une galerie d'art, autrement dit un espace moderne sur le modèle des galeries new-yorkaises remonte à plusieurs années semble-t-il. Située

⁵⁷¹ Voir l'entretien avec Maria Morris Hamburg dans le volume 2, p. 218.

⁵⁷² Voir l'entretien avec Maria Morris Hamburg dans le volume 2, p. 218.

au 12, rue Mazarine, à côté de l'Institut de France et de l'École des Beaux-Arts de Paris, la galerie Texbraun ouvre dans un contexte culturel, économique et institutionnel singulier. C'est un moment marqué par l'élection de la gauche en France, l'émergence de nouvelles politiques culturelles en faveur de la photographie, l'essor de la presse spécialisée en photographie, le développement des Rencontres d'Arles et les revendications des droits d'auteur des photoreporters. Les Texbraun, avec leur galerie incarnent le passage d'un médium collectionné par des chineurs, amateurs éclairés et collectionneurs aux Puces à la patrimonialisation de la photographie dans un espace historique. La galerie est en effet située dans l'ancien espace où Molière donnait ses premières représentations au XVII^e siècle⁵⁷³. C'est aussi l'ancienne galerie d'Ileana Sonnabend :

« La galeriste Ileana Sonnabend, l'ancienne épouse de Leo Castelli (...) a valorisé les œuvres de Jasper Johns, Roy Lichtenstein et Andy Warhol dans son local rue Mazarine, et en parallèle elle collectionnait des photographies. C'est à travers elle, que William Burke s'est intéressé à la photographie. Nous avons ouvert ensemble la galerie La Remise du Parc dans le 1^{er} arrondissement de Paris dans un espace situé Impasse des Bourdonnais⁵⁷⁴. »

L'ouverture de leur espace crée une rupture dans le panorama des galeries existantes. Cette galerie est également innovante par son aménagement. L'artiste américaine Élisabeth Sunday (née en 1958) insiste sur la modernité du local⁵⁷⁵. C'est un espace avec des meubles du designer italien Gio Ponti (1891-1979)⁵⁷⁶. L'éclairage est réalisé par une personne qui travaille aussi au musée du Louvre, la lumière douce et indirecte permet ainsi des expositions de qualité¹⁸⁸. La galerie Texbraun réunit leur intérêt pour l'art, la photographie, le design l'histoire et la littérature car ils y présentent aussi des livres anciens de photographies dont ceux de Karl Blossfeldt (1865-1932)¹⁸⁹. Lorsqu'ils ouvrent leur galerie, les Texbraun ont déjà un vaste réseau et des moyens financiers. Dans ces années décisives pour les Texbraun, ils fréquentent le Palace, où se réunissent les artistes, créateurs de mode, musiciens et intellectuels dans le tournant des années 1970-1980. Leur vie, mondaine, festive, entre les deux rives de l'Atlantique est celle d'un duo en couple, amis et collègues. C'est dans ce contexte qu'ils exposent Robert Mapplethorpe.

1. Robert Mapplethorpe à la galerie Texbraun en octobre 1981 : une reprise du slide-show de l'artiste new-yorkais aux Rencontres d'Arles en juillet 1981 :

L'ensemble des ouvrages sur Robert Mapplethorpe ignorent le nom des Texbraun. Pourtant, le duo a organisé et assuré la promotion de son travail entre 1981 et 1986. Comment

⁵⁷³ Voir l'entretien avec Patrick Faigenbaum dans le volume 2, p. 162.

⁵⁷⁴ Voir l'entretien avec Samia Saouma dans le volume 2, p. 260.

⁵⁷⁵ Entretien téléphonique avec l'artiste Élisabeth Sunday le 28 octobre 2019, qui a exposé dans la galerie Texbraun.

⁵⁷⁶ Voir l'entretien avec Françoise Heilbrun dans le volume 2, p. 32.

mesurer leur rôle dans ce moment décisif de la carrière de Mapplethorpe ? Seuls deux éléments ont été retrouvés sur cette exposition de Mapplethorpe : un carton d'invitation et un article.

Tout d'abord, le carton d'invitation de la galerie Texbraun nous apprend que l'exposition de l'artiste new-yorkais s'est déroulée du 20 octobre au 19 novembre 1981. Cette année-là, de nombreuses expositions de Robert Mapplethorpe sont organisées dont une à San Francisco, dans la nouvelle galerie de Jeffrey Fraenkel⁵⁷⁷.

Le carton de l'exposition de la galerie Texbraun révèle le portrait d'un jeune homme, de profil, tatoué au bras gauche auquel il manque un doigt, avec un plâtre à la main droite, en train de porter une structure qui évoque un matelas, les bras formant un triangle en angle droit. Ce carton d'invitation montre l'identité de la galerie pour deux motifs. Il y a d'une part un travail sur la typographie de l'affiche, qui sera dupliquée sur tous les cartons et affiches. L'image est encadrée avec un bord noir épais. En dessous, le nom de l'artiste est écrit en lettres capitales dans un style épuré, suivi du titre *Photographies*.

C'est aussi, d'autre part, la révélation du goût pour la photographie contemporaine des Texbraun. Un des leitmotifs de la galerie repose sur une sélection d'images insolites, étranges, frôlant avec l'esthétique punk comme l'illustre le carton d'invitation de l'exposition de Mapplethorpe. Cette exposition est capitale pour comprendre les stratégies mises en place et la ligne directrice de la galerie. D'un stand aux Puces, présentant de la photographie ancienne, ils décident de mettre en place une programmation orientée vers des jeunes artistes et photographes contemporains. En parallèle, pour chaque exposition ils réalisent des cartons et des affiches, preuve de leurs moyens financiers et de leurs ambitions⁵⁷⁸.

L'exposition en 1981 fait écho à celles d'Arles. C'est sans doute durant l'été 1981 que le projet se cristallise comme l'atteste la participation des Texbraun aux Rencontres d'Arles⁵⁷⁹. Rechercher, acheter, vendre font partie des activités des Texbraun aux Puces. À cela, s'ajoute la valorisation auprès de la critique spécialisée. En effet, un article paru dans le magazine mensuel *PHOTO*⁵⁸⁰, fait la promotion de l'exposition de Mapplethorpe à la galerie. L'article intitulé *Symboles de Mapplethorpe* indique :

⁵⁷⁷ Voir l'entretien avec Frish Brandt dans le volume 2, p. 114.

⁵⁷⁸ Godeau, 2019.

⁵⁷⁹ Dans un entretien avec Judith Benhamou-Huet, Bettina Rheims évoque qu'elle a participé aux Rencontres d'Arles pour le slide-show au théâtre antique de Mapplethorpe avec les Texbraun, (Benhamou-Huet, 2014, p. 135).

⁵⁸⁰ Créé en 1967, par le collectionneur Roger Thérond, en partie par la publicité de *Paris Match*, voir l'entretien avec Samia Saouma dans le volume 2. Un des contributeurs au magazine à cette époque est Jean-Jacques Naudet, une connaissance de Mapplethorpe, Wagstaff et des Texbraun.

« Bien que touchant souvent avec bonheur aux natures mortes et aux portraits mondains, il n'y a en fait qu'une seule photographie qui intéresse Robert Mapplethorpe : l'enregistrement précise, minutieux, sophistiqué et érotique des fantasmes homosexuels (...) Il avait choisi pour thème de sa projection à Arles : L'homme un jardin de géométrie. Il le reprend, du 20 octobre au 19 novembre, avec son exposition à la galerie Texbraun. C'est le célèbre collectionneur américain Sam Wagstaff (qui doit à Robert Mapplethorpe sa découverte de l'image fixe) qui présente ainsi ces images⁵⁸¹... »

L'article se poursuit avec un extrait du texte de Sam Wagstaff paru dans le catalogue de la onzième édition des Rencontres d'Arles au moment de la venue de Mapplethorpe. Accompagné de cinq images, les premières lignes de l'article donnent le ton du corpus iconographique. Il montre les différents intérêts de Mapplethorpe et un pan de sa vie personnelle : le visage d'un homme recouvert d'un masque de cuir, symbole de son intérêt pour les rites sado masochistes ; le postérieur du corps sculpté d'un danseur ; le portrait d'un jeune homme torse nu tatoué ; celui de Francesca Thyssen ; la photographie d'un nu d'un homme noir. La sélection de l'article propose ainsi un condensé de l'œuvre de Mapplethorpe, de son portfolio XYZ. L'exposition de Mapplethorpe annonce la nouvelle programmation des Texbraun. L'ouverture de la galerie rue Mazarine est un moyen pour le duo d'occuper une place visible auprès des critiques, des journalistes, du public et des musées.

Les Texbraun participent alors d'une stratégie de visibilité des photographies à vendre mais aussi d'enjeux liés à une nouvelle forme de notoriété de la figure du galeriste dans l'espace culturel et dans le paysage institutionnel. Ils comprennent en effet qu'une galerie pouvait être légitimée par des achats institutionnels. Julie Verlaine, maîtresse de conférences en histoire contemporaine à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, le démontrait en 2019 dans un texte intitulé *L'antichambre du musée* publié dans la revue Code Couleur : « Pour les conservateurs et les directeurs de musée, le repérage d'œuvres récentes, jugées dignes de rejoindre les murs du musée, est facilité par le travail effectué par les galeries qui prospectent et exposent⁵⁸². » Dans le droit fil de cette idée, ils exposent Mapplethorpe, un photographe vivant, avant son entrée dans les collections de Beaubourg en 1983. Alain Sayag, alors directeur du département de photographies du Centre Pompidou, fait en effet l'acquisition de photographies de Mapplethorpe, après l'exposition à la galerie Texbraun. D'après la liste des acquisitions de l'année 1983 au Centre Georges Pompidou, le musée fait l'acquisition de deux autoportraits : *Self portrait with cigarette and leather jacket* et *Autoportrait in drag*, sans doute après l'exposition organisée à la galerie Texbraun. Le marché et l'institutionnel se recourent à nouveau à travers cet exemple.

⁵⁸¹ Extrait de l'article dans le magazine du mois d'octobre du mensuel *PHOTO* en 1981.

⁵⁸² Verlaine, 2019, pp. 28-29.

2. Bettina Rheims à la galerie Texbraun en novembre-décembre 1981 :

A travers l'exposition de Robert Mapplethorpe, on devine le goût, des Texbraun pour les images à caractère sexuel et subversif. De ce goût pour ce type d'images découle l'exposition de Bettina Rheims le mois suivant en novembre 1981. L'exposition de Bettina Rheims qui se déroule du 20 novembre au 17 décembre 1981 dévoile au public ses *Portraits nus*.

À cette date, l'artiste française n'a jamais exposé en galerie. Née en 1952, elle grandit à Paris et baigne dans le milieu de l'art via son père, Maurice Rheims (1910-2003), célèbre commissaire-priseur et historien d'art. Après une courte carrière dans le mannequinat à New York, où elle fréquente le cercle de Mapplethorpe, elle réalise sa première série photographique en 1980. Elle photographie alors des travailleuses du sexe à Pigalle. Les Texbraun illustrent l'affiche de l'exposition avec un portrait nu d'une femme de dos assise sur une chaise⁵⁸³. Cette exposition montre une trentaine de tirages et met l'accent sur les séries de nus réalisés à Pigalle, entrecoupée de portraits de son entourage et de ses amis. La liste d'œuvres révèle des portraits de Turquoise, une femme au physique androgyne, le crâne rasé, représentée sur l'affiche de l'exposition de dos assise sur une chaise. Bettina Rheims s'intéresse aux oubliés, aux femmes qui vendent leurs corps, au monde homosexuel, aux visages mélancoliques des personnes qu'elle rencontre et qu'elle met en scène dans ses images. Sur les murs de la galerie, l'accrochage de l'exposition de Bettina Rheims révèle des clichés de nus en noir et blanc. On découvre des portraits de son entourage, masqués, dévoilant une esthétique sadomasochiste.

Un article d'Hervé Guibert datant du 11 décembre 1981 laisse deviner la collaboration entre un espace d'exposition tenu par des figures privées et un musée. Guibert formule ainsi :

« À Beaubourg, Bettina Rheims joue la carte douceur-cruauté, en glissant entre les portraits anonymes des portraits d'amis ou de personnalités, qui sont nets, souvent banals. Chez les Texbraun, elle joue des limites de la pornographie. Ce n'est pas un hasard si elle est exposée dans cette galerie, qui vient juste d'accueillir Robert Mapplethorpe ; elle le suit à la trace ; elle marche dans ses pas. Hantée aussi par Diane Arbus et Pierre Molinier, qui se retrouvent comme " déplacés ", inauthentiques dans son travail, elle applique aux corps un principe entomologique qui n'est pas sans dureté⁵⁸⁴. »

On peut supposer que cette exposition de 1981 chez les Texbraun est organisée en écho, ou peut-être conjointement, avec Beaubourg.

⁵⁸³ Si Bettina Rheims est aujourd'hui reconnue pour ses portraits, ce que l'on sait moins c'est qu'elle a exposé ses « Portraits d'animaux » à la galerie Texbraun en 1983, l'affiche d'une

⁵⁸⁴ Guibert, 1981.

Par ailleurs, Daniel Wolf, qui fait partie du même cercle, organise une exposition de Bettina Rheims en 1984, avec des portraits exposés auparavant à la galerie Texbraun. La perspective transatlantique à travers l'exposition qui circule à New York, atteste là encore, de l'importance du réseau franco-américain. Progressivement, délaissant les recherches auprès des héritiers, les Texbraun se tournent vers la valorisation de la photographie contemporaine auprès des institutions muséales. Mapplethorpe tout comme Bettina Rheims intègrent les collections de Beaubourg dès 1978⁵⁸⁵. Les deux expositions, de Mapplethorpe et de Bettina Rheims reflètent alors une réorientation de la galerie vers des images subversives, qui témoignent de leur époque. C'est sur cette même logique, qu'ils contribuent aux premiers moments du Mois de la photo en 1982 et en 1984.

III. La rencontre entre le marché et les musées, le Mois de la photo (1982-1984) :

Les années 1982-1984 sont décisives pour la reconnaissance de la photographie en France. Dès 1982⁵⁸⁶, les Texbraun participent au Mois de la photo⁵⁸⁷, une biennale qui valorise la photographie ancienne, moderne et contemporaine.

1. Le Mois de la photo en 1982 :

Créé en 1980, par la Direction des Affaires Culturelles de la ville de Paris et l'association Paris Audiovisuel fondée par Jean-Luc Monterosso, cette biennale présente 80 expositions dans 65 lieux différents, privés et publics⁵⁸⁸. Les Texbraun s'associent à cette action conjointe entre l'État et la municipalité. C'est un événement placé sous l'égide de la mairie de Paris puisque le catalogue de la biennale s'accompagne d'un texte d'introduction de Jacques Chirac, alors maire de la ville. Jean-Luc Monterosso, est quant à lui directeur artistique de l'événement. Cette biennale rassemble des expositions dans des organismes privés et publics ainsi que de nombreuses manifestations (des pièces de théâtre, des projections cinématographiques, des débats, un colloque, des stages et une vente aux enchères publiques de photographies à Drouot⁵⁸⁹). Le Mois de la photo est un moment qui réunit quelques figures du *Eye Club* et des personnalités artistiques et culturelles autour de cette nébuleuse. Lors du Mois de la photo, Philippe Néagu publie ainsi un ouvrage sur le Paris souterrain de

⁵⁸⁵ Dix photographies de Bettina Rheims sont achetées par le Centre Georges Pompidou en 1978, soit trois ans avant son exposition à la galerie Texbraun.

⁵⁸⁶ Cette édition est présidée par Michel Boutinard Rouelle dont le secrétaire général est Henry Chapier, le délégué général, est Jean-Luc Monterosso. Le conseil artistique est composé de : Christian Caujolle, Franco Cauli, Alain Desvergnès, Agathe Gaillard, Pierre Gassmann, Roméo Martinez, Gil Mijangos Claude Nori et Roger Thérond.

⁵⁸⁷ Pour une étude du Mois de la photo, voir (Morel, 2006, pp. 36-37 et pp. 39-56).

⁵⁸⁸ En 1980 pour la première édition, la manifestation accueille une trentaine d'expositions, dont une rétrospective consacrée à Henri Cartier-Bresson au Musée d'Art Moderne, voir le catalogue de l'édition de 1980 et le texte d'introduction de l'édition de 1982.

⁵⁸⁹ Monterosso, 1982.

Nadar, André Jammes joue un rôle de premier plan dans la création du CNP avec Robert Delpire et publie un livre sur Nadar. Alain Paviot participe à la manifestation avec une exposition intitulée *Voyage au Congo d'André Gide vu par Marc Allégret*, à la galerie Octant. Cette exposition est présentée par le ministère de la Culture, avec une association entre Agnès Gouvion de Saint-Cyr et Alain Paviot.

L'une des plus grandes expositions de la biennale en 1982 est celle de la collection de Sam Wagstaff au Petit Palais. Cet événement intitulé *Les trésors de la collection Sam Wagstaff* est un miroir de son exposition à la Corcoran Gallery de Washington, organisée quatre ans auparavant. La différence entre les deux expositions est la renommée de plus en plus importante de Wagstaff en tant que collectionneur avec l'ajout du terme « trésors », un terme excessif, qui est cependant fréquemment employé de manière vague pour réunir les ensembles rassemblés par des privés. Cependant, les œuvres de Robert Mapplethorpe et de Gérard Incandela ne sont pas présentées au Petit Palais. La sélection regroupe des photographies d'Alexander Gardner, des portraits de Cecil Beaton, d'Edward S. Curtis, et des images d'anonymes. À cette occasion, Sam Wagstaff est interviewé par Hervé Guibert pour *Le Monde* ce qui permet de le faire connaître auprès du public français⁵⁹⁰. Un article écrit par Françoise Heilbrun à la même occasion confirme l'intérêt, à cette date, pour les photographies historiques, les portraits et les images insolites. Publié dans la nouvelle revue *Photographies*⁵⁹¹, fondée par l'historien et critique d'art Jean-François Chevrier, l'article est le témoignage d'un goût pour les images d'anonymes. En effet, Françoise Heilbrun intitule son article *Un antidote au formalisme*⁵⁹². Cet article est un hommage à l'exposition de Wagstaff de 1978 et son ouvrage *A book of photographs*⁵⁹³. Cette exposition marque la mémoire de la conservatrice, alors en charge de la collection du département de photographies du musée d'Orsay. L'examen de la programmation du Mois de la photo, reflète les échanges franco-américains, les circulations d'images, d'individus, d'objets photographiques et d'idées, entre le public et le privé.

La même année, les Texbraun s'engagent dans cette seconde édition avec le photographe américain Joël-Peter Witkin (né en 1939 à Brooklyn, New York). Ils confirment leur volonté de présenter des photographes contemporains comme Witkin qui fait partie du cercle élargi de Robert Mapplethorpe. En effet, ce dernier apprécie et collectionne les œuvres de Witkin dans les années 1980⁵⁹⁴. Le catalogue du Mois de la photo est accompagné d'un texte du photographe qui revient sur la genèse de son parcours. L'artiste américain réalise des mises en scène, où il revisite les thèmes de l'histoire de l'art (la religion, la mythologie, le portrait). Ses images sont le résultat d'un processus de

⁵⁹⁰ Dans cet entretien, Sam Wagstaff y défend son goût pour les anonymes et les grands maîtres de la photographie, voir (Guibert, 1981).

⁵⁹¹ Cette revue est traduite en anglais, diffusée à l'international et dure de 1982 à 1985. La partie « enrichissement des collections publiques » montre les acquisitions, en rapprochement avec les nouvelles politiques publiques mises en place par le ministère de la Culture.

⁵⁹² Heilbrun, 1982.

⁵⁹³ Wagstaff, 1978.

⁵⁹⁴ Levas, 2018.

plusieurs étapes de dessins, de collages et d'assemblages d'images. Dans le catalogue de 1982, il accompagne son texte d'une image frappante, d'une femme nue, à la corpulence imposante, le visage masqué par des traits de crayons. Cette photographie déclenche une interrogation sur la perception de ce que nous voyons, et invite à voir-delà des apparences. Tour à tour polémiques et provocateurs, les Texbraun donnent la parole à un artiste subversif américain pour réaliser un geste créatif, en marge des autres expositions du Mois de la photo. Ils se démarquent ainsi de la programmation, en confirmant une fois encore leur goût pour les photographies insolites et étranges comme en témoigne l'exposition de Witkin. Réunissant une partie des figures du *Eye Club*, dans le même espace-temps, le Mois de la photo en 1982 permet d'instaurer de nouvelles rencontres au sein de cette nébuleuse dans un contexte où l'État français souhaite redonner à Paris son rang de « capitale photographique⁵⁹⁵. »

2. Le Mois de la photo en 1984, la cristallisation d'une esthétique :

La troisième édition du Mois de la photo en 1984 fait état d'un prolongement des réflexions menées par les Texbraun. Cette édition découle d'un goût pour les images scientifiques du XIXe siècle. Il s'agit ici d'étudier le rôle du duo Texbraun dans toutes ses dimensions à travers les stratégies qu'ils mettent en place lors de leur participation au Mois de la photo et leur affiliation à plusieurs cercles. Une première participation au Mois de la photo en 1982, l'engagement des Texbraun s'affirme et prend la forme de la publication d'un catalogue sur les photographies de la Salpêtrière. Cette exposition s'ouvre avec le titre *De l'angoisse à l'extase* et s'accompagne d'un texte de Claude Léger. Le texte fait état d'une réflexion historique sur les photographies scientifiques pratiquées à l'hôpital de la Salpêtrière à Paris, au moment des premières expérimentations du médium photographique. Le corpus iconographique rassemble des images médicales de toute sorte : des tests d'hypnose sur des patients, des femmes et des hommes patients victimes de crises d'hystérie dans un état proche d'une forme d'extase et des fragments de corps déformés. Ce corpus photographique dérange d'une part par son contenu mais également par leur mode de présentation aux cimaises d'une galerie. En effet, dans son texte *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Brian O'Doherty s'interroge sur le mode de présentation des œuvres dans les galeries contemporaines, fréquemment peintes avec des murs blancs, pour créer une forme de neutralité :

« La galerie idéale retranche de l'œuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit d'« art ». L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. Cela donne à cet espace une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeurs clos. Quelque chose de la sacralité de l'Église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique. A l'intérieur de cette chambre, le champ magnétique perceptif est si puissant

⁵⁹⁵ Le texte d'introduction de Jacques Chirac alors maire de Paris signe une volonté de rattraper le retard des musées français.

que s'il en sort, l'art peut déchoir jusqu'à un statut séculier. A l'inverse, les choses deviennent art dans cet espace où de puissantes idées de l'art se concentrent sur elles⁵⁹⁶.»

Lorsqu'il réfléchit à ces questions, O'Doherty estime que le « White Cube » confère un statut d'œuvre d'art, avec l'appui des autres acteurs (collectionneurs, marchands, conservateurs et critiques) des « mondes de l'art ». Le nouvel espace de la galerie Texbraun est en effet prétendument neutre mais il existe aussi des conventions esthétiques qui déterminent les choix de positionnements des œuvres dans l'espace. Malgré ce mode de présentation choisi, typique des galeries commerciales à succès, ce catalogue de 1984 ne semble pas orienté pour plaire. Cette exposition, en marge de la programmation générale de la biennale, est la manifestation la plus évidente de leur proximité avec Gérard Lévy qui rassemble des photographies scientifiques et des images de crimes, avec un goût pour le morbide. Wagstaff aussi collectionne un nombre important d'images médicales, un intérêt qu'il partage avec Jammes pour les photographies de Duchenne de Boulogne⁵⁹⁷. Pierre Apraxine au même moment achète des images d'aliénés⁵⁹⁸. C'est une vogue qui s'étend à ce petit milieu de la photographie dans un axe transatlantique.

Au même moment, George Didi Huberman publie un ouvrage sur la question, intitulé *L'invention de l'hystérie* (1982)⁵⁹⁹ qui reçoit un certain succès. Cet ouvrage reçoit cependant un accueil critique par les groupes universitaires féministes américaines, critiquant la prise de parti esthétisante de la mise en scène de l'hystérie. L'intérêt des Texbraun pour ces images est la manifestation criante de leurs goûts pour les photographies qui interrogent et bouleversent, tant d'un point de vue social, critique et artistique. Dans ce catalogue de 1984 paru pour une exposition en galerie dans le cadre d'un événement institutionnel, les Texbraun ne se contentent pas de valoriser un corpus, ils réaffirment aussi leurs goûts.

Il y a une forme d'ésotérisme dans le catalogue des Texbraun, des réponses manquantes, comme s'ils s'adressent à un milieu d'initiés⁶⁰⁰. Claude Léger, l'auteur du catalogue de l'exposition à la galerie Texbraun écrit ainsi : « Nous en sommes donc réduits à écouter le silence vertigineux de ces images qui nous dérangent d'autant plus que la crise, comme on sait se joue dans les cris, dans l'inarticulé, dans la bestialité⁶⁰¹. » Comme on ne peut dissocier la vie des Texbraun de leurs activités, les multiples photographies qu'ils présentent sont peut-être aussi la quintessence de

⁵⁹⁶ O'Doherty, 2008 (1976), p. 36.

⁵⁹⁷ D'après la correspondance entre André Jammes et Sam Wagstaff, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88, Folder 7.

⁵⁹⁸ Il achète ainsi Patient, surrey county lunatic asylum, 1850-58, Hugh Welch Diamond, pour la collection Gilman au même moment <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283139>.

⁵⁹⁹ Didi-Huberman, 2004, (1982).

⁶⁰⁰ C'est peut-être, une réflexion sur la question des rapports entre photographie et science, en résonance avec les recherches scientifiques menées par la mère de François Braunschweig, Denise Dumay-Braunschweig, une psychanalyste reconnue (Ody, 2000).

⁶⁰¹ Monterosso, 1984.

leurs êtres. Ce sont des photographies qui ont été partiellement oubliées, elles ont cependant été célébrées par les surréalistes en 1928, et apparaissent ponctuellement en tant que référence dans la seconde moitié du XXe siècle en histoire de l'art²¹⁶. Partant de cette hypothèse, il faut rappeler la symbolique des hôpitaux psychiatriques au XIXe siècle. Ce sont des lieux où les homosexuels sont enfermés, ce qui laisse peut-être aussi deviner l'intérêt des Texbraun pour ce corpus. Ce contexte expliquerait pourquoi les Texbraun, qui ont un flair commercial, comprennent l'importance que ces photographies peuvent avoir et comment elles résonnent avec le travail des artistes qu'ils exposent et l'actualité la plus brûlante du milieu qu'ils fréquentent, tout en réaffirmant le choix de la photographie historique du XIXe siècle comme esthétique au sein d'une galerie. Il y a en effet une convergence d'intérêts, d'éléments à une époque. C'est la rencontre entre une photographie contemporaine qui montre le s & m, le punk, l'underground et le milieu gay.

Cette série sur l'hystérie et les aliénés fait corps avec Michel Foucault qui explique que l'on a associé la folie à la notion de déraison, les libertins, les homosexuels, les marginaux ont été englobés dans le même temps et placés dans des asiles. Les écrits de la French Theory revendiquent ce sujet en tant qu'objet d'étude comme l'illustre l'ouvrage de Foucault *Naissance de la clinique* (1963). L'exposition de cette série a notamment lieu l'année de la mort de Foucault, victime du sida. La question de l'homosexualité est alors au cœur des débats publics. Et de fait, la crise du sida fait de la médecine un enjeu politique de discussion de la mise à mort des marges perceptible notamment dans les mouvements militants d'ACT UP. À travers cette exposition, les Texbraun, déplacent peut-être aussi la question de l'homosexualité hors des médias et il s'agit pour eux d'ouvrir une voie, de créer un passage, des interprétations et des propositions. Cette exposition peut ainsi être interprétée comme un écho aux écrits de Foucault et non comme une simple réception esthétisante d'un corpus d'images scientifiques du XIXe siècle. De ce côté encore, les choix d'exposition des Texbraun, résonnent avec le développement d'une politique institutionnelle en faveur de la photographie mais également avec le monde des sciences humaines et le monde intellectuel français.

Cependant, avec l'ouverture d'un « White Cube », et la vente de ces images, ils entrent dans un nouveau schéma :

« Situées « au point focal du système organisationnel de la valeur de l'art et des réputations des artistes », les galeries d'art, et plus particulièrement certaines galeries parisiennes, jouent un rôle structurant au sein de la scène artistique contemporaine et dans le parcours des artistes. En assurant « la découverte et la promotion d'artistes contemporains » et en leur permettant d'accroître leur visibilité auprès des professionnels de l'art, voire « d'amorcer une carrière internationale », elles opèrent un filtrage et limitent l'incertitude caractéristique de la création contemporaine⁶⁰². »

⁶⁰² Haller, 2019.

On l'a vu, les galeries jouent un rôle d'intermédiaire, mais elles font de l'espace d'exposition un lieu où les œuvres d'art sont transformées en marchandises. Comme le remarque Brian O'Doherty, les « White Cube » font oublier le rôle des galeries qui consiste à intégrer les œuvres d'art dans une économie mercantile. De cette étude sur les Texbraun, ressort des anomalies et des paradoxes : un couple homosexuel aux habits bourgeois qui fréquente les lieux de chine, les boîtes de nuit, un cercle de sciences humaines et présente des photographies anciennes dans un « White cube ».

En guise d'épilogue, les Texbraun ont œuvré à la fois en tant que témoins et acteurs de la constitution des collections de photographies. Sur le plan de la méthode, les entretiens ont été à la fois le point de départ mais surtout le moteur et le soutien dans l'écriture de ce chapitre :

« Je n'ai rencontré les Texbraun qu'à la fin des années 70. J'ai demandé à Gérard Lévy : « Pourquoi ne m'avez-vous pas présenté à ces hommes tout de suite ? » Gérard Lévy m'a répondu : « Je les gardais pour vous. » Encore une fois, c'était comme dans le *Crime Album*. Il avait quelque chose à me montrer qui était spécial, alors il attendait de me montrer les Texbraun. D'une certaine façon, pour lui, ils étaient « choquants », un équivalent du *Crime Album* : étrange et merveilleux⁶⁰³. »

C'est avec ces mots qu'Eugenia Parry décrit les Texbraun. Elle confirme ici l'aura de mystère qui règne autour de leurs trajectoires, à l'image du *Crime Album* - un album de photographies de crimes du XIXe siècle, de corps découpés en morceaux, un objet étrange qui témoigne du goût pour le macabre partagé par Gérard Lévy, Eugenia Parry et les Texbraun. Le mythe des Puces, le réseau d'influence qu'ils ont créé occupent cependant une place notable dans les mémoires collectives de ce microcosme photographique malgré l'absence d'archives.

Enfin ce chapitre a montré que l'apport des Texbraun semble bien plus important d'après l'enquête orale notamment dans la constitution des collections américaines. Leur galerie n'est pas toujours indiquée dans les provenances du Getty⁶⁰⁴, du Metropolitan Museum of Art⁶⁰⁵ et du CCA (Centre for Canadian Architecture)⁶⁰⁶. Alors qu'ils forment bien souvent le point d'origine, l'histoire des Texbraun est enfouie, parfois dissimulée dans les archives des collections américaines. Au cours des recherches, peu de documents d'archives sur les activités de la galerie Texbraun ont été retrouvés, ce qui émaille le projet d'étudier leur rôle dans la constitution des collections muséales. Pour tester ces hypothèses, des investigations pourraient être menées au sein du département de photographies du Metropolitan Museum of Art qui conserve les archives de Pierre Apraxine.

⁶⁰³ I only met the Texbraun in the late Seventies. I asked Gérard Lévy: « Why didn't you introduce me to these guys right away? » Gérard Lévy said: « I was saving them for you. » Again, it was like the *Crime Album*. He had something to show me that was special, so he was waiting to show me the Texbraun. Somehow, to him, they were « shockers » an equivalent of the *Crime Album*: strange and wonderful. », voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2, p. 243.

⁶⁰⁴ Pour rappel le Getty abrite la collection de Sam Wagstaff.

⁶⁰⁵ Le Met conserve la collection formée par Pierre Apraxine.

⁶⁰⁶ Le CCA de Montréal est le lieu où l'on peut voir la collection de Phyllis Lambert formée par Richard Pare.

En conclusion, ce chapitre a éclairé les sociabilités homosexuelles franco-américaines dans le champ de la photographie des années 1960-1980 en mettant en lumière des figures peu connus aux côtés de personnalités plus notoires. Il confirme les liens avec Sam Wagstaff et Robert Mapplethorpe, qui seront étudiés dans le dernier chapitre.



fig. 5. 1 : Bettina Rheims (Française, née en 1952), Portrait de François Braunschweig et Hugues Autexier, 1986
© Bettina Rheims



fig. 5. 2 : Gustave Le Gray (Français, 1820-1884), Portrait of Giuseppe Garibaldi, June 1860, Albumen silver print, 25,7 x 19,7 cm, Collection Sam Wagstaff, Getty Museum, Los Angeles



fig. 5. 3 : Charles Marville, (Français, 1813-1879), Étude de ciel, 1855-1856, Salted paper print from glass negative, image : 16 x 21 cm, Mount : 25.9 x 31 cm, Provenance François Braunschweig, Collection Gilman, The Met, New York



fig. 5. 4 : Giorgio Sommer (Italien, 1834-1914), View of ruins of Pompéi, Italy, ca. 1860, Albumen silver print from glass negative, comp.: 26 x 34,8 cm, mat: 40,6 x 50,8 cm, secondary support : 35,6 x 46,5 cm, sheet : 26 x 34,8 cm, Collection Centre Canadien d'Architecture/ Montréal Cete

photographie a été acheté par Richard Pare aux Tebxaun



fig. 5. 5 : Vue de la galerie Texbraun, avec l'aimable autorisation de Jean-Michel Braunschweig

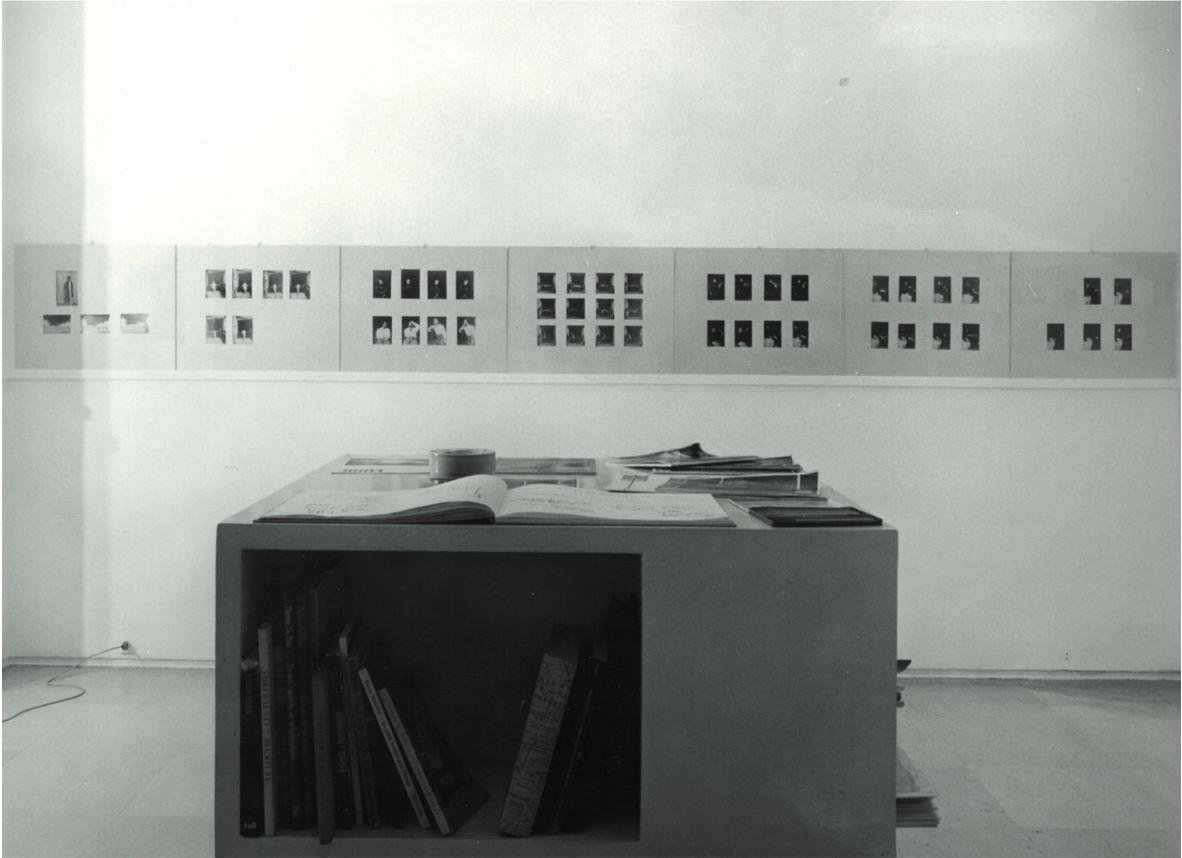


fig. 5. 6 : Vue de la galerie Texbraun, avec l'aimable autorisation de Jean-Michel Braunschweig



PHOTO
MOBA PRESSE
50, rue du Faubourg-du-Temple
75011 PARIS
Tél.: 806.58.78
Mention Moba Presse obligatoire

PHOTO ÈVE ZHEIM

VENDREDI 23 OCTOBRE LE PALACE
SOIREE MAPPLETHORPE

fig. 5. 7 : Eve Zheim, Portrait de Robert Mapplethorpe et de Samia Saouma au Palace à Paris, date inconnue, avec l'aimable autorisation de Jean-Michel Braunschweig

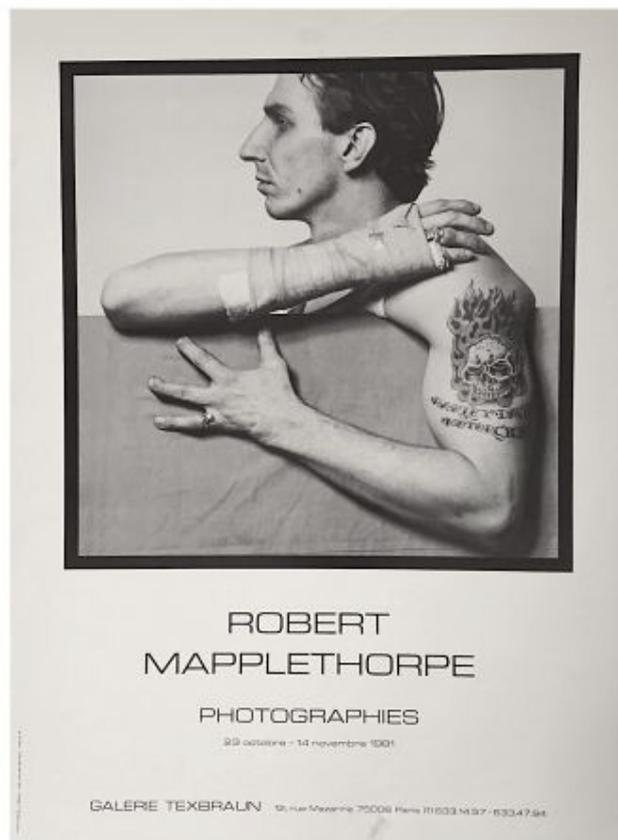


fig. 5. 8 : Affiche de l'exposition de Robert Mapplethorpe à la galerie Texbraun en 1981

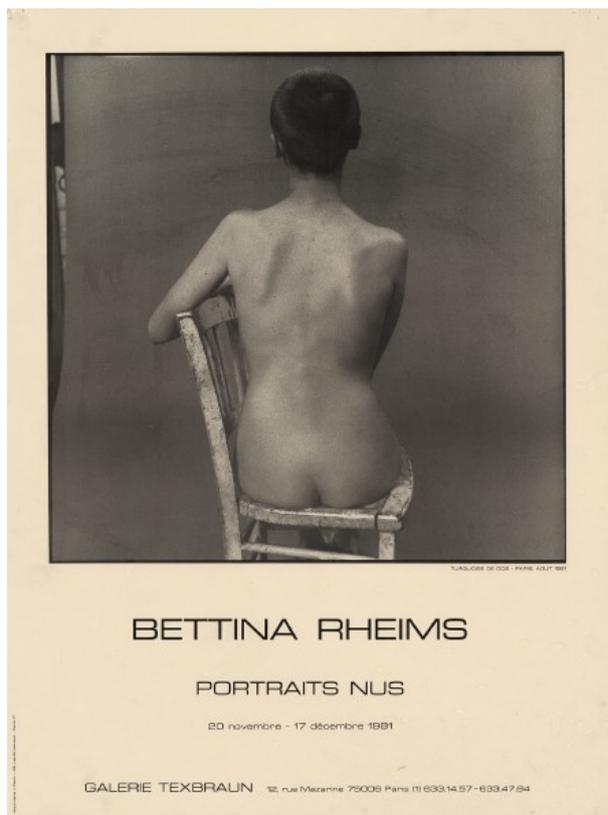


fig. 5.9 : Affiches des expositions (en 1981 à gauche et en 1983 à droite) de Bettina Rheims à la galerie Texbraun



fig. 5. 10 : Vue de la galerie Texbraun, archives de l'exposition de Bettina Rheims à la galerie Texbraun en 1981

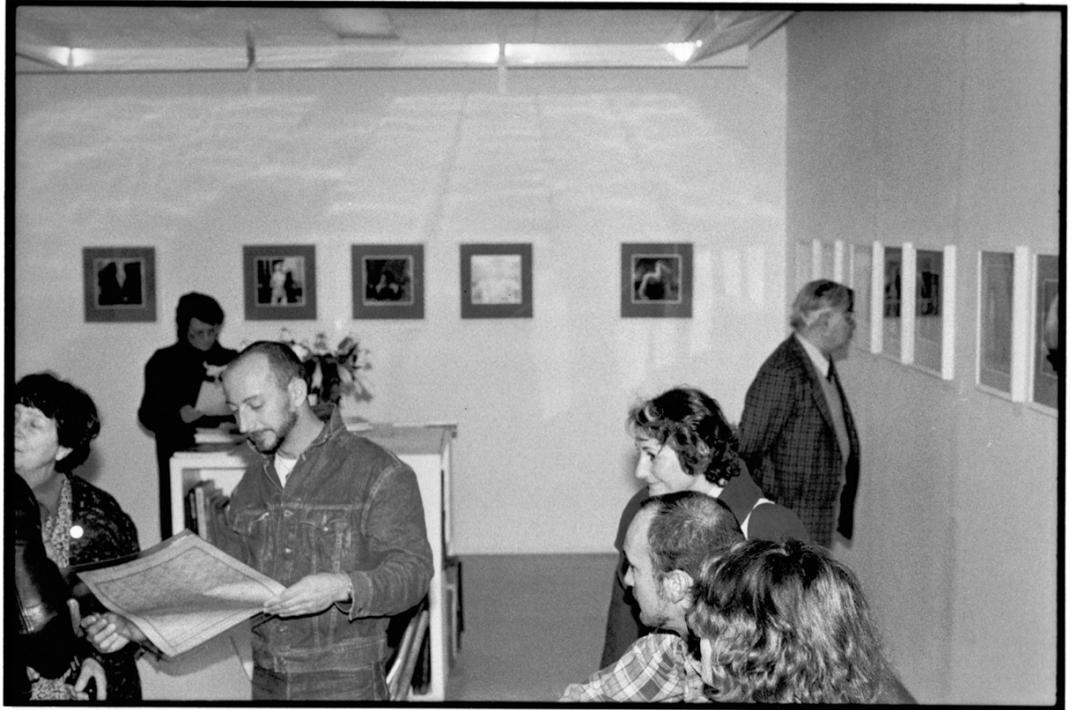
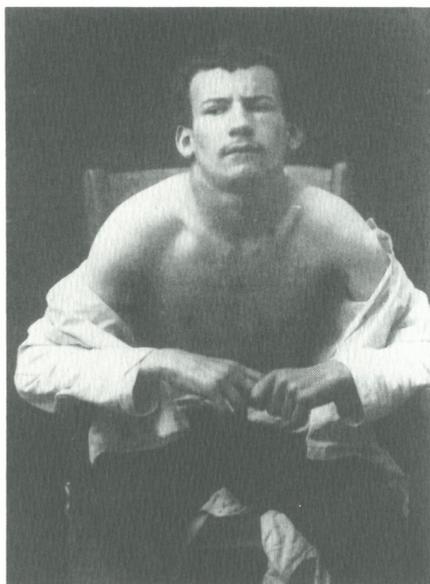


fig. 5. 11 : Portrait d'Hugues Autexier, vue de l'intérieur de la galerie Texbraun, archives de l'exposition de Bettina Rheims à la galerie Texbraun en 1981

MOIS DE LA PHOTOGRAPHIE 84 ORGANISE PAR PARIS AUDIOVISUEL



de l'angoisse à l'extase

Ouverture le jeudi 15 novembre 1984

GALERIE TEXBRAUN 12, RUE MAZARINE 75006 PARIS (1) 633.47.84 - 633.14.57

15 novembre 15 décembre

fig. 5.12 : Carton de l'invitation à l'exposition « De l'angoisse à l'extase » à la galerie Texbraun
lors du Mois de la photo à Paris en 1984

\$ 1975 et 4

François BRAUNSCHWEIG ,
74 rue Vaneau
75.007 Paris
France

le 4 Août 1975 ,

Cher Samuel Wagstaff ,

nous nous inquiétons de
savoir si vous avez bien reçu le
paquet que nous vous avons expédié
dès le surlendemain de votre passage
chez nous . Par ailleurs , et dans
le cas où vous ne nous auriez pas
encore envoyé votre règlement de
7.900 Frs. Fr. , nous souhaiterions ,
réflexion faite , que vous nous le
fassiez parvenir en argent français
par la même voie que la dernière
fois . Cela nous permet en effet
d'aller le toucher à votre banque

fig. 5. 13 : Lettre de François Braunschweig à Sam Wagstaff, le 4 août 1975,
Sam Wagstaff papers, J. Paul Getty Trust, Box 77

à Paris en argent liquide , ce dont
les marchands ont le plus grand ~~besoin~~
besoin pour régler leurs propres
achats .

Soyez gentil aussi de nous
faire savoir si vous avez bien
reçu notre facture et si son détail
vous convenait .

Merci , et à bientôt le
plaisir de vous montrer de nouvel-
les découvertes ,

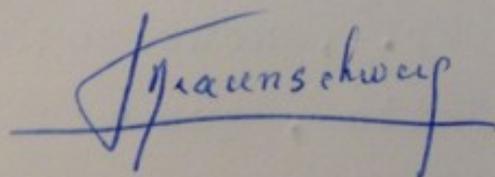
A handwritten signature in blue ink, reading 'François Braunschweig'. The signature is stylized with a large, sweeping initial 'F' and a horizontal line underlining the name.

fig. 5. 14 : Lettre de François Braunschweig à Sam Wagstaff, le 4 août 1975,
Sam Wagstaff papers, J. Paul Getty Trust, Box 77

Paris le 3 mai 1983

Monsieur Harry Lunn
LUNN GALLERY
406 7th Str. N.W.
Washington 20004
USA

DOIT :

MONUMENTS DE PARIS , 1 album de 42 planches par
Edouard Denis Baldus

dollars US 30.000

Prix hors taxes puisque marchandise réservée à l'exportation
A régler par virement bancaire au compte BG 10 397 51 ,
Crédit Industriel et Commercial , Succursale Breteuil ,
88 avenue de Breteuil , 75015 Paris , France .

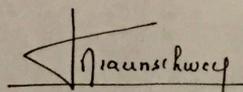


fig. 5. 15 : Lettre-facture de François Braunschweig à Harry Lunn, le 15 octobre 1985,
avec l'aimable autorisation de Jean-Michel Braunschweig

C'est l'un des seuls échanges écrits retrouvés entre Harry Lunn et les Texbraun

October 15, 1985

Galerie Texbraun
12, rue Mazarine
F-75006 Paris

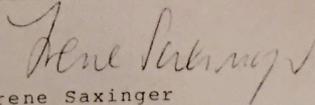
Dear Sirs,

the Rudolf Kicken Galerie have informed us that you will be contributing 4 loans by Joel Peter Witkin (cat.nos. 2, 6, 36 and 7) to the photographic exhibition arranged by Prof. Klaus Honnef at the ART COLOGNE 14-20 November 1985. "Chauna as Casanova's Venus" will be illustrated in the catalogue.

We have asked our shippers Mssrs Roggendorf from Cologne to collect the 4 works in Paris at the end of next week. Would you please immediately contact the shipping firm I.A.T. at 60 rue St. Sabin, F-75011 Paris, Tel. 806 5050 (Jacques Gillard or Marie-Claude Huchet) and let them have a proforma-invoice for preparation of the papers for exportation.

The works will be insured by us from wall to wall against all usual risks. Please let us have the insurance values and also the selling prices. The costs for transportation will be paid by us.

Thanking you for your co-operation, we remain,
Yours sincerely,


Irene Saxinger

cc: Galerie Kicken, Cologne

P.S.

Enclosed please find the invitation for the opening of the
ART COLOGNE on Wednesday, 13 November, 1985.

Vorstand: Gerhard F. Reinz (Vorsitzender) · Galerie Orangerie-Reinz · Helenenstr. 2 · 5000 Köln 1 · Tel. (02 21) 23 46 84
Philomene Magers (stellv. Vorsitzende) · Galerie Magers · Handelstr. 13 · 5300 Bonn 1 · Tel. (02 28) 85 05 75
Arno Kohnen · Galerie Arno Kohnen · Mutter-Ey Str. 5 · 4000 Düsseldorf · Tel. (02 11) 32 66 88
Herbert Meyer-Ellinger · Galerie Meyer-Ellinger · Brönnnerstr. 22 · 8000 Frankfurt 1 · Tel. (0 69) 29 29 94
Lotte Zander · Galerie Charlotte · Falkenturmstr. 6-8 · 8000 München 2 · Tel. (0 89) 22 71 66

Sekretariat: Irene Saxinger

fig. 5. 16 : Lettre-facture de François Braunschweig à Harry Lunn, le 3 mai 1983,
avec l'aimable autorisation de Jean-Michel Braunschwei

-CHAPITRE 6-

A Photography's Lost Generation?

« Robert Mapplethorpe aimait surtout l'idée de la « diversité » en général. Il aimait les Texbraun et ils étaient tous attirés par le s & m. Sam a invité Robert à Paris pour rencontrer les Texbraun et ils ont fondé leur petit club. Ils avaient leur goût secret pour la photographie qu'ils partageaient et ils avaient d'autres connections que la photographie. Sam aimait particulièrement la photographie comme si c'était une sorte de nourriture, comme si elle était vivifiante et nutritive⁶⁰⁷. »

Eugenia Parry

« L'espace de la galerie était l'ancien espace d'Ileana Sonnabend (1914-2007) et à ce moment-là, ils ont montré de la photographie contemporaine. Les Texbraun jouaient également un rôle important auprès des jeunes photographes à Paris, je me souviens qu'ils ont présenté le travail de Patrick Faigenbaum (né en 1954) en 1985⁶⁰⁸. »

Sylviane De Decker

« Je les ai rencontrés [les Texbraun] pour la première fois au marché aux puces, je ne me souviens plus de l'année, leur espace était magnifique. Ils étaient incroyables et diligents, recherchant les descendants et parcourant le marché en général pour faire de merveilleuses découvertes, animés par un engagement passionné et le simple plaisir de découvrir des œuvres négligées. Une fois qu'ils ont déménagé dans la galerie de la rue Mazarine, toute l'activité marchande est devenue plus décorative, mais la qualité de ce qu'ils présentaient était toujours de premier ordre. La dernière exposition à la galerie après la disparition de François Braunschweig fut un Memento Mori puissant et intensément mélancolique. Ce fut un jour triste pour tous ceux qui aimaient la photographie lorsqu'ils disparurent, à une époque où le SIDA était un véritable fléau⁶⁰⁹. »

⁶⁰⁷ Voir l'entretien avec Eugenia Parry dans le volume 2, p. 243.

⁶⁰⁸ Voir l'entretien avec Sylviane De Decker dans le volume 2, p. 148.

⁶⁰⁹ « I first met them at the flea market, I can't remember what year it was, their space was wonderful. They were incredible and diligent, tracking down the descendants and combing the market in general terms to make wonderful discoveries driven by a passionate commitment and the sheer pleasure of discovering neglected work. Once they moved to the gallery space on rue Mazarine, the whole operation became more decorous, but the quality of what they presented was always of the first order. The final show in the gallery when they were both gone was a powerful if intensely melancholy Memento Mori. It was a sad day for those who loved photography when they were gone, during that time when AIDS was such a plague. », voir l'entretien avec Richard Pare dans le volume 2, p. 51.

Chapitre 6 : *A Photography's Lost Generation*

Une étude complète sur le *Eye Club* ne peut s'envisager que dans le contexte plus large des rapports qu'Hugues Autexier, François Braunschweig, Robert Mapplethorpe et Sam Wagstaff ont entretenus, dès les années 1960, avec le milieu intellectuel de leur époque et avec la *Photography's Lost Generation*. « Aids : Photography's Lost Generation⁶¹⁰ » est le titre du numéro de mars-avril 1993 de la revue *American Photo*. Publié à l'initiative du journaliste Andy Grundberg, ce magazine regroupe des articles sur des personnalités du monde de la photographie disparues du sida dont Hervé Guibert (1955-1991), Peter Hujar (1934-1987) et David Wojnarowicz (1954-1991) entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, soit au moment du pic du nombre de décès. L'objectif de ce numéro est triple : trouver des ressources pour financer des recherches médicales futures, éveiller les consciences sur l'épidémie qui a emporté un grand nombre d'acteurs du monde de la photographie et informer les citoyens, en partageant des images et des souvenirs écrits⁶¹¹. C'est ainsi qu'Harry Lunn, publie un article à la mémoire d'Hugues Autexier et de François Braunschweig, illustré par un portrait réalisé par Bettina Rheims ; Ingrid Sischy, la rédactrice en chef du magazine *Interview*, rédige un texte commémoratif sur Robert Mapplethorpe⁶¹² ; Pierre Apraxine réalise un hommage à Sam Wagstaff, accompagné d'un portrait réalisé par Robert Mapplethorpe. Ce numéro sur la *Photography's Lost Generation*, est à mettre en dialogue avec les entretiens réalisés au cours des recherches⁶¹³. À cet égard, Eugenia Parry note dans un entretien que le *Eye Club* est à la fois un « club » mais qui, notamment dans la période qui s'étend de 1985 à 1989, s'est subdivisé en petit groupe au sein de ce regroupement. Ces années présentent une forme de spécificité historiques : quatre figures du *Eye Club* - Hugues Autexier, François Braunschweig, Sam Wagstaff et Robert Mapplethorpe - meurent tour à tour, emportés par le sida.

Depuis la publication de ce numéro sur les impacts du sida en 1993, de nombreux auteurs se sont intéressés à la fin de la vie de Mapplethorpe et à la *Photography's Lost Generation*, mais il n'existe pas d'étude comparée, de lecture croisée de documents d'archives sur les caractéristiques des rôles de ces figures dans la période des années 1984-1989.

⁶¹⁰ Grundberg, 1993.

⁶¹¹ Dans la préface du numéro, Andy Grundberg conclue par ces mots: « A dozen years into the AIDS epidemic, it is clear that photography has two important roles to play: As participants in a field deeply affected by it, we need to help finance the fight against the disease ; as photographers and image shapers, we need to convey information about AIDS with sensitivity and accuracy. As the list of photographers and their colleagues in this issue suggests, we have a special responsibility to those we have known, loved, and worked with to respond positively to AIDS. Ignoring it won't keep anyone from getting it, and it won't help find a cure. », (Grundberg, 1993).

⁶¹² Trois photographies de Mapplethorpe sont présentes dans ce numéro, une fleur et deux autoportraits, celui à la cigarette pris en 1980 et celui à la fin de sa vie, réalisé en 1988.

⁶¹³ Ce numéro illustre aussi les échanges franco-américains : Roger Théron publie un texte sur le collectionneur John Kobal et Christian Caujolle, alors journaliste pour *Libération*, écrit sur Hervé Guibert, (Grundberg, 1993).

Atteints du sida, les Texbraun ont disparu en 1986 sans avoir réalisé un travail de classement de leurs archives. Sam Wagstaff est mort en 1987 sans héritier et il n'a plus connu de visibilité en France depuis son exposition en 1982 au Petit Palais à Paris lors du Mois de la photo⁶¹⁴. Dans le continent historiographique existant sur Robert Mapplethorpe, l'œuvre de l'artiste new-yorkais est bien souvent étudié selon une double injonction : en tant que photographe provocateur qui réalise des images sadomasochistes ou bien en tant que photographe « formaliste⁶¹⁵ ». Malgré le vaste ensemble de textes sur l'artiste, il existe peu d'études sur la dimension politique de son travail dans les années 1984-1989, une période qui coïncide avec la reconnaissance institutionnelle de son œuvre, et de la photographie à l'aube du cent cinquantième de l'invention du médium⁶¹⁶. Or, ce numéro d'*American Photo* de mars-avril 1993, met précisément en avant à la fois la dimension politique de *Photography's Lost Generation*, par leurs engagements, leurs textes et leurs images, et leurs actions en faveur de la légitimation médium. Se pose alors les questions suivantes : comment étudier les engagements de ces figures du *Eye Club* qui disparaissent prématurément du sida au moment où la photographie est pleinement reconnue par les instances artistiques ? Comment rendre visible, la période décisive de l'histoire de ces figures qui est pourtant invisible dans l'historiographie : celle de la crise du sida dans la communauté homosexuelle ?

L'enjeu de ce chapitre est de montrer comment une partie du *Eye Club* a participé aux bouleversements culturels des années 1980 à travers leurs actions dans et engagements divers dans la promotion de la photographie contemporaine. Seuls les rôles des Texbraun, de Sam Wagstaff et de Robert Mapplethorpe seront étudiés dans ce chapitre. Il est pensé comme un laboratoire, avec pour objectif l'ouverture d'un nouveau chantier sur la question des figures de l'histoire de la photographie disparues du sida, en associant la temporalité à des études de cas précises.

⁶¹⁴ Monterosso, 1982.

⁶¹⁵ Mapplethorpe s'en moque lui-même dans un entretien lorsqu'un journaliste lui l'interroge sur le point suivant : « One of the ways that you work has been described is: cold, formal style, with a hot charge subject matter. », il répond : « It's been repeated and picked up by a number of critics. I don't think it's cold and formal. It's formal. And I don't find formality cold », extrait d'un interview vidéo, voir (Tschinkel, 2006).

⁶¹⁶ Maho, 2015.

I. L'héritage des Texbraun auprès des jeunes photographes :

En 1993, dans *American Photo*, le texte écrit par Harry Lunn en souvenir des Texbraun se clôt sur les mots suivants :

« C'est au printemps 1986 que François est mort du sida. Hugues, qui était séropositif, a renoncé à vivre, il s'est suicidé six semaines plus tard. Son adieu programmé a eu lieu le lendemain de l'ouverture de l'exposition *Souvenirs d'Italie*, après trois ans de planification et la collaboration finale de la Galerie Texbraun⁶¹⁷. »

Ce texte d'Harry Lunn laisse deviner le désir de transmettre l'héritage de leur galerie. Trois artistes, Harald Falkenhagen (en février 1985), Vincent Godeau (en mars 1985) et Patrick Faigenbaum (en septembre 1986) participent à l'histoire de la galerie Texbraun dans la période 1985-1986, celle qui a marqué la fin de leur activité. Pour étudier ces expositions, il a fallu d'abord dépouiller les critiques d'Hervé Guibert parus dans *Le Monde* puis contacter les trois artistes. Pensé comme une enquête sur la mémoire perdue de la galerie Texbraun, ce chapitre retrace leurs actions en faveur de la reconnaissance de la photographie, qui surgit par intermittence dans des articles et dans des témoignages oraux. Convoquer l'histoire de la galerie Texbraun en 1985-1986 c'est évoquer les trajectoires de trois photographes qui ont évolué au moment de la légitimation institutionnelle de la photographie mais aussi de la crise du sida.

1. Harald Falkenhagen, la part invisible des activités de la galerie Texbraun : la promotion d'une scène expérimentale post-punk :

Le début de l'année 1985 est, pour la galerie Texbraun, une année qui connaît un élan particulier à travers l'organisation de l'exposition d'un jeune artiste allemand, Harald Falkenhagen. Né en 1956 à Delmenhorst, au nord-ouest de l'Allemagne, il fait ses gammes à l'université artistique de Kassel. Il y suit l'enseignement de l'artiste Harry Kramer (1925-1997), un chorégraphe, danseur et sculpteur allemand, proche du mouvement de l'art cinétique.

⁶¹⁷ « It was in the spring of 1986 that François died of AIDS. Hugues, who was HIV positive, was resigned suicide six weeks later. His fated and planned exit occurred the day after he welcomed us all to the opening of *Souvenirs of Italy*, three years in planning and the final collaboration of Galerie Texbraun. », texte d'Harry Lunn écrit en 1993 en souvenir des Texbraun, voir (Grundberg, 1993).

Son exposition à la galerie Texbraun a lieu du 7 février au 2 mars 1985 au 12 rue Mazarine. Le carton d'invitation du vernissage révèle un autoportrait en noir et blanc de l'artiste. Vêtu d'une chemise blanche, une cravate nouée autour du cou et d'un pantalon de costume, Falkenhagen est debout, à droite de l'image, légèrement courbé, tenant le haut d'une chaise dans sa main droite. À ses pieds, une forme est déposée sur le sol, qui s'apparente à une figure indéfinie, presque humaine, enroulée dans une couverture. L'artiste nous fixe. Ses cheveux sont coiffés en arrière. Sa moustache est parfaitement taillée. Le sérieux de son visage accentue l'étrangeté de la scène et laisse planer un doute sur l'action que l'artiste est en train de réaliser. Cette image fait partie d'une série d'autoportraits en noir et blanc, où l'artiste se met en scène, tour à tour debout, assis, entouré d'objets, le visage à moitié caché par sa main, le regard tourné vers le spectateur, en jouant des ombres, des lumières. Une image en particulier fait écho à l'esthétique new wave (ou cold wave) : Harald Falkenhagen est représenté à genoux à côté d'un amplificateur, en costume, tel un chanteur de groupe. Les tonalités de noir et blanc sont accentuées dans cette image qui résonne avec les pochettes de disques et tenues des groupes post-punk de l'époque, comme Joy Division ou Siouxsie and the Banshees. À cette époque, le punk connaît un essor entre la France, l'Angleterre, les États-Unis et l'Allemagne, c'est une période marquée par le renouveau de plusieurs styles musicaux et la musique punk, qui peut se caractériser par un rejet des normes, reflète et rejoint les intérêts des Texbraun⁶¹⁸.

Cette exposition d'Harald Falkenhagen est commentée par Hervé Guibert, alors critique pour la rubrique photographique du journal *Le Monde*. L'article qui, aborde plusieurs expositions parisiennes, se veut le reflet d'une évolution dans les pratiques artistiques. Intitulé « À travers les galeries, les suiveurs », Guibert dresse ainsi un panorama des expositions de photographies dans les galeries parisiennes suivantes : Zabriskie qui montre Joan Fontcuberta et Garry Winogrand, la galerie de Samia Saouma qui expose Kiuston Halle, Viviane Esders qui présente le travail de Larry Fink et Agathe Gaillard celui de Gabriele et Helmut Nothelfer. Cette vue kaléidoscopique révèle d'une part le contexte de la scène artistique de l'époque : les galeries citées sont celles déjà actives lors du Mois de la photo depuis le début des années 1980. Elle dévoile d'autre part une critique sur la question de la copie. L'article commence ainsi :

« Quelqu'un qui entreprend un travail photographique avec l'intention de le rendre publique par des expositions ou des livres est-il en droit de reproduire les sujets, les cadres, les systèmes inventés et délimités par ses aînés, et répertoriés dans l'histoire de la photographie ? Ne ferait-il pas mieux d'assimiler plus inconsciemment leurs forces pour leur donner de nouveaux aboutissants⁶¹⁹ ? »

⁶¹⁸ Pour une histoire du courant musical punk, voir *Please Kill Me – L'histoire non censurée du punk* racontée par ses acteurs, Gillian McCain, Legs McNeil, Éditions Allia, 2006.

⁶¹⁹ Guibert, 1985.

Guibert commente positivement sur l'exposition de Winogrand et critique avec force celle de Falkenhagen à la galerie Texbraun :

« Un freluquet, lui aussi allemand, Harald Falkenhagen, exposé à la galerie Texbraun, montre, à l'encontre et à l'avantage de cet alignement de remakes, que tout ce qui est nouveau n'est pas non plus d'or : doté d'un physique qui n'en vaut guère la chandelle mais d'un spectaculaire poil dans la main, il se contente de se photographier assis sur une chaise, se déplaçant à peine d'une pose à l'autre, et exhibant une pauvre toile peinte avec des chameaux. Tiré sur toile en grand format, numéroté et signé, ça ferait, paraît-il, de l'art vendu très cher⁶²⁰. »

Guibert émet un avis sur la présentation même des photographies, en édition limitées, numérotées, en écho aux mutations du marché de la photographie. L'objectif de la galerie Texbraun est double : présenter un jeune photographe et répondre aux critères du marché spéculatif des œuvres d'art. En ce sens, le duo de galeristes reproduit le marché existant aux États-Unis, celui créé en partie par Harry Lunn avec Ansel Adams. Le choix de présenter un artiste, intégré dans un courant musical post-punk participe d'une volonté d'intégrer plusieurs scènes : celle de l'art contemporain, de la musique underground et de la photographie.

À cette date, les Texbraun ont une programmation hétéroclite qui reflète leurs goûts, leurs méthodes de travail et leur manière de penser l'histoire de l'art : de la photographie paysagère du XIXe siècle⁶²¹ aux Polaroid du peintre Emmanuel Pereire⁶²². Derrière ce choix éclectique, une logique prédomine : ils tentent de défricher des corpus inconnus et de nouveaux talents. Cette exposition participe d'un changement de dynamique au sein de la galerie Texbraun : il s'agit d'exposer des artistes qui s'inscrivent dans un circuit d'art contemporain. Falkenhagen a en effet étudié et exposé à Kassel en 1984 à la galerie Friedrichstrasse, dans une ville d'Allemagne qui accueille tous les cinq ans une manifestation artistique d'envergure internationale⁶²³. Exposer des artistes visuels qui se saisissent du médium photographique dans une galerie de photographies présente un double avantage : c'est à la fois un moyen de créer des ponts entre les arts et un moyen d'adopter les prix existants, et plus élevés pratiqués dans le marché de l'art. Par exemple, en 1985, des artistes comme Cindy Sherman ont déjà des cotes établies⁶²⁴. Comme durant leurs années aux Puces, Les Texbraun

⁶²⁰ Idem.

⁶²¹ Dans les archives de Sam Wagstaff, un carton d'invitation d'une exposition de photographies de paysages du XIXe siècle a été trouvé, pour l'année 1985.

⁶²² Seul un carton d'invitation à un vernissage de l'exposition d'Emmanuel Pereire a été retrouvé. Je remercie Patrick Faigenbaum pour le prêt de ce carton.

⁶²³ Rien ne permet de prouver que les Texbraun se déplacent à Kassel pour découvrir de nouveaux talents. Toutefois, Robert Mapplethorpe a exposé à la documenta 6 et à la documenta 7 de Kassel en 1982, sous la direction de l'historien de l'art Manfred Schneckenburger (1938-2019) ce qui a peut-être encouragé leur visite de la manifestation. La correspondance de François Braunschweig révèle des échanges avec la galerie Rudolf Kicken basée à Cologne, ce qui permet de penser qu'ils échangent avec des acteurs du monde de l'art en Allemagne.

⁶²⁴ « Entre 1975 et 1995, l'indice élaboré par The Photographic Art Center, à partir de l'évolution des ventes des photographes représentatifs du marché, augmente de 1 680 % (contre 587 % pour le Dow Jones). » voir (Moureau & Sagot-Duvaurox, 2008).

réalisent un travail de prospection, cette fois-ci auprès de la scène artistique de leur époque. Toujours dans l'idée de montrer de jeunes artistes, la galerie Texbraun expose Vincent Godeau le mois suivant du 7 au 30 mars 1985.

2. Vincent Godeau : un artiste de la galerie Texbraun :

Né en 1954, Vincent Godeau a déjà été remarqué par Hervé Guibert en 1980 qui aborde son travail avec ces mots :

« Habile pratiquant de la couleur (cadre et lumière), Vincent Godeau est un photographe cinéphile. Des cours d'immeuble, des escaliers qui ne mènent nulle part, des trains qui ne partent pas et des halls de gares désertés : au " spectateur " d'imaginer ce qui hante ces lieux⁶²⁵. »

L'analyse des articles d'Hervé Guibert et du cercle des Texbraun permet de retracer le fil des expositions à la galerie, et donne de la substance et de la cohérence à leurs trajectoires : Vincent Godeau, qui a déjà eu une critique de son travail dans *Le Monde* est exposé en mars 1985 à la galerie après Harald Falkenhagen. C'est à travers des relations communes que la relation s'établit, les Texbraun étant aux yeux de Vincent Godeau⁶²⁶, intégrés dans plusieurs cercles artistiques et littéraires, fréquentant à cette période aussi bien Hervé Guibert que des écrivaines comme Marguerite Duras (1914-1996). L'espace de la galerie Texbraun étant lui-même un creuset de rencontres.

La série présentée à la galerie Texbraun est intitulée « L'opération Tonnerre ». Vincent Godeau montre des visages d'hommes en train d'avoir un orgasme devant l'objectif du photographe. Le titre, est choisi en référence à un film de James Bond⁶²⁷, pour évoquer la question sexuelle, qui forme le cœur du projet, de manière indirecte. Les modèles sont des jeunes hommes, choisis par le photographe, torsés nus ou vêtus, qui acceptent de poser en dévoilant uniquement leurs visages, tantôt face au photographe, de biais, les yeux ouverts, mi-clos ou fermés. Vincent Godeau travaille sur des thématiques déjà présentes dans d'autres expositions de la galerie : la mort, le sexe et l'extase. Son travail montre, une fois encore, l'esprit transgressif des Texbraun par sa référence explicite à la masturbation.

L'affiche est en fond noir, à l'inverse de l'ensemble des affiches précédentes, elle montre une planche-contact de la série, avec quatre rectangles rouges qui entourent les photographies

⁶²⁵ Guibert, 1980.

⁶²⁶ Propos rapportés lors d'un entretien avec Vincent Godeau le 1^{er} décembre 2019.

⁶²⁷ Opération Tonnerre (Thunderball) est un film du réalisateur britannique Terence Young sortie en salle en 1965, c'est le quatrième de la série des James Bond.

choisies. Pour Vincent Godeau, ce détail est significatif du mode de fonctionnement des Texbraun : c'est une preuve que la galerie a les moyens financiers à cette date de réaliser des affiches et des cartons d'invitation pour chaque exposition. Dans la même logique, les tirages sont réalisés chez un tireur réputé, nommé Georges Fèvre⁶²⁸. Tireur argentin de photographes français et européennes dont Robert Doisneau (1912-1994) et Josef Koudelka (né en 1938), Georges Fèvre est basé à Vincennes et il est actif entre les années 1960 et 2000. L'éclairage de la galerie est également pensé avec une attention particulière, il est réalisé par un technicien travaillant au musée du Louvre, de telle sorte que les œuvres présentées ne soient pas détériorées par des néons ou des spots lumineux aveuglants. Si la correspondance de la galerie Texbraun est signée au nom de François Braunschweig, pour Vincent Godeau, c'est Hugues Autexier qui a fait l'intermédiaire, durant toute l'organisation de l'exposition. Plusieurs articles paraissent à l'époque qui amorcent une réflexion sur l'analogie entre la masturbation et la mort. Un article de Patrick Roegiers précise :

« Entre la jouissance, le cauchemar et l'extase, la bouche s'écarte et s'ouvre au centre du visage. La décomposition des images en séquence conforte le mitraillage du photographe qui épingle dans leur lit ses victimes, le trou noir de la bouche (tunnel et cri) équivalent à celui de l'objectif. L'œil jouissant de l'œil, selon la définition de Freud donne de l'auto-érotisme, Vincent Godeau en fixant sur pellicule des hommes à l'instant de l'orgasme, souligne à quel point l'acte sexuel et l'acte photographique sont également mortifères. Yeux révoltés, nuque arquée, lèvres blêmes, narines engouffrant l'air et rictus terrifiants. Autant de poissons sortis de leur aquarium qui s'ébattent sans défense devant l'objectif. La prise de conscience lors de la prise de l'image donne à voir avec une agressivité saisissante la vision du dormeur éveillé qui vit les yeux ouverts un rêve déjà rêvé⁶²⁹. »

Cette exposition de Vincent Godeau est un rappel des intérêts des Texbraun, une mise en écho de leur exposition de l'année 1984 lors du Mois de la photo : *De l'angoisse à l'extase*. La vie, la mort, la jouissance sont ainsi entremêlés dans cette série, pensée par séquences d'images, tout comme les images scientifiques de la Salpêtrière, disposées elles aussi sur un mode narratif.

Partant de ce constat, le fil conducteur de la galerie Texbraun semble être le suivant : le duo tente de présenter une programmation centrée sur des thèmes subversifs (la maladie, la masturbation, la mort). Cette série de Vincent Godeau est révélatrice du goût des Texbraun développé depuis les années aux Puces. Ses photographies jouent du décalage entre la fiction et la réalité, du rapport à la transgression, de leur souhait de parler des tabous, ici la masturbation. Dédier une exposition sur la masturbation est une vision à contre-courant de l'époque, un moyen d'amener des sujets en marge à la lumière.

⁶²⁸ En 2017 une exposition a rendu hommage à Georges Fèvre à Vincennes, voir (Nèves, 2017).

⁶²⁹ Article non daté du journaliste Patrick Roegiers, qui écrit pour la rubrique photographique du journal *Le Monde* de 1985 à 1992.

Les méthodes et stratégies mises en place par la galerie Texbraun pour les expositions d'Harald Falkenhagen et Vincent Godeau sont similaires que celles développées pour la photographie ancienne. Une nouvelle fois, ils découvrent de nouveaux corpus, ils les valorisent ensuite auprès du public de leur galerie et des institutions. Cette fois-ci par le moyen d'expositions, de production de leurs tirages, d'affiches et de carton d'invitation et par la diffusion du travail des jeunes artistes auprès des critiques de l'époque, notamment auprès d'Hervé Guibert qui publie des articles lus par un vaste auditoire. Cependant, les carrières d'Harald Falkenhagen et de Vincent Godeau, n'ont pas eu une reconnaissance institutionnelle, leurs photographies n'ont pas intégré les plus grandes collections muséales, contrairement aux corpus de photographies anciennes. À l'inverse, l'héritage des Texbraun est présent dans l'histoire institutionnelle de la photographie et perceptible à travers l'œuvre de Patrick Faigenbaum.

3. Patrick Faigenbaum, l'héritage visible de la galerie Texbraun :

Les liens entre les Texbraun et l'artiste Patrick Faigenbaum sont révélateurs de l'influence d'une galerie sur la création artistique. À l'été 1985, la programmation de la galerie s'oriente vers de jeunes talents comme Patrick Faigenbaum. Les Texbraun sont en effet en train de préparer ce qui constituera leur dernière exposition, *Souvenirs d'Italie*.

Né en 1954 à Paris, Patrick Faigenbaum a une formation dans la peinture et le dessin. Autodidacte, il développe une pratique photographique en parallèle de son goût pour la musique — Bob Dylan et les Rolling Stones — et pour les livres de photographies. Dans les années 1970, il voyage aux États-Unis, rencontre Richard Avedon et oriente sa pratique vers le portrait. Il élabore un travail sur le portrait en photographiant sa famille et ses proches, dans des intérieurs. À la galerie Texbraun, Faigenbaum présente le premier volet de sa série sur les portraits de familles aristocratiques florentines. Cette exposition du mois de septembre 1985 est la première exposition de l'artiste à Paris. À cette date, Patrick Faigenbaum s'est déjà fait remarquer auprès des critiques et des historiens de son époque dont Jean-François Chevrier, alors rédacteur en chef de la revue *Photographies*. Cette revue est illustrée par des images de la galerie Texbraun et c'est dans la continuité d'un dialogue avec Jean-François Chevrier que la rencontre avec Patrick Faigenbaum a eu lieu. La programmation de la galerie Texbraun se construit ainsi majoritairement au grès des coups de cœur et des rencontres dans un réseau culturel parisien. La série de Patrick Faigenbaum présente une sélection de portraits en noir et blanc, représentant des scènes d'intérieurs dans des palais et demeures de familles aristocratiques italiennes. Cette série est pensée comme une enquête sur les intérieurs des palais florentins :

« La première fois que je suis allée en Italie, je suis allée à Venise. En allant sur la Lagune le soir, je voyais les palais éclairés à plusieurs fenêtres et je me demandais ce qu'il y avait dans les autres pièces. Les verres épais aux fenêtres, sans doute fait à Murano, créaient des diffractons avec la lumière qui m'absorbaient. Dans la journée, quand je me promenais à côté de ces palais, j'ai remarqué qu'il y avait toujours quelqu'un à l'entrée et j'ai senti que ces lieux étaient impénétrables, ce qui m'a fasciné. Je suis rentré à Paris et j'ai parlé de mes impressions à Jean-Claude Lemagny, alors conservateur en chef du département des estampes et de la photographie à la BnF, dont le père avait été prix de Rome en gravure, et à Jean-François Chevrier, qui connaît bien l'Italie. Ils m'ont dit que ces palais étaient construits pour les aristocrates. À l'époque, je faisais des portraits de mes amis et de ma famille principalement dans les intérieurs parisiens. J'ai écrit un projet sur les intérieurs de ces palais où vivaient les familles italiennes, ce qui représentait une forme d'extension de mon travail sur les intérieurs parisiens. J'ai d'abord eu la bourse à Florence avec l'historien d'art Daniel Arasse dans le jury et c'est ainsi que j'ai démarré ma série sur des portraits florentins⁶³⁰. »

Le travail de Faigenbaum traite des questions de généalogie et de familles. Les personnes représentées sont des héritières de l'aristocratie italienne. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, l'Italie est un pays divisé, dont les régions sont en partie gouvernées par des familles princières, dont les Ludovisi. L'unification de l'Italie, décrite en détail dans le roman de Lampedusa, a entraîné des mutations au sein de la société italienne. Les titres de noblesse des familles italiennes ont petit à petit perdu de leur sens, au sein du pays nouvellement unifié, et Patrick Faigenbaum photographie les derniers représentants d'une aristocratie déchue.

Le montage de l'exposition est organisé communément avec Hugues Autexier et François Braunschweig. Pour l'invitation de la galerie, un choix commun s'oriente vers l'héritier de la famille Ricasoli, pour ses caractéristiques formelles : l'image représente au premier plan à droite des colonnes de la cour du palais, et au second plan à gauche, le représentant de la famille Ricasoli debout, en costume, au milieu d'un sol en marbre avec des frises. Ce choix pour l'affiche s'accompagne d'un choix différent pour le carton d'invitation. Ce qui unit les intérêts de Faigenbaum et des Texbraun, c'est le travail sur le portrait et les familles. Les Texbraun ont déjà nourri un intérêt pendant leurs années aux Puces pour l'histoire des grandes familles et leurs représentations dans la photographie. En effet un des intérêts des Texbraun s'est tourné vers l'histoire d'une famille Halévy⁶³¹. Cette famille comprend de nombreuses personnes célèbres dans la littérature et dans le domaine de la musique, dont Ludovic Halévy (1834-1908), un dramaturge et librettiste d'opéras français, qui invite dans son salon parisien au XIXe siècle, des peintres comme Edgar Degas (1834-1917). Partant de cette hypothèse, le goût pour le portrait, l'intérêt pour les questions de généalogie, de transmission unissent semble-t-il, le couple Texbraun et l'artiste.

⁶³⁰ Voir l'entretien avec Patrick Faigenbaum dans le volume 2, p. 164.

⁶³¹ L'album de la famille Halévy est vendu à Pierre Apraxine pour la collection Gilman, d'après le tableau des acquisitions du Met. D'autres portraits de la famille Halévy par Edgar Degas sont vendus à Sam Wagstaff, d'après le site de la collection du Getty Museum.

Cette série sur les familles est présentée dans un accrochage imaginé par les galeristes et l'artiste. Les tirages n'ont pas de cadres, ils sont recouverts d'un plexiglas fin, disposés le long d'une bande à un mètre de hauteur environ du sol. Cet accrochage offre un rendu minimaliste, d'après l'artiste, attestant du changement de direction de la galerie qui est agencée comme un « White Cube ». La réception critique de l'exposition est perceptible dans la presse nationale de l'époque. Hervé Guibert publie un billet qui valorise le travail de Faigenbaum. Selon lui, c'est le traitement de la lumière qui forme la beauté des images :

« Après avoir essayé son système de désincarnation sur de pauvres amis cobayes, Faigenbaum l'a installé chez des aristocrates florentins, modèles certes mieux choisis, lui permettant de raffiner sa pompe à oxygène et à sang. Résultat lugubre et cohérent, actuellement visible à la galerie Texbraun, où flottent des vapeurs d'hérités confites. Ne demandez surtout pas aux visages de vous chuchoter leurs secrets, ils ne vous répondront pas⁶³². »

Cette exposition a servi de tremplin dans la carrière de l'artiste qui est lauréat d'une bourse de la Villa Médicis la même année. Avec Patrick Faigenbaum, on assiste à un changement de registre, de répertoire et de méthode de fonctionnement au sein de la galerie Texbraun. À la suite du succès de l'exposition, Hugues Autexier propose un prolongement à Faigenbaum en lui passant une commande photographique en Italie.

L'entretien avec l'artiste a mis en lumière une histoire enfouie. Patrick Faigenbaum, alors en résidence à la Villa Médicis se rend au musée du Capitole. Il découvre le portrait d'Héliogabale et raconte :

« Grâce à Hugues Autexier et François Braunschweig, j'ai réalisé mon exposition de fin de séjour à la Villa Médicis en 1987, sur les bustes d'empereurs romains, qui sont conservés au musée du Capitole et au musée du Vatican à Rome. Cette exposition leur a été naturellement dédiée. Ils m'avaient demandé, un an auparavant, de photographier le buste d'Héliogabale pour une exposition, qu'ils projetaient à la galerie au printemps 1986 : *Voyages en Italie*. J'ai accepté la commande, sans savoir où cela me mènerait et j'ai été fasciné par l'idée lorsque je me suis trouvé face à Héliogabale. Il s'agissait de réaliser un portrait d'un autre type. Quelques semaines plus tard, je leur ai envoyé le tirage par la poste, l'ayant beaucoup apprécié, les Texbraun, ont évoqué l'idée de continuer ce projet, afin d'en faire éventuellement une exposition (...) Après cette expérience, la sculpture est devenue un élément primordial dans mon œuvre⁶³³. »

Le choix de la commande du buste d'Héliogabale par les Texbraun est guidé par plusieurs motivations : c'est d'abord un hommage à la sculpture antique, le blanc du marbre des sculptures est accentué dans les contrastes des images de Faigenbaum. La représentation d'Héliogabale en image

⁶³² Guibert, 1985.

⁶³³ Échanges postérieurs à l'entretien retranscrit avec Patrick Faigenbaum dans le volume 2, le 14 décembre 2019.

est aussi un rappel que l'homosexualité est ancrée dans l'histoire. L'histoire de l'empereur, dont le parcours biographique est marqué par des relations homosexuelles, est relaté dans un ouvrage d'Antonin Artaud, ce qui a peut-être intéressé les Texbraun qui ont nourri un intérêt pour la littérature tout au long de leur vie.

À la suite de la réalisation du tirage du buste d'Héliogabale, Patrick Faigenbaum envoie l'image aux Texbraun. Cette photographie est exposée à la galerie Texbraun, lors de l'exposition *Souvenirs d'Italie*. Un mois avant l'exposition, François Braunschweig disparaît. Le carton d'invitation de l'exposition révèle le portrait de la comtesse de Castiglione en deuil, en écho au goût du duo pour l'artifice et la mise en scène des portraits de la comtesse. C'est un geste de la part d'Hugues Autexier, un memento mori, adressé à son entourage, pour témoigner de sa peine, à la suite de la mort de François Braunschweig.

Aucune trace de cette dernière exposition intitulée *Souvenirs d'Italie* n'a été retrouvée. D'après l'ensemble des témoignages, cette exposition, dévoile plusieurs facettes de la vie des Texbraun. Cette exposition, réunit leur goût pour les fragments, un topos présent dans les images de Mapplethorpe qui photographie des bustes de sculpture fragmentés à la même époque. L'exposition *Souvenirs d'Italie* est un hommage à l'Antique, pensée comme un puzzle reconstitué de leurs goûts pour les photographies historiques de ruines et les images d'artistes de leur époque. Un mois après, Hugues Autexier, disparaît, laissant derrière lui un héritage considérable et des énigmes.

Pour comprendre les Texbraun et leur apport à l'histoire de la photographie, les entretiens nous apprennent qu'il faut aussi comprendre leur mort. La mort d'Hugues Autexier est à l'image de son parcours biographique comme de l'héritage du duo Texbraun dans l'histoire de la photographie : ponctuée de secrets. Il disparaît dans son domicile parisien, entouré de lettres et de photographies, sur un fond musical. Peut-être a-t-il choisi de se suicider se sachant lui-même condamné. Avant de se donner la mort, Hugues Autexier envoie des lettres à une dizaine de personnes. Dans ces colis, il réunit des souvenirs, des photographies révélatrices de leur goût, de leur vécu. Ces lettres sont adressées à des acteurs du champ photographique, dont Pierre Apraxine et Françoise Heilbrun.

Les liens tissés entre ces figures du *Eye Club* montrent que l'histoire de cette nébuleuse se fonde bien plus que sur des échanges, c'est une histoire d'amitié. Jusqu'à la fin, l'héritage dispersé mais considérable des Texbraun demeure énigmatique. Partant de ces récits, il advient que l'histoire des Texbraun est compréhensible et analysable qu'en connaissance des anecdotes personnelles de leurs vies. Étudier le parcours biographique des Texbraun s'apparente à une enquête où l'on doit

déchiffrer les codes, les énigmes et les indices. L'héritage considérable des Texbraun est indicielle dans l'histoire du médium et des collections photographiques. Un indice est perceptible dans un catalogue de la Villa Médicis.

En 1987, la dernière exposition de Patrick Faigenbaum à la Villa Médicis rend hommage aux Texbraun avec ces mots :

« En mars 1986, François Braunschweig était mort. Hugues Autexier me demanda de photographier le buste d'Héliogabale au musée du Capitole pour leur dernière exposition *Voyages en Italie*. Dix-neuf mois plus tard, je vais quitter Rome, et cette exposition leur est naturellement dédiée⁶³⁴. »

À travers ce catalogue réalisé pour la Villa Médicis, Jean-François Chevrier et Patrick Faigenbaum deviennent les passeurs de leur mémoire. Le catalogue, certes confidentiel, demeure la trace de leur legs sur la création artistique contemporaine avec des paradoxes, dans le passage de la transformation de la photographie en art muséal et en objet de spéculation.

II. Des greniers au musée : l'héritage de la collection de Sam Wagstaff :

Dans le numéro d'*American Photo* sur la *Photography's Lost Generation*, paru en 1993, Pierre Apraxine brosse le portrait de Sam Wagstaff. Il raconte son parcours et son éloignement progressif du monde de la photographie à la fin de sa vie, après la vente de sa collection au Getty Museum de Los Angeles en 1984. La fin de la vie de Sam Wagstaff, après cet événement, qui s'étend de 1984 à 1987 a été étudiée par Philip Gefter et Paul Martineau. La question de la vente de la collection de Sam Wagstaff en 1984 au Getty est au centre d'un enjeu fondamental de cette enquête : la patrimonialisation d'un art peu considéré par les instances artistiques.

Avant d'aborder les conséquences de la vente de la collection de Sam Wagstaff, il faut rappeler son point de départ et son contexte. C'est dans des conditions culturelles et économiques, qu'apparaît la mise en place de cet engagement, à travers la personnalité du marchand Daniel Wolf. Établi à New York depuis 1977, Wolf est aussi un francophile, dont l'espace situé à Manhattan fait partie des premières galeries de photographie aux États-Unis dans la décennie 1970. Il fréquente les salles de vente aux enchères de Londres et New York et les marchés aux Puces français. Dans sa galerie, il présente à la fois Carleton E. Watkins et Bettina Rheims. Cette diversité dans la programmation se double d'un caractère spéculateur sur le plan économique. Le marchand, aujourd'hui, collectionneur raconte qu'il découvre un jour qu'un ancien camarade de son lycée, John Walsh, est nommé directeur d'un nouveau musée, le J. Paul Getty Museum à Los Angeles. À

⁶³⁴ Faigenbaum, 1987.

la suite de cette découverte, il prend contact avec John Walsh et lui soumet la proposition suivante : faire un « grand coup spéculatif » en rassemblant des collections photographiques en secret, pour former un département qui rivaliserait avec celui du MoMA. À la même période, le marché de la photographie connaît un déclin aux États-Unis, cette baisse des prix est concomitante avec une crise pétrolière qui touche le marché de l'art. Cette crise n'entache pas la fortune du magnat du pétrole J. Paul Getty, la Californie devient alors une nouvelle place forte, conquise par l'entreprise. L'industriel décide d'édifier un bâtiment, pour présenter ses collections. L'année 1984 est un moment de bascule : la photographie devient un nouvel enjeu qui dépasse la simple question du marché de l'art, c'est un investissement pour une puissance financière telle que l'entreprise du Getty.

Dans cette optique, Daniel Wolf décide de réunir dix-sept collections majoritairement européennes⁶³⁵. Dix-sept collections sont ainsi rassemblées, et celle de Sam Wagstaff est la plus importante en nombre. Tandis que, la collection est inventoriée, puis vendue, André Jammes envoie une lettre à Sam Wagstaff, où il fait l'expérience de sa contradiction :

« Dear Sam, vraiment heureux d'avoir un petit mot de vous : c'est la continuité. Notre vie a été très dure cette année (...) Les soucis et les décisions à prendre pour le Getty ont aussi exigé un travail intense, une diplomatie difficile et l'abandon d'états d'âmes (...) Nous ne voyons plus le Getty comme un *monstre* lointain mais comme le moyen d'améliorer la vie de la descendance⁶³⁶. »

Tels sont les mots du collectionneur-marchand français André Jammes à son ami, le collectionneur américain Sam Wagstaff, à la suite de l'achat de leurs collections respectives de photographies par le Getty Museum de Los Angeles en 1984. À la lecture de cette lettre, on serait tenté de penser qu'il s'agit ici d'une figure de style, d'un jeu sur l'ambivalence du mot « monstre » ; que celui-ci signifie en réalité « couronnement », « sacre » ou « consécration. » On pourrait comprendre strictement l'inverse de ce qui est écrit, quand on sait que son auteur a vendu un millier de photographies au Getty, sans doute pour un prix conséquent, afin de former le noyau du département de photographies du nouveau musée californien. Dans sa dernière lettre, Jammes apparaît comme pris au piège dans un mécanisme qui avance sans pouvoir s'arrêter. Quiconque connaissant la fin de l'entreprise photographique d'André Jammes peinerait à imaginer les remords du collectionneur. Surtout lorsque l'on sait que Jammes s'est défait de l'ensemble de sa collection, au tournant du XXI^e siècle, en organisant quatre ventes avec la maison Sotheby's, amplement commentées par les médias, dont le montant total s'élevait à 11,5 millions d'euros⁶³⁷. Alain Paviot remarque à ce propos :

⁶³⁵ Voir l'entretien avec Daniel Wolf dans le volume 2.

⁶³⁶ Lettre d'André Jammes à Sam Wagstaff, le 2 avril 1985, Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 88, Folder 7.

⁶³⁷ Desbenoit, 2008.

« Le prix de vente « astronomique » obtenu par La Grande vague, Sète (1857) de Gustave Le Gray (1820-1884) était surprenant. On saura peut-être un jour si les prix n'auraient pas été encouragés par la maison de vente Sotheby's elle-même. Aujourd'hui, les ventes Jammes ne sont que des souvenirs mais elles ne reflètent ni l'état du marché de l'époque ni celui d'aujourd'hui. Par exemple, une Grande Vague de Le Gray a été récemment vendue à Lyon, dix fois moins chère que celle vendue lors de la vente Jammes⁶³⁸. »

A propos de la bulle spéculative créé pendant les ventes Jammes, le marchand Denis Canguilhem ajoute :

« Il faut déjà rappeler qu'André Jammes a tout de même gagné soixante-dix millions d'euros avec ses quatre ventes. Et il a surtout très bien su quand il fallait vendre car il l'a fait au moment où le Qatar rentrait sur le marché. En 1999, tout le monde s'est demandé pourquoi il souhaitait vendre à Sotheby's Londres et non pas à Paris. À la fin des années 1990, le Qatar s'est installé à Londres et non pas à Paris. Disons que c'était une vente « construite. » Aujourd'hui si la même vente était organisée, je ne suis pas certain que les lots se vendraient aussi bien. Il faut savoir que l'arrivée du Qatar dans le marché de l'art a bouleversé les choses. Cinq ans avant c'était trop tôt et cinq ans après c'était trop tard. Entre 2000 et 2005, c'était l'acmé du marché et André Jammes le savait très bien. Par exemple, quelques années après, Marc Pagneux a voulu faire une vente en suivant le modèle de Jammes et ça n'a pas marché⁶³⁹. »

Ensemble et séparément, Jammes et Wagstaff ont inventé une nouvelle forme de collectionnisme photographique qui a généré un marché spéculatif. Ils ont à la fois impulsé un mouvement de légitimation institutionnelle et de marchandisation de la photographie. Ces ventes (du Getty puis celles de Sotheby's) ont tant participé à la construction de la valeur économique de la photographie qu'à celle de sa valeur institutionnelle. Peut-on pour autant considérer qu'André Jammes et Sam Wagstaff ont manipulé le marché de la photographie ?

Tout en usant de cet événement, plusieurs journalistes du *New York Times* produisent alors des réflexions sur ce sujet. L'année 1984 voit paraître plusieurs articles sur ce point. Par exemple, Andy Grundberg critique le Getty, une institution privée créée grâce à l'entreprise pétrolière Getty Oil Company. Dans un article intitulé, *Photography View; The Getty Shifts The Focus Westward*, il déclare avec cynisme :

« Si personne à New York ne se plaint, c'est parce que pratiquement tous ceux qui sont liés à la photographie semblent profiter de l'entrée du Getty Museum sur le terrain. Déjà, les galeristes, les marchands privés et les photographes anticipent un regain d'intérêt du public et des collectionneurs grâce à l'engagement du musée⁶⁴⁰. »

⁶³⁸ Voir l'entretien avec Alain Paviot dans le volume 2, p. 63.

⁶³⁹ Voir l'entretien avec Denis Canguilhem dans le volume 2, p. 141.

⁶⁴⁰ « If no one in New York is complaining, it's because practically everyone connected with photography seems to gain from the Getty Museum's entry into the field. Already gallery owners, private dealers and photographers are anticipating an upswing in public attention and collectors' interest as a result of the museum's commitment. », (Grundberg, 1984).

Cette période correspond aussi à un moment où des artistes se soulèvent contre la marchandisation des œuvres d'art, la porosité des liens privé et public, le financement des projets artistiques par les puissances économiques. Pour ne citer qu'un seul exemple, le photographe américain Chauncey Hare (1934-2019) n'a jamais vendu un tirage depuis 1968, pour éviter de livrer son œuvre à un marché spéculatif⁶⁴¹. L'examen de ces articles montre comment les logiques économiques se sont progressivement imposées dans le monde photographique. Si à première vue, l'étude de la collection de Wagstaff révèle la puissance de l'argent et la construction de sa propre célébrité, la recherche du profit ne semble pas être le motif premier de la constitution de sa collection.

Lorsque Wagstaff revend d'un bloc sa collection au Getty, la reconnaissance muséale du médium a fait gonfler les prix. Un autre phénomène s'y adjoint cependant : la reconnaissance institutionnelle du collectionneur. En effet, l'intérêt du musée lors de cette acquisition est double : non seulement la collection regroupe des grands maîtres de la photographie, mais ces « chefs-d'œuvre » ont appartenu à Wagstaff. On peut donc remarquer que le nom du collectionneur s'ajoute à celui de l'auteur car il est reconnu dans le monde de la photographie pour son « œil⁶⁴². » Une dernière question mérite d'être soulevée : en 1982, Wagstaff est-il déjà souffrant, affaibli par les premiers signes du sida ? Souhaitait-il vendre sa collection se sachant condamné ? Cette hypothèse, si elle est vérifiée, entraînerait par conséquent une autre interprétation de son désir de vendre. Si ces faits sont indémontrables, le revers de la vente de la collection de Sam Wagstaff est le suivant : un vaste ensemble de photographies trouvées dans les greniers des héritiers des photographes, dans les marchés aux Puces, se trouvent alors muséifiés.

Après une décennie prompte à rassembler des photographies, Wagstaff se retire du monde photographique, et chose curieuse, il décide de se tourner vers l'orfèvrerie. Après 1984, il porte son regard sur l'argenterie Américaine du XIXe siècle. Jusqu'à la fin de sa vie, il continue de rassembler des objets dans son appartement new-yorkais, en se détournant de la photographie contemporaine. Le 14 janvier 1987, Sam Wagstaff meurt chez lui des suites d'une pneumonie. Une cérémonie est alors organisée au Metropolitan Museum of Art où la communauté photographique se réunit. Jammes, à la mort de ce dernier, lui dédie un texte. Mais leur correspondance s'était estompée depuis deux années. Le goût du collectionneur américain s'était orienté à cette époque vers des objets américains, brisant ainsi, l'entente vertueuse avec les marchands français. Par la transmission de son héritage à Robert Mapplethorpe, Wagstaff contribue à créer la Robert Mapplethorpe Foundation, une association engagée dans la recherche sur le sida, depuis la mort de l'artiste en 1989.

⁶⁴¹ Balenieri, 2019.

⁶⁴² *The Eye of Sam Wagstaff* est le titre de l'exposition organisée dix ans après sa mort, voir Naef, 1997.

III. Robert Mapplethorpe et l'illustration des poèmes de Rimbaud : un testament culturel ?

Dans le texte d'Ingrid Sischy⁶⁴³ en souvenir de Robert Mapplethorpe, paru en 1993 dans *American Photo*, l'auteur dresse un panorama de la vie et de l'œuvre de Mapplethorpe. Cet article laisse dans l'ombre l'un des derniers gestes artistiques de Mapplethorpe : l'illustration du recueil de poèmes en prose, *Une saison en enfer*. Écrit par Arthur Rimbaud en 1873, le poète français y critique les dérives de la société occidentale au XIXe siècle. Un siècle plus tard, à l'heure du triomphe du capitalisme, dans une Amérique dirigée le président conservateur Ronald Reagan, *A season in Hell*, est traduit en anglais par Paul Schmidt et sa publication s'accompagne de huit photogravures de Robert Mapplethorpe. Limité à mille exemplaires, sa parution en 1986 demeure confidentielle. La date est quant à elle déterminante : c'est l'année de la mort des Teybraun, celle où l'artiste new-yorkais est diagnostiqué séropositif. Alors que Sam Wagstaff est déjà affaibli par la maladie, Robert Mapplethorpe est conduit à l'hôpital St Vincent au mois de juin 1986, diagnostiqué d'une tuberculose. D'après sa biographe, Mapplethorpe décrit alors à son entourage qu'il est atteint d'une tuberculose, comme s'il s'agissait d'une maladie du XIXe siècle touchant les artistes et la bohème, sans admettre que celle-ci est la manifestation de sa séropositivité,⁶⁴⁴ peu commenté dans l'historiographie, ce livre soulève plusieurs questions, certes éparses mais concomitantes. En quoi cet ouvrage cristallise-t-il la pratique de Mapplethorpe ? Dans quelle mesure cet ouvrage permet-il de repenser l'engagement politique de l'artiste ?

La fin de la vie de Mapplethorpe, soit la période 1986-1989 a été maintes fois étudiée dans l'historiographie française et anglo-saxonne, sous l'angle des *Culture Wars*. « Dans leur définition restreinte, les Culture Wars correspondent aux batailles politiques et aux controverses médiatiques portant sur le financement public de la culture à partir de 1989 aux États-Unis⁶⁴⁵ » Jugeant inutile d'aborder ici les thèmes bien connus des spécialistes et plusieurs points sont délibérément laissés de côté, dont la censure de son exposition *Robert Mapplethorpe : The Perfect Moment* en juin 1989 à la Corcoran Gallery de Washington, à propos desquelles il existe une littérature précise⁶⁴⁶. Dans la période 1986-1989, Mapplethorpe se situe au point d'intersection entre plusieurs phénomènes : la mise en visibilité de la photographie dans les musées, « l'invisibilisation » de la

⁶⁴³ Ingrid Sischy (1952-2015) est une critique d'art et journaliste américaine, elle a été rédactrice en chef du magazine *Interview*, fondé par Andy Warhol en 1969, de 1989 à 2008.

⁶⁴⁴ Voir Morrisroe, 1995, p. 303.

⁶⁴⁵ Maho, 2015, p. 25.

⁶⁴⁶ Pour des recherches universitaires sur la question, voir *Regards sur l'œuvre de Robert Mapplethorpe : réception au-delà des Culture Wars (1970-2010)*, Jonathan Maho, Thèse de doctorat délivrée par l'Université Sorbonne Paris Cité, sous la direction de François Brunet, 2015. Pour des réceptions de l'œuvre Mapplethorpe dans le contexte des Culture Wars, voir (Girardin & Pirker, 2008). Pour un colloque sur la question, voir : *Mapplethorpe + 25 - A Symposium to Commemorate the 25th Anniversary of Robert Mapplethorpe : The Perfect Moment*, symposium, Contemporary Arts Center, Cincinnati, 2015.

communauté homosexuelle par les pouvoirs politiques à l'heure de la crise du sida et l'essor de la starification des artistes. En 1986, Robert Mapplethorpe apprend qu'il est atteint du sida, il décide d'illustrer *Une saison en enfer* de Rimbaud et accompagne le recueil de poèmes de huit photogravures, pour les poèmes suivants : *Malvais sang*, *Nuit de l'enfer*, *Délires I (Vierge folle et l'époux infernal)*, *Délires II Alchimie du verre*, *L'impossible*, *Éclair*, *Adieu* et *Matin*. Les photographies de Mapplethorpe qui accompagnent ces poèmes reflètent des thématiques qui l'ont occupé depuis les débuts de sa pratique artistique dans les années 1960 : l'autoportrait, les fleurs, les objets et les portraits. Pour ne citer qu'un seul exemple, le poème *L'impossible* s'accompagne d'un portrait de son assistant Javier Gonzales. Ce portrait dévoile un plan rapproché du visage de Gonzales, les yeux clos, son visage à moitié recouvert d'eau ou bien d'un film plastique, créant un effet d'optique et de flou. Seule la bouche est immergée et visible. Le mot « impossible » peut revêtir ici plusieurs significations, un renvoi d'abord à une impossibilité de respirer, un écho à un amour impossible, une action entre la vie et la mort⁶⁴⁷. Au moment de sa publication, Paul Schmidt le traducteur rédige un texte pour expliquer le contexte de création du recueil de poèmes. Rimbaud crée des poèmes alors qu'il est âgé de dix-huit ans, qu'il partage une vie avec Paul Verlaine, qualifiée à l'époque de débauche par la bourgeoisie, mêlant l'homosexualité, l'alcool et l'usage de drogues.

Cette publication révèle aussi l'intérêt de l'artiste pour les « Beaux livres⁶⁴⁸ » collectionnés par des bibliophiles. Le mot « Beaux Livres » est un renvoi à l'intérêt d'André Jammes, partagé ponctuellement avec Sam Wagstaff. En effet, les deux collectionneurs ont organisé ensemble une exposition sur les procédés photos mécaniques en 1983 au Grolier Club, avant la vente de leurs collections respectives au Getty, un cercle de sociabilités new-yorkais qui réunit les amateurs de livres anciens et de photographies. Publié sur un papier réalisé spécialement pour cette édition par Enrico Magnani, avec des photogravures faites à la main, un parallèle peut être fait avec un ouvrage de la collection Gilman, édité par Pierre Apraxine, paru un an plus tôt sur du papier réalisé par Cartiere Fedrigoni à Vérone en Italie.

Signé, numéroté, cet ouvrage témoigne du goût de Mapplethorpe pour la littérature du XIXe siècle et pour les objets de collection. C'est à travers l'artiste Patti Smith que Mapplethorpe découvre le poète français⁶⁴⁹. Patricia Morrisroe note à ce propos :

« Mais c'est le poète français Arthur Rimbaud qui l'a le plus influencée ; elle en est tombée amoureuse après avoir vu sa photo comme sa couverture des *Illuminations*, et l'a

⁶⁴⁷ Lors de l'exposition Rodin/Mapplethorpe en 2014, au musée Rodin à Paris, cette photographie a été présentée au côté du buste d'Hélène de Nostitz réalisé par Auguste Rodin (1840-1917) en 1902, qui laisse entrevoir une couche de plâtre sur le visage du modèle sculpté.

⁶⁴⁸ Goldschmidt & Naef, 1980 ; Apraxine, 1985.

⁶⁴⁹ « En 1969, j'avais été attiré par cette rue à cause de tous les artistes qui y avaient vécu. Verlaine et Rimbaud. Duchamp et Man Ray. », voir (Smith, (2010) 2013, p. 308). Voir aussi l'essai de Patti Smith *Les enfants terribles*, (Neutres, 2014).

ensuite appelé son « amour platonique et intellectuel. » Smith s'intéressait bien plus au drame mythique de la vie débauchée de Rimbaud qu'à sa poésie, et elle s'identifiait à sa quête de l'illumination en désordonnant systématiquement les sens - dans le cas de Rimbaud, avec de copieuses quantités d'absinthe et de haschisch. La doctrine du voyant du poète a fourni à Smith une justification créative pour ses propres hallucinations, qui n'étaient pas atténuées par des substances chimiques et qui parfois lui tombaient dessus comme une nuée de lucioles. Elle estimait qu'elle n'avait pas d'autre choix que de devenir elle-même une artiste, pour quel autre rôle une femme avec des « visions » pouvait-elle jouer⁶⁵⁰. »

Ce livre fait apparaître un moment de l'existence de l'artiste : sa vie au Chelsea Hotel avec Patti Smith qui lui fait la lecture des livres de Rimbaud le soir. Mapplethorpe connaît la vie du poète français notamment grâce à Patti Smith, c'est vraisemblablement dans cette optique qu'il réalise une image d'un pistolet, en train d'être déclenché, en écho à un épisode de la vie de l'auteur : la tentative de suicide de Paul Verlaine. Le désir d'illustrer les poèmes rejoint des intérêts personnels et peuvent être interprétés dans une perspective autobiographique.

L'autoportrait occupe une place notable dans l'ouvrage. Mapplethorpe est l'un des premiers personnages de son œuvre, qu'elle soit graphique ou photographique. *Season in Hell* s'ouvre avec un autoportrait de l'artiste qui révèle Mapplethorpe torse nu avec des cornes de diables, à côté du poème *Mauvais sang*. Il trouble ainsi sa propre identité, joue de la propre image transgressive qu'il renvoie, entre le bien et le mal. Mapplethorpe a un goût pour le travestissement, tous ces autoportraits montrent les différentes facettes de l'artiste. Je fais ici référence au texte de Susan Sontag dans *Certain People : A book of Portraits*⁶⁵¹, où l'auteure affirme que Mapplethorpe dans ses autoportraits se représente dans des postures à son avantage, choisissant par la même occasion d'illustrer la couverture de cet ouvrage avec l'autoportrait de 1980, où il apparaît avec une cigarette en veste en cuir, tel un acteur des années 1950, à l'image de James Dean dans *Rebel without a cause* (1955). Dans ce « Beau Livre », il y a une double projection : des échos de sa vie personnelle avec Patti Smith d'une part et une identification à la figure du poète : Mapplethorpe se compare à un poète censuré, défié, tel un diable, rejeté du monde qui l'entoure. C'est une mise en abyme de sa propre vie.

La fin du livre prononce un adieu, peut-on y déceler un testament ? Si oui, ce testament est-il dans le même mouvement un barrage à la politique reaganienne ? En écho à ces questionnements, l'exposition du Whitney Museum sur *Andy Warhol, from A to B and Back Again*, du 12 novembre 2018 au

⁶⁵⁰ « It was the French poet Arthur Rimbaud, however, who had the greatest influence on her; she developed a crush on him after seeing his picture as her cover of *Illuminations*, and subsequently referred to him as her "Brainiac amour." Smith was far more interested in the mythic drama of Rimbaud's debauched life than she was in his poetry, and she identified with his quest to achieve enlightenment by systematically disordering the senses - in Rimbaud's case, with copious amounts of absinthe and hashish. The poet's doctrine of the *voyant* provided Smith with a creative rationale for her own hallucinations, which were unabated by chemicals and sometimes descended upon her like a swarm of fireflies. She felt she had no other choice but to become an artist herself, for what other role could a woman with "visions" play. », (Morrisroe, 1995, p. 51).

⁶⁵¹ Sontag, 1985.

31 mars 2019⁶⁵², a révélé que l'œuvre de Warhol est un continuum depuis ses premières illustrations dans la mode, jusqu'à ses œuvres réalisées à la fin de sa vie, révélant ainsi la complexité du personnage, et une démarche politique sous-jacente. Partant de cette hypothèse, peut-on y voir un prélude à son célèbre autoportrait de 1988, où l'artiste se dévoile rongé par la maladie ? Oui si on estime que cet ouvrage synthétise la vie de l'artiste, dans une période où la communauté homosexuelle qui l'entoure est décimée, dans l'ignorance des pouvoirs publics.

À cette date, plusieurs artistes créent des œuvres, pour parler de la maladie, dont Hervé Guibert, David Wojnarowicz⁶⁵³ ou Nan Goldin qui montrent la vie et l'intimité de la maladie. Chez Mapplethorpe, l'interprétation de la maladie prend une autre forme, *Season of bell* ne fait pas directement passer un message politique, il cristallise les différents intérêts de l'artiste, s'inscrit dans le rythme de son langage artistique et de sa pratique collectionneuse, mais ce recueil permet de cerner les contours d'une critique en germe. L'illustration du poème « Adieu », avec une croix en marbre, révèle les signes de la disparition des personnes qui l'entourent et laissent la trace indicielle de l'auteur qui réalise un autoportrait en creux. Ce déplacement de perspective sur le travail de Mapplethorpe conduit aux questions suivantes : peut-on dès lors considérer d'autres photographies de Mapplethorpe comme des pièces militantes ? Peut-on déceler dans la photographie du drapeau américain effrangé en 1978, et reproduit la même année dans la pochette du vinyle *Easter* de Patti Smith, une pratique militante ? Si le combat politique des artistes homosexuels, lors de la crise du sida a déjà été étudié pour des artistes de sa génération dont David Wojnarowicz, chez Mapplethorpe, ce combat est réduit à son dernier autoportrait.

Si l'on considère qu'il existe un continuum dans la pratique de Mapplethorpe, le célèbre autoportrait qu'il réalise en 1988 avant de mourir peut alors être pensé comme un point final d'une longue série de travaux, reflétant à la fois ses aspirations et ses préoccupations. L'autoportrait représente l'artiste devant un fond noir, son visage, qui semble flotter dans l'espace tel un halo, est désincarné et suggère sa détérioration physique liée à la maladie. Tandis que sa tête fait face à la caméra, dans le coin supérieur droit de l'image, sa main droite tient une canne avec un crâne humain symbolisant la mort qui le fera bientôt disparaître. Réalisé à l'âge de quarante-deux ans, quelques temps avant sa mort, cet autoportrait a été étudié à maintes reprises, telle une vanité. C'est une photographie à l'effet cathartique, une représentation moderne des vanités, où l'artiste tente de montrer la mortalité. Pour prolonger cette réflexion sur le rapport à la vanité il y a un jeu sur la lumière, le fond noir, qui produit une résonance avec les *tenebrosi*⁶⁵⁴. Comme pour l'illustration de l'ouvrage de Rimbaud, il y a un accent prophétique dans cet autoportrait. Mapplethorpe subvertit l'injonction de

⁶⁵² Azimi, 2019.

⁶⁵³ Comme on l'a vu, David Wojnarowicz a réalisé une performance avec un masque de Rimbaud au début des années 1980, voir (Breslin & Kiehl, 2018, p. 84).

⁶⁵⁴ À propos de la réactualisation des « tenebrosi », voir Azimi, 2005.

beauté, il crée à partir de sa beauté, de son visage sculpté, une autre personne, dont la beauté en ruines, démolie par la maladie dévoile un versant sombre, et c'est en soi un acte de révolte.

À la fin de sa vie, Mapplethorpe devient célèbre, son existence est toutefois marquée par deux marginalités : une marginalisation politique lié au sida dans un pays puritain et plus généralement au caractère sulfureux de l'imagerie qu'il développe. Paradoxalement la fin de sa vie n'est pas marquée par une marginalité financière. Lorsque le public apprend qu'il est mourant, un engrenage se déclenche, déclare son galeriste Robert Miller⁶⁵⁵. À partir du début des années 1980, Mapplethorpe occupe un statut de vedette, comme en témoigne son grand nombre d'expositions. Si la décennie 1980 est caractérisée par la crise du sida, c'est aussi une période marquée par l'émergence d'icônes de l'art contemporain. L'exemple de la carrière de Robert Mapplethorpe illustre parfaitement ce propos : à la fin de sa vie, il se situe au point d'intersection entre le star-système de l'art contemporain naissant, l'essor du marché, la reconnaissance institutionnelle, la censure et les luttes d'*Act Up*. Une fois encore, Mapplethorpe n'échappe pas à son temps, à la starification croissante des artistes, et il y participe. Son frère cadet déclare qu'il est paradoxalement à l'avant-garde du système actuel de l'art contemporain et en retrait⁶⁵⁶. Paradoxalement, pour réussir, Mapplethorpe a incarné le rôle d'une icône. Reste que dans l'ouvrage de Rimbaud, et dans son dernier autoportrait, il n'apparaît plus comme une icône, il est auréolé par la mort, devenant un artiste qui rayonne dans l'obscurité, devant la toile noire de son studio. L'illustration de l'ouvrage de Rimbaud, qui a servi de point de départ, invite à réinterpréter l'œuvre de Mapplethorpe, sous un angle politique. Elle montre comment l'intime est politique, comment sa mise en scène devient à ce moment particulièrement un enjeu majeur.

De son vivant, Mapplethorpe s'est vu reprocher « d'esthétiser » la communauté sadomasochiste homosexuelle. Le récent article d'Arthur Lubow a remis sur le devant de la scène des polémiques sur l'esthétique de Mapplethorpe, notamment à l'égard de ses portrait hommes noirs dans *The Black Book*. Cet ouvrage a fait l'objet de controverses portant sur l'esthétisation des corps d'hommes noirs, réduits à des objets de consommation⁶⁵⁷. Cet exemple est une déclinaison possible de toutes les contradictions de la vie de l'artiste : le désir d'appartenir à la bohème, les amours impossibles, le rejet du monde capitaliste et son impossible détournement.

À la fin de sa vie, Mapplethorpe semble continuer d'espérer la guérison, mais la réalité de la maladie s'est obstinée à entraver ses souhaits. Il disparaît le 9 mars 1989 à l'hôpital, l'illusion de la survie et la conscience inavouée de sa mort, apparaissent par éclairs dans ses images. De ses premiers

⁶⁵⁵ Tschinkel, 2006.

⁶⁵⁶ Voir l'entretien avec Edward Mapplethorpe dans le volume 2.

⁶⁵⁷ Voir Lubow, 2019.

dessins jusqu'aux dernières photographies de bustes antique, il a créé une œuvre multiple qui continue d'inspirer des artistes comme en témoigne la dernière rétrospective sur son travail au musée Guggenheim à New York en 2019.

L'histoire des trajectoires socioprofessionnelles et personnelles des Texbraun, de Sam Wagstaff et de Robert Mapplethorpe dans la période 1984- 1989 permet d'éclairer les liens entre « histoire et contre-histoire de la photographie » pour reprendre les mots de François Brunet⁶⁵⁸. Dans cet ouvrage, François Brunet souligne que « l'idée ancienne de photographie comme “art pour tous” n'a pas disparu ; que, tandis que cette idée autrefois révolutionnaire s'est banalisée, sa radicalité s'est reportée dans la vision non moins utopique de l'histoire pour tous – où l'histoire, comme l'art auquel elle est plus liée que jamais, est l'affaire de chacune et de chacun. La photo, nous dit la culture du XXIe siècle, c'est mon art, mon affaire, mon histoire. ». Dans une période fondatrice pour les droits de la communauté homosexuelle, ils disparaissent prématurément, la maladie ayant paradoxalement nourri leurs engagements.

L'étude des dernières œuvres de Mapplethorpe permet de faire le lien entre l'histoire du militantisme homosexuel et de la lutte contre le sida et l'institutionnalisation marchande de la photographie. L'analyse du rôle de Mapplethorpe dans les mutations du marché de la photographie, qui a guidé ma recherche, tisse un fil conducteur de l'œuvre de Nadar à celle de Mapplethorpe tout en mettant en lumière le rôle indirect d'André Jammes dans le parcours de ce dernier. Elle ancre ainsi Mapplethorpe dans l'histoire de la bibliophilie, dans l'histoire du collectionnisme dans une perspective transatlantique.

⁶⁵⁸ Brunet, 2017, p. 24.

for
FRANÇOIS BRAUNSCHWEIG
& HUGUES AUTEXIER

The rediscovery in the early 1970s of French “primitive photography” as highly desirable art led many museum curators and private collectors to a small glass-walled treasure trove buried in the Paris flea market at Porte de Clignancourt. This modest establishment—bookstalls outside, photographica, posters, and popular-art memorabilia crowding the interior—was designed around a deliberate strategy: Novice collectors were required to hurdle scholarly *and* financial measures of seriousness before being allowed access to a tiny

second-floor room where one could find a select group of premium images by Le Gray, Baldus, Nègre, and others.

The success of this arrangement allowed its two owners, Hugues Autexier and François Braunschweig, to gain a degree of financial success, which in turn allowed them to acquire ever more important albums, archives, historic collections, and, later, a gallery in posh quarters on rue Mazarine. The Galerie Texbraun was not an act of grandeur—though the pride its owners took in it was justified—but

recognition of a new art market requiring a higher public profile. It also provided room for important exhibitions and an inventory that encompassed the total history of fine photography.

Hugues Autexier and François Braunschweig had been inseparable since they met at school in Paris in their teens. The relationship flourished for 23 years. They were great company. Analysis of prints at their gallery would continue over

luncheon or dinner at nearby Chez Georges or La Cafetière. Intrepid travelers, they adored Egypt, the Pyrenees, and Greece. New York in the late 1970s was also a favorite haunt—dinner at the Russian Tea Room (over by 11), a quick leather-costume change, then on to the Mineshaft nether world and, as it turned out, the seeds of extinction. It was in the spring of 1986 that François died of AIDS. Hugues, who was HIV positive, was a resigned suicide six weeks later. His fated and planned exit occurred the day after he welcomed us all to the opening of “Souvenir of Italy,” three years in planning and the final collaboration of Galerie Texbraun.

—Harry Lunn, art dealer and collector

Galerie Texbraun, one of Paris's premier photographic establishments, was closed in 1986. Hugues Autexier was born in 1944, François Braunschweig in 1946.

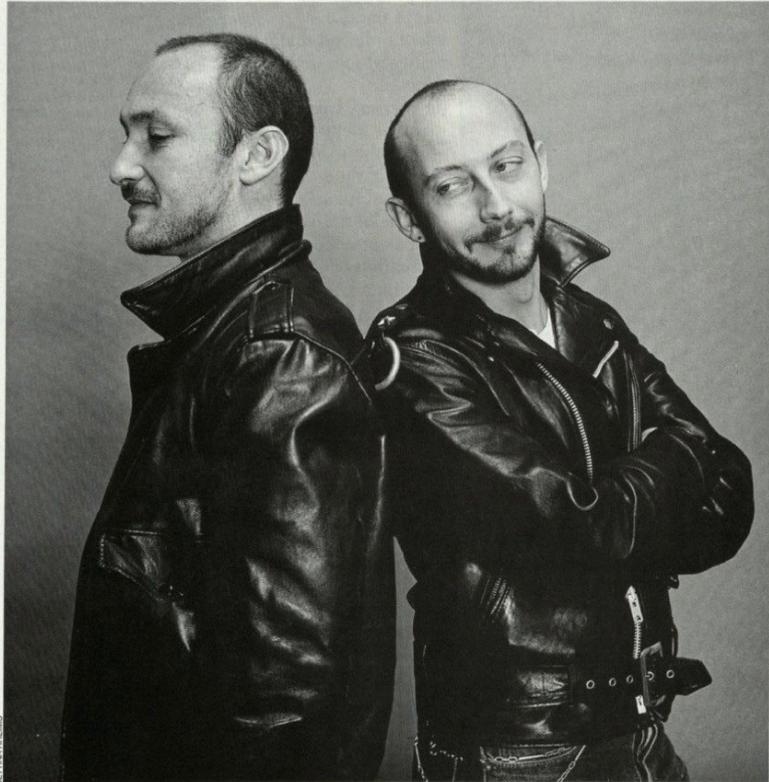


fig. 6. 1 : extrait de l'article d'*American Photo* paru en 1993 sur la « Lost Generation », texte écrit par Harry Lunn



HARALD FALKENHAGEN

Ouverture le jeudi 7 février 1985 à 18 h.

GALERIE TEXBRAUN 12, rue Mazarine 75006 Paris (1) 633.14.57 - 633.47.84
7 février - 2 mars

fig. 6. 2 : Harald Falkenhagen (Allemand, né en 1956), artiste exposé à la galerie Texbraun
du 7 février au 2 mars

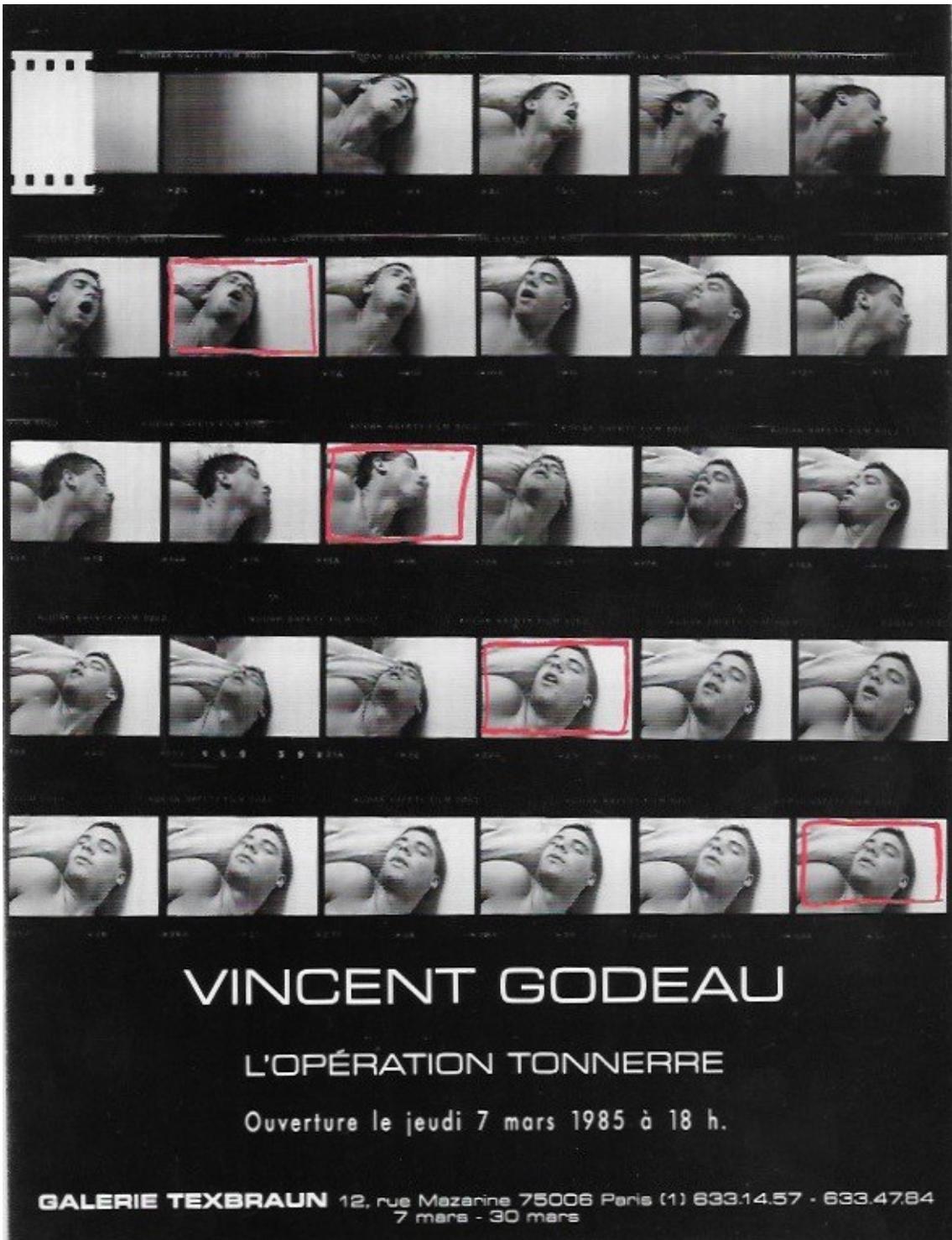


fig. 6. 4 : Vincent Godeau (Français, né en 1954), exposition à la galerie Texbraun du 7 au 30 mars 1985



fig. 6. 5 : exposition de Patrick Faigenbaum à la galerie Texbraun en septembre 1985.

Famille Frescobaldi, Patrick Faigenbaum (français, né en 1954), 1984-85,
photographie noir et blanc, tirage argentique

for
**SAM
WAGSTAFF**

Sam Wagstaff was the supreme aesthete of his generation. Single-handedly, and with an unparalleled intensity, he transformed the collecting of photography in this country from an idiosyncratic indulgence into an intellectual pursuit worthy of widespread recognition. He was a natural aristocrat. Tall and good looking, wearing denims and what looked like a secondhand jacket, he was always the most stylish man in any gathering. High in the sky, overlooking Washington Square, his apartment was the most elegant in New York. There was hardly anywhere to sit, the white walls were left bare, and at night the large windows let in the lights of the city and the stars. On the floor and on a few mirrored shelves were silver objects—pitchers, beakers, trays, napkin rings, flatware, punchbowls—an Ali Baba's cave floating above the city. Collecting Victorian silver was Sam Wagstaff's last passion. There, too, his unfailing eye made him a pioneer.

—*Pierre Apraxine*, curator,
Gilman Paper Company Collection

A pivotal figure on the photography scene from the time he began collecting photographs in 1973, Wagstaff was introduced to the possibilities of the medium by Robert Mapplethorpe. Wagstaff's genius was to acquire the best examples not only by the acknowledged masters of the medium, but also by the unknown and unheralded, which he called "finding new masterpieces." Educated at Yale and New York University's Institute of Fine Arts, he served as an ensign in the Navy and took part in the D-day landing at Omaha Beach during World War II. He was curator of contemporary art at the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, and at the Detroit Institute of Arts. Wagstaff died at age 65 on January 14, 1987.

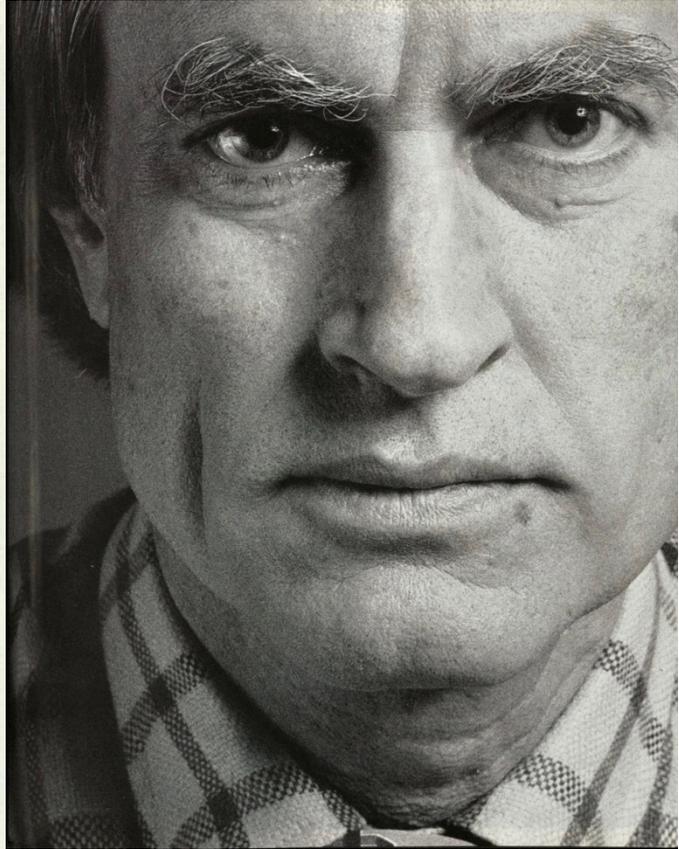


fig. 6.7 : extrait de l'article d'*American Photo* paru en 1993 sur la « Lost Generation » texte écrit par Pierre Apraxine



ROBERT MAPPLETHORPE © 1989 THE ESTATE OF ROBERT MAPPLETHORPE

for
ROBERT MAPPLETHORPE

Four years ago Robert Mapplethorpe died—on March 9, 1989, to be exact. Robert was very exacting. You can sense that in his work, which has a precision that always makes his photographs recognizable. Looking back, his certainty about one of his subjects—homosexuality in art—shows another side of his logical personality. There wasn't anything convoluted about his choice. It was a simple and clear decision. Homosexuality was a taboo in art that attracted him, and he assumed it did others. He sensed that the taboo was ready to be broken. Ambitious and candid, he wanted to be the one who did this in photography. Of course, photographers had taken pictures of men who love each other before, but not with Mapplethorpe's same use of shock tactics. Because of this, he's practically become known as the guy who invented sex as a photographic subject. What Robert in fact did was to capture exactly what is historic about our period—the overwhelming need we have to see, and understand, sex for the part of our lives that it is. When he did his toughest work in the late 1970s, galleries—let alone museums or publishers—thought that they couldn't show it and remain in business. It was a far cry from 1992, when Madonna sold three-fourths of a million copies of *Sex* in just the first edition. I remember when, in the last few weeks of Robert's life, he'd say, "Well, I'm not leaving an estate worth as much as Andy's, but it's still millions. Not bad for a photographer, huh?" This was funny as well as moving. There he was—very, very sick and still competing with Warhol. That was the brat part of this man whose eyes would light up at night like a cat's in the dark. What was so moving, though, was his pride that his photography had become a thing of value. It gets more valuable every day, and I don't mean money-wise. And the loss of him, and of everyone else who has died because of AIDS, seems no more acceptable today than it did then.

—*Ingrid Sischy*, editor of *Interview* and staff writer for *The New Yorker*

Robert Mapplethorpe was born in 1946 and grew up in Queens, New York. His photographs, which range from sexually explicit to sublimely beautiful, continue to spark controversy.

fig. 6.9 : extrait de l'article d'*American Photo* paru en 1993 sur la « Lost Generation »

texte écrit par Ingrid Sischy



fig. 6. 10 : Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Joe/ Rubberman*, 1978
gelatin silver print
© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.

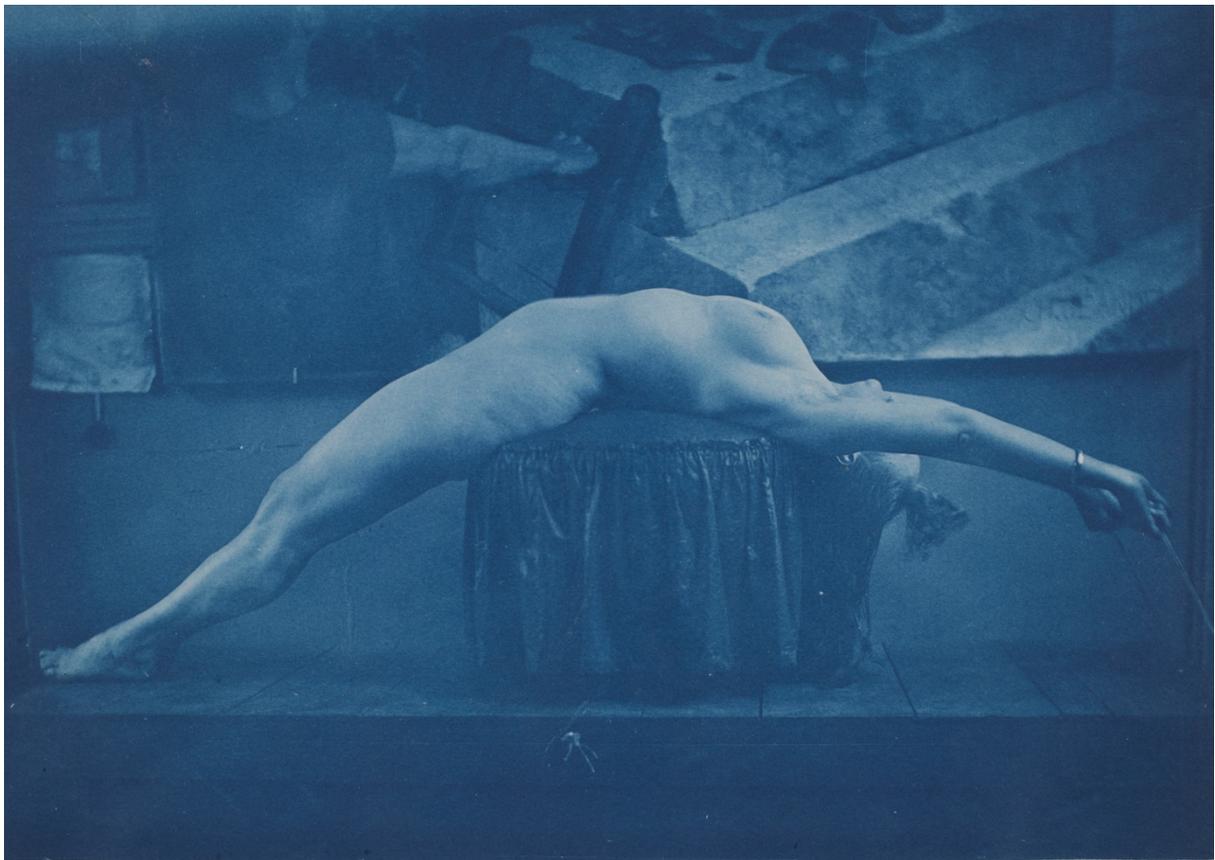


fig. 7. 10 : Jeandel Charles François (Français, 1859-1942), Femme nue de profil droit, allongée sur un tabouret, entre 1890 et 1900, Album de photographies de Charles-François Jeandel.
Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/ Patrice Schmidt.
Copyright RMN-Grand Palais

CENTRE CULTUREL DU MARAIS
Jacqueline et Maurice Guillaud
20, rue des Francs Bourgeois 75003 PARIS
Tél. 272 73 52

Paris, le 2 Mai 1984

Monsieur Hugues Autexier
Galerie Texbraun
12, rue Mazarine
75006 PARIS

Monsieur,

A l'occasion de l'exposition consacrée à Degas, que nous organisons du 3 Octobre 1984 au 13 Janvier 1985 sur le thème "Degas : le Modelé et l'Espace", nous souhaiterions qu'il vous soit possible de participer à cette manifestation par le prêt des oeuvres suivantes, soit quatre photographies :

1. Barnes - Degas, en apothéose 1885 (encadré)
2. Louise Halevy (La "révéleuse") 1895
3. Ludovic Halevy assis, 1895
4. Louise Halevy assise, 1895 (encadré)

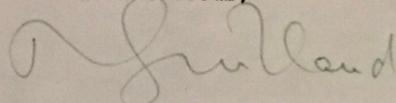
Madame Janis qui a accepté de réaliser l'étude concernant ces oeuvres nous signale votre intérêt pour notre entreprise et nous serions heureux que vous acceptiez de répondre favorablement à notre demande.

Par ailleurs, vous serait-il possible de nous permettre de publier ces oeuvres dans notre catalogue ?

Dans l'affirmative pouvez-vous nous faire parvenir dès que possible les clichés correspondants, les frais de réalisation étant bien entendu à notre charge.

Vous remerciant infiniment à l'avance pour votre coopération, je vous prie d'accepter, Monsieur, tous mes sentiments les plus cordiaux.

Le Directeur,



Maurice Guillaud.

fig. 6. 10 : Lettre de Maurice Guillaud à Hugues Autexier du 2 mai 1984 au sujet d'une demande de prêt de photographies de la famille Halévy pour une exposition consacrée à Degas.

LAUSANNE, LE 20 MARS 1986/EB/EMG

MUSÉE CANTONAL
DES BEAUX-ARTS
LAUSANNE

La Directrice

GALERIE TEXBRAUN
M. FRANÇOIS BRAUNSCHEIG
12, RUE MAZARINE

F 75 006 PARIS

CHER MONSIEUR,

PAR LA PRÉSENTE, JE ME PERMETS DE VOUS ÉCRIRE ENCORE UNE FOIS À PROPOS DES AUTO-PORTRAITS QUI SONT ACTUELLEMENT PRÉSENTÉS À HOUSTON.

EN EFFET, CETTE EXPOSITION A TROUVÉ UN ÉCHO SI FAVORABLE QUE L'"INTERNATIONAL CENTER FOR PHOTOGRAPHY" À NEW YORK AIMERAIT ÉGALEMENT LA PRÉSENTER AVANT QU'ELLE NE RETOURNE EN EUROPE.

C'EST LA RAISON POUR LAQUELLE JE VOUS PRIE DE BIEN VOULOIR ME FAIRE SAVOIR SI VOUS SERIEZ D'ACCORD DE PRÊTER VOS OEUVRES ENCORE À CETTE INSTITUTION. APRÈS BERLIN, CELA REPRÉSENTERAIT UN SUCCÈS SUPPLÉMENTAIRE CONSIDÉRABLE.

IL VA SANS DIRE QUE M. CORNELL CAPA, DIRECTEUR DE L'"INTERNATIONAL CENTER FOR PHOTOGRAPHY" PENDRA PERSONNELLEMENT CONTACT AVEC VOUS À CE SUJET.

EN CE QUI CONCERNE LA QUESTION D'ASSURANCE, CE SERAIT LA MAISON LLOYDS QUI, COMME PAR LE PASSÉ, EN SERAIT CHARGÉE.

DE MON CÔTÉ, JE NE PEUX QU'APPUYER CHALEUREUSEMENT LA DEMANDE DE M. CAPA ET VOUS REMERCIE D'ORES ET DÉJÀ DE VOTRE BIENVEILLANTE ET INFINIE PATIENCE À L'ÉGARD DE NOS DEMANDES CONTINUELLES.

DANS L'ATTENTE DE VOS NOUVELLES, JE VOUS PRIE D'AGRÉER, CHER MONSIEUR, L'EXPRESSION DE MES SENTIMENTS LES MEILLEURS.

Erika Billeter
ERIKA BILLETER
DIRECTRICE

fig. 6.11 : Lettre d'Erika Billeter, directrice du musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne du 20 mars 1986 adressée à la galerie Texbraun. Dans cette lettre, il est question de prêts d'autoportraits - d'un photographe ou artiste non mentionné - pour une exposition à l'ICP à New York. Cette lettre est le témoignage de l'intensité de la galerie, de sa reconnaissance à l'international.

-CONCLUSION-

Cette partie a tenté de reconnecter une myriade d'informations, de documents d'archives, et de destins parfois très différents en France et aux États-Unis, pour mettre en avant un certain nombre de paradoxes autour du développement d'un marché de la photographie d'art qui semblent avoir été définitoires pour ce réseau aux contours flous. Partagés entre l'individualité et l'envie d'appartenir à un groupe, ces figures sont en tension entre les pôles de la reconnaissance et de l'entre-soi, de la contre-culture et du prestige, de l'argent et de l'indépendance, de la marge et du *mainstream*. Mapplethorpe, Wagstaff et les Texbraun sont à la fois témoins de leur époque, en étant intégrés dans une forme de sociabilité homosexuelle, et promoteurs d'un goût pour le passé avec une forme d'élitisme. Comment en effet apprécier la photographie ancienne sans connaître l'histoire et la littérature du XIXe siècle ?

A cet égard, cette dernière partie s'est concentrée sur quatre personnalités artistiques et culturelles reliées par plusieurs facteurs socio-économiques dans un contexte de crise politique avec d'un côté un gouvernement américain réactionnaire de droite et de l'autre, un état français désengagé. Si Sam Wagstaff a participé à la transformation de la photographie en objet de collection au même titre qu'André Jammes, son cas a été étudié à part, dans une approche sociologique, en prenant en compte son réseau gay. C'est à travers les entretiens menés dans le cadre de ma recherche qu'un passage s'est ouvert pour mieux appréhender le fonctionnement paradoxal des Texbraun, ces personnalités ambiguës qui se réclament d'une certaine tradition, tout en s'affirmant comme des pionniers dans la valorisation d'un art à la marge. Enfin Mapplethorpe est partagée entre l'envie d'appartenir au « star-system » de l'art contemporain tout en étant dans les luttes gay militantes au moment des *culture wars*. Deux derniers points méritent d'être soulevés. D'une part, dans ses écrits, le critique Philip Gfelter note que leurs intérêts se tournent vers des photographies caractérisées par un goût homoérotique. De plus amples investigations pourraient être effectuées dans cette direction, notamment en considérant les pratiques des artistes l'époque, qui, ont cherché à résister, en tournant le dos aux institutions culturelles comme aux logiques du marché. D'autre part, il serait intéressant d'explorer le rôle des Texbraun dans la constitution de la collection de photographies du musée d'Orsay, perceptible dans certaines acquisitions dont l'album Jeandel, qui traduit à nouveau leurs intérêts pour les images sexuelles et subversives.

-ÉPILOGUE-

Photography's Lost Generation est un titre du numéro *d'American Photo* datant du mois de mars-avril de l'année 1993. Ce numéro regroupe d'une part des articles sur des photographes célèbres comme Peter Hujar, Robert Mapplethorpe ou David Wojnarowicz. D'autre part, il dresse une liste de noms d'artistes, de photographes et de personnes du monde de la photographie décédées du sida : Hugues Autexier, Daniel Boudinet, Jack Boulton, Way Brandy, François Braunschweig, Tina Chow, Bill Connors, Norman Eales, Hervé Guibert, Robert Hayes, Ken Kendrick, Bill King, John Kobal, Antonio Lopez, Joe Macdonald, Barry McKinley, Ray Petri, Bernard Pierre Wolff, Donald Sterzin et Sam Wagstaff. Tout comme il a été montré que l'histoire du marché de la photographie relevait pour une large part de l'histoire orale, il est important que l'héritage de la génération photographique marquée par l'épidémie du sida donne lieu rapidement à une collecte de documents et de témoignages.

Cette publication *d'American Photo* pourrait constituer le fil rouge d'un projet de recherche collectif qui interrogerait la place de photographes et d'acteurs du monde de la photographie disparus prématurément du sida qui ont évolué dans les marges (1981-1993⁶⁵⁹). À travers entre autres une relecture du numéro *d'American Photo*, on pourrait s'interroger d'abord sur la valeur heuristique et historique de la notion de génération, on se demanderait comment les photographes et les acteurs du monde photographique de cette « génération perdue » ont participé à l'aventure culturelle et institutionnelle des années 1980 à travers leurs activités artistiques et engagements divers et enfin comment le sida a pu marquer ces acteurs, en particulier dans les thématiques mais aussi dans les formes⁶⁶⁰. Par ailleurs, ce projet pourrait faire apparaître la riche contribution de cette « génération » aux circulations transatlantiques, et enfin l'existence d'un héritage contemporain de cette période⁶⁶¹.

Ce projet pourrait réunir des photographies, des documents d'archives (publications originales d'époque et des correspondances), des témoignages oraux qui seraient collectés via des recherches en archives et un appel public à des témoignages personnels, puis discutés publiquement et enrichis via une mise en ligne sur une plateforme dédiée pour mettre en lumière la généalogie de cette « génération perdue. » Cette méthodologie, qui s'inscrit dans le mouvement « open science » en recherche, offrirait une plateforme de discussions et un forum pour la critique et le débat. Il s'agirait ainsi de donner à voir des acteurs moins connus (Daniel Boudinet, Jimmy DeSana, Antonio Lopez, le duo de galeristes-marchands Texbraun), à côté des acteurs notoires, d'en préserver la trace et la mémoire et de leur conférer une place nouvelle dans l'histoire des personnes disparues du sida.

⁶⁵⁹ Cette chronologie s'appuie sur l'ouvrage de Thibault Boulvain réalisé en collaboration avec Laurence Bertrand-Dorléac paru aux éditions *Les Presses du Réel* en 2021.

⁶⁶⁰ Les thématiques communes abordées par ces artistes-photographes sont par exemple les suivantes : l'autoportrait, la mise en scène de soi ou l'activisme politique.

⁶⁶¹ Voir *Exposées. D'après ce que le sida m'a fait*. Palais de Tokyo, Paris, Éditions Mercator, 2023.



Peter Hujar, *Flowers for the dead*, Mazatlán, Mexico, 1977



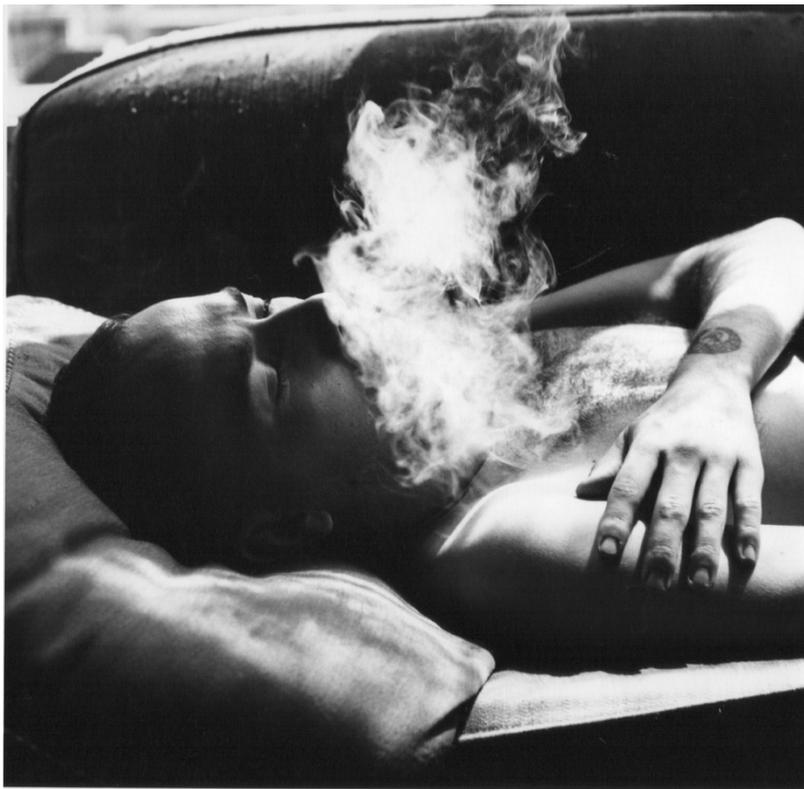
Bernard Pierre Wolff, *New York*, 1974

David Wojnarowicz, *Arthur Rimbaud in New York (times square)*, 1978-79



Jimmy DeSana, *Ties and Roses*, 1985, Vintage Cibachrome print, printed circa 1985

Daniel Boudinet, *Sculpture dans un parc*, 1977



Hervé Guibert, *Sienna*, 1979

Peter Hujar, *David Wojnarowicz: Iolo Carew*, 1988-89



Tina Chow par Andy Warhol, 1985

Antonio Lopez, *Grace Jones, Paris*, 1975



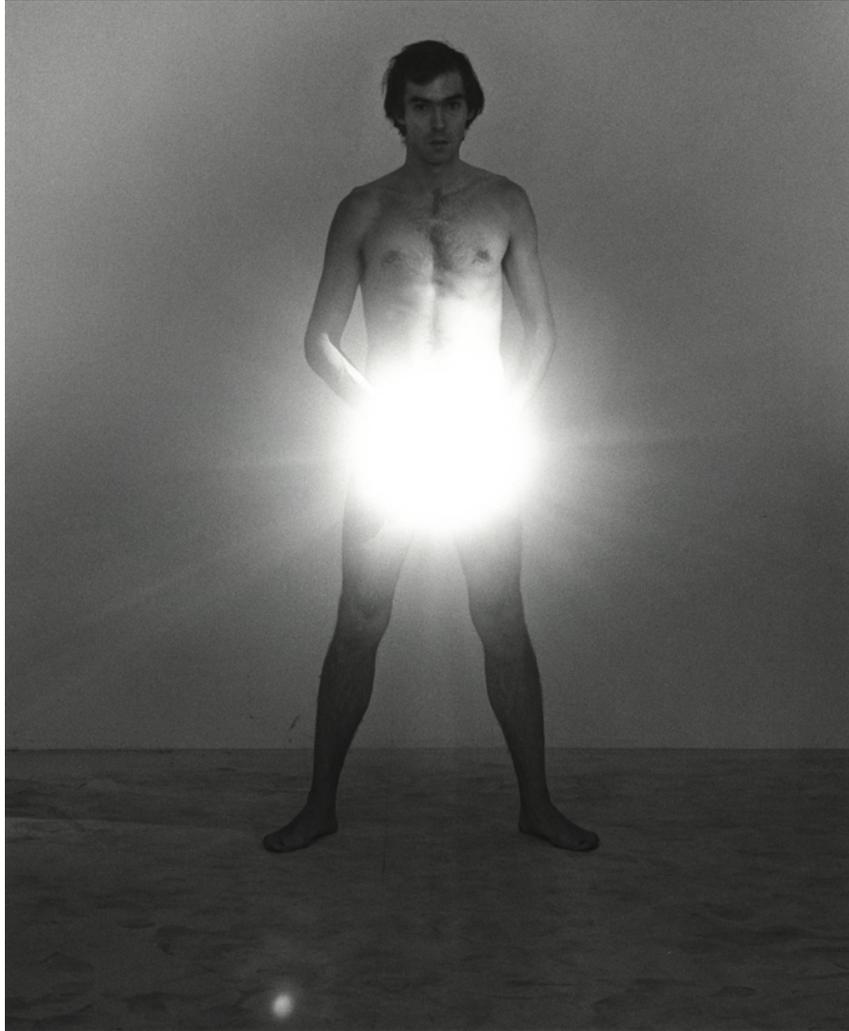
Peter Hujar, *Ethyl Eichelberger*, 1981



Robert Mapplethorpe, *Self-portrait*, 1983, gelatin silver print
© Robert Mapplethorpe Foundation. Used by permission.



David Wojnarowicz with Tom Warren, *Self-portrait of David Wojnarowicz*, 1983-84



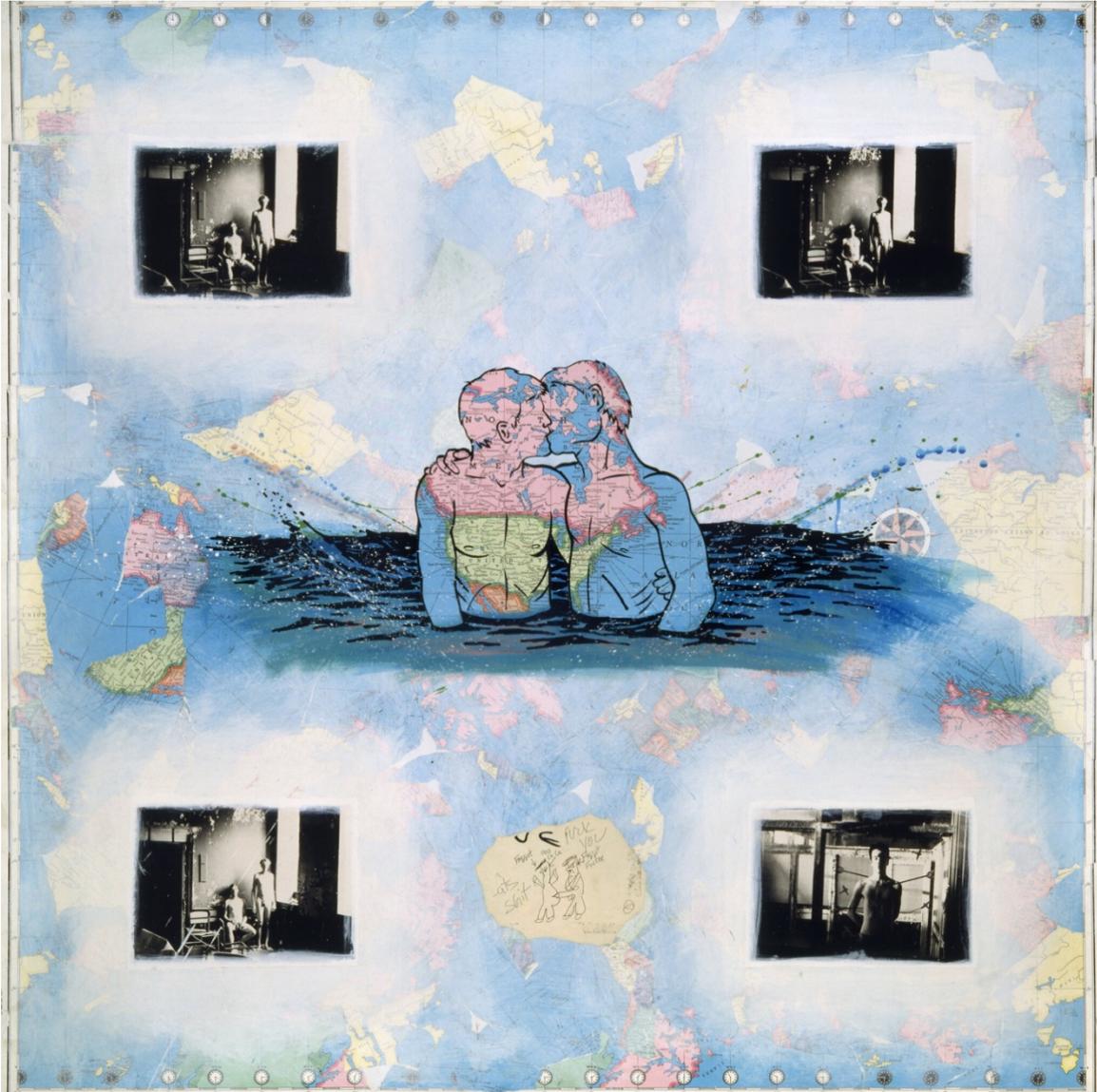
Peter Hujar, *Nude Self-Portrait Series #1*, 1966



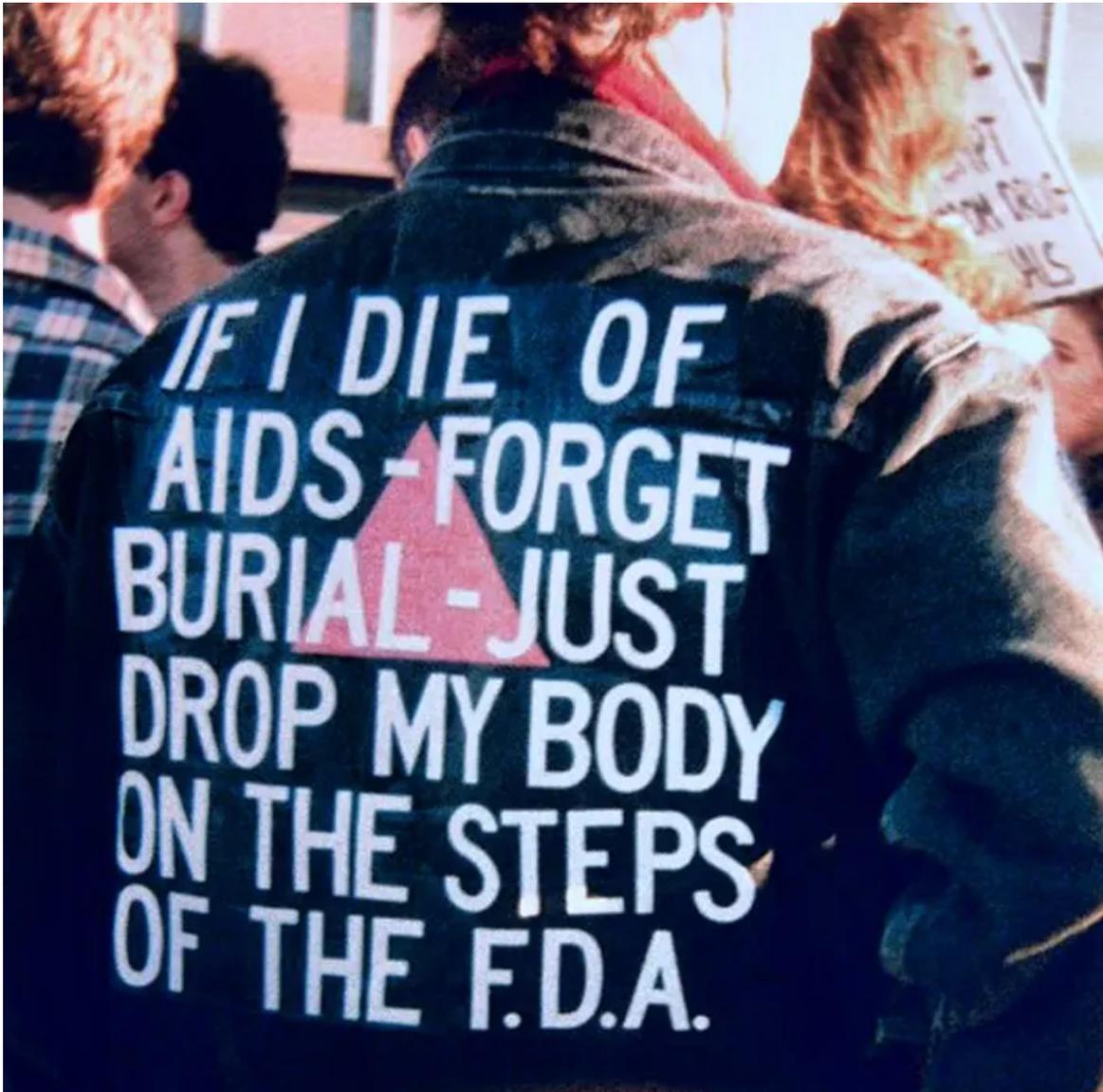
Hervé Guibert, *Autoportrait gisant*, 1986



Jimmy DeSana, *Aluminum Foil #4 (Self-Portrait)*, 1985, Vintage Cibachrome print, printed circa 1985



David Wojnarowicz, *Artwork*, 1984



David Wojnarowicz at an ACT UP protest, U.S. Food and Drug Administration campus, Rockville, Maryland, October 11, 1988.

Jacket text and design by Wojnarowicz. Photograph by William Dobbs.

-CONCLUSION GÉNÉRALE -

« Les affaires de faux brouillent « avec joie » les pistes et affectent probablement le marché. Les scandales de faux ne sont pas une spécificité française, des escroqueries ont éclaté, très discrètement, sur le marché américain et précisément autour du photographe américain Lewis Hine (1874-1940). Si les attributions contestables sont fréquentes, heureusement ces scandales sont rares⁶⁶². »

Alain Paviot

« De mon point de vue, même si des œuvres importantes, et parfois uniques, ont franchi l'Atlantique dès les années 1960, sinon avant, et parfois, même souvent, illégalement, sans déclaration à la douane, impossible d'imaginer que le patrimoine photographique en France puisse se tarir, vu la richesse des fonds dans une grande quantité d'institutions. C'est un peu un mythe de dire cela, comme de dire qu'il n'y a plus d'Atget en France parce que Berenice Abbott aurait tout emporté en 1928 à New York, ou que le musée de Rochester aurait toute la photographie du XIXème siècle français à cause de l'acquisition de la collection Cromer en 1939⁶⁶³. »

Françoise Reynaud

« Je dois dire que j'ai développé un sentiment de saturation lors de la foire Paris Photo face aux œuvres d'un seul médium. J'ai notamment le sentiment de voir de nombreuses photographies de mode, un genre qui ne m'intéresse pas. Souvent, il y a des photographies dites iconiques, mais qui sont présentées à chaque édition. La multiplication de l'image fait qu'on devient vite saturé. Par exemple, je trouve que la photographie d'Avedon, *Dovima et les éléphants* (1955), est une image magnifique mais elle a tellement été exposé, que je n'éprouve plus la même chose quand je la vois⁶⁶⁴. »

Samia Saouma

⁶⁶² Voir l'entretien avec Alain Paviot dans le volume 2, p. 63.

⁶⁶³ Voir l'entretien avec Françoise Reynaud dans le volume 2 p. 253.

⁶⁶⁴ Voir l'entretien avec Samia Saouma dans le volume 2 p. 265.

-CONCLUSION GÉNÉRALE -

Associant témoignages oraux, archives et images, ma recherche doctorale démontre comment le *Eye Club*, nébuleuse d'individus entre Paris, Londres et New York, a contribué à faire passer la photographie d'un objet dénigré à un objet de collection. L'étude de la montée en puissance de la valeur économique et symbolique de la photographie a mis en lumière l'influence des experts dans les circonstances de la valorisation de la rareté photographique au sein d'un marché franco-américain d'initiés. Les collections formées par Pierre Apraxine (pour la Gilman Paper Company) et Richard Pare (pour Phyllis Lambert) illustrent les prémices du développement du mécénat d'entreprise. Les activités d'André Jammes montrent comment il a contribué à construire un goût pour la photographie « primitive » française, perceptible notamment dans l'organisation de l'exposition *French Primitive Photography* au Philadelphia Museum of Art en 1969. La figure du collectionneur francophile Sam Wagstaff a quant à elle permis d'étudier la constitution de sa collection de photographies avec un goût pour Nadar, avant d'aborder sa relation avec Robert Mapplethorpe moins du point de vue de leur intimité qu'à travers le prisme de leurs réseaux artistiques. Ultimement, cette recherche contribue à l'écriture d'une histoire alternative de la reconnaissance institutionnelle de la photographie dans le contexte des luttes LGBTQIA+ dans les années 1970 et des *culture wars* de la fin des années 1980. Les marchands Texbraun ont participé au marché international de la photographie, confirmant un goût pour la photographie du XIXe siècle, mais aussi pour une esthétique du morbide et de la marge reprise par certains artistes qu'ils soutiennent dans les années 1980. La dernière partie de la thèse s'achève sur l'héritage contrasté laissé à la fois par le duo Texbraun (dans l'œuvre de Patrick Faigenbaum) et Sam Wagstaff (la vente de sa collection au Getty Museum de Los Angeles) et sur l'illustration d'une *Saison en enfer* de Rimbaud par des photographies de Robert Mapplethorpe, envisagé ici comme un testament politique. L'étude de ces figures emblématiques d'une communauté homosexuelle touchée de plein fouet par le sida permet de prendre la mesure d'une aventure interrompue brutalement, qui a néanmoins fait son chemin institutionnel.

Écrire sur l'histoire d'un regroupement à géométrie variable par le prisme de l'histoire de l'art a posé plusieurs défis. Il a fallu réaliser un important travail de défrichage dans de nombreuses archives, mener des enquêtes en France et aux États-Unis pour retrouver des correspondances, interroger les acteurs culturels et mettre en regard les actions de ces figures avec les faits culturels, économiques, politiques et sociaux de l'époque qui sont essentiels à la compréhension de leurs actions. Sur le plan méthodologique, ma recherche doctorale souscrit à une vision volontairement décloisonnée de l'histoire et les récits personnels ont été croisés avec les documents historiques. Les lettres échangées entre les figures du *Eye Club* offrent des dévoilements intimes : elles illustrent les amitiés, les désirs, les paradoxes, les regrets et les contradictions. À travers les liaisons épistolaires, transparaît une histoire de regards, de rivalités et d'émulations. Bien plus qu'un simple cercle de sociabilité, les lettres laissent

deviner que l'histoire de l'institutionnalisation marchande de la photographie est aussi liée à des rencontres de figures qui se sont aussi liées d'amitié, affrontées et aimées.

Tout au long de ma thèse, j'entretiens une relation compliquée avec l'expression *Eye Club*, ce dont ma recherche témoigne à plusieurs reprises. Cependant, j'ai fait le choix de la maintenir, sans la traduire en français, pour montrer des comportements exclusifs et une forme d'élitisme. L'emploi du terme « Club » permet de mettre l'accent sur l'idée d'un groupe en circuit fermé qui partage des canons artistiques. Certes, cette expression pourrait revêtir d'autres définitions mais tout au long de ma thèse, j'en ait fait usage parce qu'elle met en évidence la double dimension historique et sociologique de ma recherche. Dans le cadre de mon travail, le *Eye Club* ne désigne pas une structure constituée mais plutôt une nébuleuse de personnalités qui partagent un goût commun pour les photographes des premiers temps. C'est une hypothèse de travail à partir de laquelle j'ai proposé une réflexion autour d'un noyau de personnes. Le *Eye Club* est une étude de cas qui m'a permis d'écrire sur l'histoire d'une nébuleuse lors du processus de transformation de la photographie en art muséal et en même temps sur l'histoire des luttes LGBTQIA+, qui croise en partie celle de certains protagonistes.

Quel est l'héritage du *Eye Club*? Existe-t-il de nouveaux rendez-vous pour la communauté photographique? D'une part, en Angleterre comme aux États-Unis, les logiques du mécénat d'entreprise sont de plus en plus perceptibles dans les institutions qui dépendent amplement des donateurs, notamment au MoMA où les salles portent les noms des mécènes. D'autre part, les maisons de ventes aux enchères anglo-saxonnes, autrefois des vecteurs de transmission d'informations entre les acteurs culturels, ont progressivement laissé la place à des ventes en ligne et aux foires comme AIPAD à New York ou Photo London à Londres. Ces foires célèbrent des « auteurs » dans l'histoire de la photographie afin de perpétuer un modèle : un marché centré sur l'économie du nom de l'artiste qui laisse de côté les collectifs⁶⁶⁵. Les recherches d'Anne-Sophie V.E. Radermacker ont ainsi illustré :

« L'importance conférée au nom d'artiste est néanmoins telle dans le milieu institutionnel et marchand qu'il semble, à ce stade, difficile d'engager un changement radical de mentalité à cet égard [...] il revient aux recherches futures de proposer des modèles de pensée capables de relativiser le *star system* actuel qui empêche de nombreux artistes et bien artistico-culturels dépourvus de noms établis, d'être considérés pour leurs qualités propres. Une confrontation de notre vision occidentale de l'art à celle d'autres sociétés (africaines, asiatiques...), semble à cette fin, offrir un axe de recherche opportun⁶⁶⁶. »

⁶⁶⁵ Comme le remarque Zoé Haller dans son article réalisé à partir d'une enquête dans deux capitales régionales en France : « L'appartenance à un groupement d'artistes, selon une forme plus ou moins institutionnalisée, peut alors s'avérer déterminante dans le maintien d'une activité artistique et le déroulé de la carrière des plasticiens. », *Marges* [en ligne], 28 I 2019, consulté le 6 janvier 2023.

⁶⁶⁶ Voir à ce sujet l'article d'Anne Sophie V.E. Radermecker, « Quand un nom vaut des millions. État et limites d'un

Les propos du frère d'Edward Mapplethorpe énoncés en introduction, qui critiquent également le *star system* de l'art contemporain, coïncident avec un autre phénomène : la financiarisation de capitales économiques comme Londres ou New York. Dans son introduction aux textes de Douglas Crimp, Gaëtan Thomas, militant d'*Act Up*, rapporte les paroles de ce dernier :

« Je me souviens du monde de l'art quand il était minuscule [...] La communauté artistique new-yorkaise présentait ce qu'il y avait de meilleur en danse, musique et sculpture. C'était une scène parfaitement interconnectée à laquelle on pouvait facilement s'intégrer [...] Il est entièrement différent aujourd'hui, notamment parce que le marché a changé." Les galeries n'étaient pas nombreuses dans les années 1970, elles laissaient des institutions alternatives comme Artists Space, Franklin Furnace, The Kitchen quadriller la scène artistique [...] La crise épidémique a coïncidé avec une transformation profonde de New York où des quartiers auparavant abandonnés ou périphériques, dédiés à une culture sexuelle gay, se sont embourgeoisés en passant aux mains d'une industrie de l'immobilier qui les a rendu impropres aux usages qu'on leur avait inventés. »

Le phénomène de starification des artistes, déjà existant à l'époque de Mapplethorpe, s'est accentué ces dernières années dans un monde de l'art où souvent : « les œuvres elles-mêmes ne sont évoquées qu'en passant : pour dénoncer les sommes en jeu (ou s'extasier sur elles)⁶⁶⁷ » comme le relève Jérôme Glicenstein. Les récentes études économiques sur le marché de l'art ont en effet montré que le médium photographique a été majoritairement absorbé par celui de l'art contemporain avec des prix records de plus en plus exorbitants notamment pour des artistes qui utilisent le médium comme Cindy Sherman d'après les données *Artprice*. Cependant, il existe toujours un autre marché des épreuves photographiques⁶⁶⁸ en tant qu'objets esthétiques autonomes avec son écosystème propre (expositions, festivals, critiques, revues spécialisées) et de nouvelles problématiques transnationales.

En 2022, un article d'Abigail Solomon Godeau paru dans la revue *Transbordeurs*, a relancé les questions sur le rôle des mécènes et des collectionneurs dans l'écosystème de la photographie qui ont occupé ma recherche doctorale⁶⁶⁹. Près de cinquante ans après l'exposition *French Primitive Photography* réalisée à partir de la collection d'André Jammes au Philadelphia Museum of Art, elle poursuit sa critique sur la formation des canons par les collectionneurs privés en prenant pour cible l'exposition *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther* présentée au Jeu de Paume à Paris à l'automne 2021. Abigail Solomon Godeau dénonce cette exposition qui utilise « le nom d'un

marché de l'art fond sur une économie du nom d'artistes », *Marges* [en ligne], 28 I 2019, consulté le 6 janvier 2022 qui envisage le nom d'artiste comme une construction culturelle, capable de fluctuer selon des temporalités variables, soumise aux multiples évaluations opérées par les parties prenantes du monde de l'art.

⁶⁶⁷ Jérôme Glicenstein, « Introduction : l'art avec (ou sans) le marché », *Marges* [en ligne], 28 I 2019, consulté le 6 janvier 2022.

⁶⁶⁸ « Seules ont droit à être désignées comme œuvres d'art 'les photographies prises par l'artiste, tirées par lui ou sous son contrôle, signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires » afin de rejoindre le marché des photographies classées ou contemporaines, voir Moulin, 2003, pp. 125-126.

⁶⁶⁹ Abigail Solomon-Godeau, « Le retour du chef-d'œuvre. », *Transbordeur. Photographie histoire société*, n°6, 2022, pp. 162-167.

collectionneur et la dénomination de chef d'œuvre comme une double image de marque⁶⁷⁰. » Dans ce texte, elle revient également sur les actions d'André Jammes et de Sam Wagstaff qui ont contribué à fabriquer l'histoire de la photographie autour de « chefs d'œuvres (curieusement, c'est seulement dans le dans le domaine des arts visuels que le médium est supposé produire des chefs d'œuvres singuliers – c'est-à-dire individuels- et même anonymes)⁶⁷¹ ». Cet article s'inscrit dans un contexte où les institutions en France connaissent une diminution des aides publiques et relance ainsi le débat déjà existant dans l'historiographie sur l'influence culturelle et économique du modèle néo-libéral américain. Ces problématiques semblent d'autant plus actuelles puisque trois ans après le rendu de ma thèse, on assiste à une multiplication de fondations d'art privés détenues par l'aristocratie financière dont la Bourse de Commerce inaugurée par François Pinault en 2021. Dans le domaine de la photographie, l'exemple le plus probant est celui de la fondation LUMA Arles.

Depuis une vingtaine d'années, les Rencontres d'Arles constituent l'un des nouveaux « rendez-vous périodiques » avec la foire Paris Photo qui rythment le monde de la photographie pour les acteurs du culturels et les indépendants (éditeurs, chercheurs, critiques). Dans ce contexte, l'héritière suisse de la firme Hoffmann-La Roche Maja Hoffmann, a construit un musée dans une ville au passé communiste dévasté d'un point de vue industriel, pour présenter sa propre collection en se positionnant comme concurrente directe, quoique implicite, des Rencontres d'Arles. Initialement, ce festival s'adressait à un vaste public mais aujourd'hui cet événement occupe une fonction de socialisation pour un cercle à la fois plus restreint et élitiste. Ces dernières années, le collectif de rédacteur-rices Othon s'est emparé de ce sujet pour dénoncer la violence de l'écosystème LUMA dans le processus de gentrification de la ville dans un ouvrage critique paru en janvier 2023 aux éditions *Divergences*⁶⁷². De plus, la récente nomination de Christoph Wiesner à la direction du festival en 2021 (ancien galeriste puis directeur de la foire Paris Photo) soulève à nouveaux frais la question de l'interdépendance entre les instances marchandes et institutionnelles qui a occupé ma recherche doctorale. Ces évolutions invitent à nous interroger sur l'avenir de la programmation des événements culturels dans la lignée des travaux de recherche de Rime Fetnan sur la Documenta de Kassel qui remet en question « un cadrage curatorial adapté au marché⁶⁷³. » De nouvelles enquêtes sur les rôles des acteurs du marché de l'art (collectionneurs, mécènes, amis de musée, investisseurs), qui se placent en intermédiaires privilégiés dans les comités d'acquisition des musées ou dans le processus de sélection des expositions lors des festivals, permettraient d'éclairer la privatisation de l'écosystème de la photographie.

⁶⁷⁰ Idem.

⁶⁷¹ Idem.

⁶⁷² « La Tour Luma est la figuration concrète d'inégalités économiques majeures : inégalité entre sa propriétaire milliardaire et les 42 % d'Arlésiens vivant sous le seuil de la pauvreté [...] Et dans le même temps, la Tour Luma tient à affirmer un intérêt quasi militant pour l'égalité des genres » *À Arles*, collectif Othon, éditions Divergences, 2023, p. 59.

⁶⁷³ Cet article étudie « les processus d'intégration des acteurs du marché de l'art au sein de la Documenta [...] dont l'objectif sous-jacent semble être la légitimation croisée de toutes les instances (institution, collectionneurs, artistes, commissaire). [...] les représentations qu'ont les acteurs du monde de l'art contemporain de la Documenta, c'est-à-dire une institution qui, depuis 1997, « offre une scène aux positions non-Occidentales et non-orientées vers le marché » [...] est à relativiser. », voir Rime Fetnan, « Le rôle du marché de l'art à la Documenta de Kassel : l'exemple de documenta11 », *Marges* [en ligne], 28 I 2019, consulté le 6 janvier 2022.

Un dernier point mérite d'être soulevé. L'article d'Abigail Solomon Godeau aborde non seulement le pouvoir d'un collectionneur américain dans une institution publique française mais il critique également le circuit patriarcal institutionnel, qui caractérise le milieu de la photographie. L'historienne de l'art américaine liste les noms de Simon Baker à la direction de la Maison européenne de la photographie, Quentin Bajac à la tête du Jeu de Paume, Clément Chéroux à la tête du département de photographies du MoMA (depuis la date de parution de son article, ce dernier a été nommé à la tête de la fondation Henri Cartier-Bresson), Florian Ebner (chef de service du Cabinet de la photographie du Centre Pompidou), Thomas Galifot nommé à la direction du département de la photographie au musée d'Orsay après le départ de Françoise Heilbrun. Abigail Solomon-Godeau note à juste titre que les inégalités déjà présentes dans les années 1970 perdurent puisque : « aucune des femmes qui travaillaient alors dans ces différents départements, ni aucune candidate en dehors de ces institutions, n'a pu atteindre ces positions prestigieuses⁶⁷⁴. » En contrepoint, l'exemple de Diane Dufour, fondatrice du Bal, est révélateur de cette dynamique. Pour atteindre une position prestigieuse, la création d'un lieu semble être l'unique voie, à de rares exceptions près⁶⁷⁵. Si l'analyse d'Abigail Solomon-Godeau est un détail dans son article, il a toute son importance dans le cadre de mon étude. L'historienne questionne ici l'entre-soi, déjà présent dans les années 1960-1980, que l'on pourrait comparer à un *Gentlemen's Club*. Son approche féministe met l'accent sur un point déjà abordé : l'invisibilisation des actrices culturelles dans l'histoire de la photographie.

Dans tous les entretiens que j'ai pu mener, les personnalités culturelles féminines du monde de la photographie sont fréquemment citées et pourtant elles apparaissent seulement « en pointillés » dans l'historiographie. Pourquoi ? D'abord parce que les archives des galeries créées par des femmes sont rarement accessibles à la recherche. À titre d'exemple, j'ai découvert l'existence des archives de la galerie Zabriskie tardivement au cours de mes recherches doctorales. Pour les spécialistes de photographie, cette galerie présente des photographes américains et français dans la période 1977-1998. La branche parisienne de cette galerie new-yorkaise, assortie d'une librairie consacrée à la littérature photographique, a valorisé la pratique du médium. J'ai localisé ses archives aux Archives of American Art (AAA) à Washington ; on m'a signalé qu'elles y étaient bien présentes mais qu'elles n'étaient pas indexées. Au cours de mes recherches, en échangeant avec les chercheurs et chercheuses qui s'intéressent aux parcours de galeries tenues par des femmes, je me suis rendue compte que ce cas n'était pas isolé.

Comme l'ont montré les dernières recherches sur l'histoire du marché de l'art, les études des acteurs du marché de l'art mettent en lumière des figures masculines. Elles laissent souvent dans l'ombre l'autre part du marché de l'art : les femmes. On pourrait être tenté de penser que la priorité de

⁶⁷⁴ Abigail Solomon-Godeau, « Le retour du chef-d'œuvre. », *Transbordeur. Photographie histoire société*, n°6, 2022, pp. 162-167.

⁶⁷⁵ Dans son article, elle cite en contre-exemple le cas de Sylvie Aubenas à la tête du département des Estampes et de la Photographie à la BnF.

l'institution est de classer les archives d'artistes, avant de classer celles des galeristes ou acteurs du monde de l'art. Pourtant, on voit bien que l'archivage rend possible les recherches académiques. À titre d'exemple, la classification, l'indexation et la mise en ligne des documents de la galerie Leo Castelli a donné lieu à une recherche académique⁶⁷⁶. De même, ma recherche se concentre principalement sur des études de cas autour de Sam Wagstaff et Harry Lunn dont les archives sont classées au Getty Research Institute. L'archivage conditionne l'histoire et donne de la valeur. Faute d'inventaire, la trajectoire d'une galeriste ou d'une collectionneuse est souvent vouée à l'oubli. Dans le cadre de ma thèse, les femmes rencontrées ne se sentaient pas légitimes pour raconter leurs parcours et par conséquent ne souhaitaient pas que les entretiens soient enregistrés. Par ailleurs, ces nombreuses actrices n'ont pas toujours développé les mêmes tactiques de cooptation, de soutien et de solidarité qui existent entre hommes⁶⁷⁷. Dès lors, les actrices culturelles demeurent peu présentes, notamment dans mon enquête, malgré le désir de les rendre visibles.

Et comment justement réintroduire les récits manquants des femmes dans l'histoire du marché de la photographie ? Il serait ainsi possible d'élargir ma recherche doctorale à des figures féminines restées dans l'ombre en se questionnant sur l'existence d'autres formes de sociabilités. L'histoire de l'art féministe a conduit à un renouvellement profond de la discipline en ouvrant la voie à de nouvelles études de cas approfondies. D'autres approches pourraient être particulièrement éclairantes en dehors de la discipline de l'histoire de l'art, par exemple à travers un appel à témoignages et au partage de documents d'archives qui permettraient d'exhumer des histoires enfouies.

⁶⁷⁶ Voir Titia Hulst, « The Leo Castelli Gallery », *Archives of American Art Journal*, Volume 46, Number 3/4.

⁶⁷⁷ On peut difficilement parler de cercles de femmes, puisqu'elles me semblent éloignées les unes des autres. Cependant, à l'heure actuelle, des initiatives comme *Les filles de la photo*, *Wise Women*, ou l'association *AWARE* permettront sans doute d'atténuer les mécanismes d'exclusion.

-BIBLIOGRAPHIE-

Lieux de recherche et archives

Ouvrages

Articles

Catalogues d'exposition

Catalogues de galeries et de libraires

Catalogues de vente

Travaux académiques

Dictionnaires

Sources en ligne

Communications

Films, radio, enregistrements

-LIEUX DE RECHERCHE-

ÉTATS-UNIS:

Los Angeles

Getty Research Institute & Museum

Région de New York

Aperture Archives, New York City, New York

Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University, New York City, New York

Département de photographies à Sotheby's, New York City, New York

MoMA Archives, Queens, New York

Daniel Wolf private museum and library, Yonkers, New York

Marquand Art Library, Princeton University, New Jersey

Texas

The Harry Ransom Center, Austin, Texas

FRANCE :

Arles

Archives du festival des Rencontres d'Arles

Archives du musée Réattu

Paris

Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art

Bibliothèque Nationale de France

Documents d'archives du Centre Georges Pompidou

Donation Jacques-Henri Lartigue, médiathèque de l'architecture et du patrimoine

-ARCHIVES-

ÉTATS-UNIS :

Aux archives du Getty Research Institute :

Harry Lunn Papers, J. Paul Getty Trust

Robert Mapplethorpe Papers, J. Paul Getty Trust

Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust

Aux archives du Smithsonian Institution (en ligne) :

Samuel Wagstaff papers, 1932-1985. Archives of American Art, Smithsonian Institution

Archives du Metropolitan Museum of Art :

Documentation sur les provenances de la collection Gilman

FRANCE :

Aux archives du Musée Réattu :

Dossier de l'exposition sur Charles Nègre au musée Réattu en 1980

Aux archives des Rencontres d'Arles :

Dossier d'exposition concernant le slide-show de Robert Mapplethorpe en 1981

Catalogues et revues ayant fait l'objet d'un dépouillage systématique :

-Catalogues du département de photographies de Sotheby's Londres des années 1970

-Catalogues du département de photographies de Sotheby's New York des années 1970

-La revue *Photographies*

A

Alfonsi, I. (2019), *Pour une esthétique de l'émancipation : construire les lignées d'un art queer*, B42

Als, H. (2019). *Les femmes*, Éditions de l'Olivier

Arbaizar, P. & Picaudé, V. (2001). *La confusion des genres en photographie*, Bibliothèque Nationale de France, Paris

Auer, M. & Auer, M. (1985). *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours*, Éditions Camera Obscura, Genève

Aujard, A. & Huteau, I. (1998). *La photographie artistique, répertoire des collections*, Réunion des musées nationaux, Paris

B

Baldus, E. (1852). *Concours de photographie, mémoire déposé au secrétariat de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, monographie imprimée*, Victor Masson, Paris

Barnden, S. (2019). *Still Shakespeare and the Photography of Performance*, Cambridge University Press

Barthes, R. (1956). *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris

Barthes, R. (1989). *La chambre claire, note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, 1980

Becker, H. (1982) 1988. *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris

- Benhamou-Huet, J. (2014). *Mapplethorpe, vivant - réponses à des questions*, Les Presses du Réel
- Benjamin, W. (1936, 2011). *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Allia
- Bernard, B. (1980). *Photodiscovery: Masterworks of Photography, 1840-1940*, Harry N. Abrams
- Bernard, B. (1981). *Chefs-d'oeuvre de l'histoire de la photographie 1840-1940*, Éditions Albin Michel
- Bertrand-Dorléac, L. (1992). *Le commerce de l'art*, La Manufacture
- Boulvain, T. (2021). *L'art en sida : 1981-1997*, Les Presses du réel
- Bourdieu, P. (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, Paris, 1965
- Bourdieu, P. (1979). *Les héritiers*, Les Éditions de Minuit, Paris
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris
- Bouveresse, C. (2017), *Histoire de l'agence Magnum. L'art d'être photographe*, Flammarion
- Bowness, A. (2011), *Les conditions du succès*, Éditions Allia
- Breslin, D. & Kiehl, D. (2018). *David Wojnarowicz, History Keeps me Awake at Night*, Whitney Museum of American Art, New York, Yale University Press, New Haven and London
- Brunet, F. (2012). *La naissance de l'idée de photographie*, Presses Universitaires de France, Paris Brunet, F.
- (2013). *L'Amérique des images : histoire et culture visuelles des États-Unis*, Hazan, Paris
- Brunet F. (2017). *Histoire et contre-histoire de la photographie*, Presses universitaires de France
- Brunnick, M. & Terpak, F. (2016), *Robert Mapplethorpe, The Archive*, with essays by Patti Smith and Jonathan Weinberg, The Getty Research Institute, Los Angeles

C

Cartier-Bresson, A. (2018). *Le vocabulaire technique de la photographie*, Marval/Paris Musées

Carver, R. (1994). *Neuf histoires et un poème*, Éditions de l'olivier

Celant, G. (2005). *Robert Mapplethorpe : Tra Antico e moderno. Un'antologia*, Florence/Milan, Artificio/Skira

Celant, G. (2014). *Robert Mapplethorpe : the nymph photography*, Milan, Skira

Challine, E. (2017). *Une histoire contrariée. Le musée de la photographie en France (1839-1945)*, Éditions Macula

Chevrier, J.-F. (2001). *Jeff Wall : essais et entretiens, 1984-2001*, École Nationale Supérieure des Beaux- Arts de Paris, Collection écrits d'artistes

Cohen-Solal, A. (2009). *Leo Castelli et les siens*, Gallimard, Paris

Compagnon, A. (2014). *Baudelaire : l'Irréductible*, Flammarion, Paris

Cotton, C. (dir.) (2004). *Guy Bourdin*, Gallimard

Crane, D. (1987). *The transformation of the avant-garde, the New York art world, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press

Cras, S. (2018). *L'économie à l'épreuve de l'art, Art et capitalisme dans les années 1960*, Les Presses du réel

Crimp, D. (2016). *Pictures. S'appropriier la photographie. New York, 1979-2014*, Le Point du Jour

D

Dagen, P. (2012). *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Hazan

Danto, A. (1996). *Playing with the edge: the photographic achievement of Robert Mapplethorpe*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press

Dearborn, M. (2004). *Mistress of Modernism: The Life of Peggy Guggenheim*, Houghton Mifflin

De Decker-Heftler, S. (1998). *Paris capitale de la photographie*, Hazan

Dennis, L. & Dennis, L. (1977). *Collecting Photographs, a guide to the new art boom*, E.P. Dutton, New York

Denoyelle, F. (1997). *La lumière de Paris*, Paris, L'Harmattan

Denoyelle, F. & Stourdézé, S. (2019). *Arles les rencontres d'Arles de la photographie - 50 ans d'histoire*, Éditions de La Martinière

Didi-Huberman, G. (2014). *Invention de l'hystérie, Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula

Didion, J. (1979). *The White Album: essays*, Simon & Schuster

Du Camp, M. (1906). *Souvenirs littéraires*, Hachette, Paris

Dumayet, P. & Elkoury F. (1999). *Suite Égyptienne*, Actes Sud, Beaux-Arts, Hors collection

Duret-Robert, F. (1991). *Marchands d'art et faiseurs d'or : à quoi tient le prix d'un tableau*, Belfond

F

Falk, P.H. (1982). *The Photographic Art Market*, New York, Falk-Leeds international

Finkelstein, N. (1989). *Andy Warhol: The Factory Years, 1964-1967*, St Martins Pr

Fitzgerald, F. S. ((1925) 1976). *Gatsby le magnifique*, Le livre de poche

Fitzgerald, F.H. ((1922) 1978). *Les enfants du jazz*, Gallimard

Fitzgerald, F.S. (2017). *I'd Die for You: And Other Lost Stories*, Scribner

Ford, C. (2003). *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*, J. Paul Getty Museum

Foucault, M. (1963). *Naissance de la clinique*, Presses universitaires de France

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard

Fried, M. (2013). *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art ?* Hazan

Fry, R. & Woolf, V. ((1926), 1973). *Victorian Photographs of Famous Men & Fair Women by Julia Margaret Cameron*, A & W Visual

G

Gaessler, D. (1987). *Les grands maîtres du tirage*, Éditions Contrejour

Galassi, P. (1995). *American photography (1890-1965) from the Museum of Modern Art, New York*, Harry N. Abrams

Gaillard, A. (2013). *Mémoires d'une galerie*, Gallimard

Garner, P. (1994). *Cecil Beaton*, Jonathan Cape Ltd

Gee, H. (1997). *Limelight: A Greenwich Village Photography Gallery and Coffeehouse in the Fifties: A Memoir*, University of New Mexico Press

Geffer, P. (2014). *Wagstaff: Before and After Mapplethorpe - A Biography*, Liveright

Gernhseim, A. & Gernsheim, H. (1954). *Roger Fenton, photographer of the Crimean war, his photographs and his letters from the Crimea*, Secker & Warburg, Londres

Gernsheim H. (1965). *A concise history of photography*, Helmut Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, Thames and Hudson, Londres

Gernsheim, H. ((1948), 1975). *Julia Margaret Cameron, Her Life and Work*, Aperture, Londres

Goldschmidt, L. & Naef, W. (1980). *The Truthful Lens A Survey of the Photographically Illustrated Book 1844-1914*, Grolier Club

Greenough, S. (2004). *Stieglitz on Photography: His Selected Essays and Notes*, Aperture

Guggenheim, P. ((1979), 2004). *Ma vie et mes folies*, Perrin

Guibault, S. (1998). *Comment New York vola l'idée d'art moderne : Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, J. Chambon

H

Haas, K. & Senf, R. (2006). *Ansel Adams: In the Lane Collection*, Museum of Fine Arts Boston

Hacking, J. (2019), *Photography and the Art Market*, Lund Humphries

Hackforth-Jones, J. & Robertson, I. (2016). *Art Business today: 20 key topics (handbooks in International Art Business)*, Lund Humphries

Heilbrun, F. (2000). *Camera Work*, Photo Poche, Centre National de la photographie

Heilbrun, F. (dir.) (2008). *La photographie au Musée d'Orsay*, Flammarion

Heinich, N. & Shapiro R. (2012). *De l'artification - Enquêtes sur le passage à l'art*, EHESS

Heins, M. (1993). *Sex, Sin and Blasphemy: A guide to America's Censorship Wars*, The New Press, New York

Hermann, F. (1980). *Sotheby's: Portrait of an auction house*, Chatto & Windus

Horowitz, N. (2011). *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. REV-Revised, Princeton University Press

Hujar, P. (1976). *Portraits in Life and Death*, DaCapoPress, New York

J

Jammes, A. (1947). *Essai sur les Ex-Libris modernes français*, Paris

Jammes, A. (1960). *Pour un musée idéal de la photographie*, Caractère, M. Vox (dir.), Compagnie française d'édition, n. p. Paris, Bibliothèque nationale de France

Jammes, A. (1973). *William H. Fox Talbot: inventor of the Negative-Positive Process*, Collier Books, New York

Jammes, I. (1981). *Blanquart-Erard et les Origines de l'Édition Photographique Française. Catalogue Raisonné*.
Droz

Jammes, A. & Parry Janis, E. (1983). *The art of French Calotype with a critical dictionary of photographers 1845-1870*, Princeton University Press, Princeton

Jammes, A. (2010), *Papiers dominotés. Trait d'union entre l'imagerie populaire et les papiers peints (France 1750 -1820)*, Paris, Editions des Cendres

Jammes, A. (2015). *Le livre, la photographie, l'image et la lettre. Essays in honor of André Jammes*, Éditions des cendres

K

Kertess, K. (2002). *Peter Hujar animals and nudes*, Twin Palms Publishers

L

Laing, O. (2020). *Funny Weather. Art in an Emergency*, Picador

Lebovici, E. (2017). *Ce que le sida m'a fait : art et activisme à la fin du XXe siècle*, JRP-Ringier

Lécuyer, R. (1945). *Histoire de la photographie*, Baschet & Cie

Levas, D. & Holdborn, M. (1999). *Robert Mapplethorpe-Pictures*, Santa Fe, Arena

Luckhurst, M. & Morin, E. (2014). *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity*, Palgrave Macmillan

M

Mapplethorpe, R. (1983). *Lady Lisa Lyon*, préface de Sam Wagstaff, essai de Bruce Chatwin. Viking Press, New York

Mapplethorpe, R. (1986). *A season in Hell*, texte d'Arthur Rimbaud (traduction de P. Schmidt), The Limited Edition's Club, New York

Mapplethorpe, R. (1989). *Some Women*, introduction par Joan Didion, Bulfinch Press, Boston

Marty, E. (2015). *Roland Barthes. Album (inédits, correspondances et varia)*, Éditions du seuil

McCauley, A. E. (1985). *A.A.E. Disdéri and the carte de visite portrait photograph*, Yale University Press, New Haven, London

McKendry, J. (1967). *Four Victorian Photographers*, the Metropolitan Museum of Art

Melot, M. (2008). *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?* Presses Universitaires du Septentrion

Meyer, N. (2016). *Guy Bourdin: A Message for you*, Steidl

Michaud P.-A., Didi-Huberman G. (1998, 2022). *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Éditions Macula

Morel, G. (2006). *Le photo reportage d'auteur : l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, CNRS, Paris

Morris Hamburg, M. (1981). *Charles Marville : Photographs of Paris at the Time of the Second Empire on Loan from the Musée Carnavalet*, Paris, New York

Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris

Moulin, R. (2003). *Le marché de l'art*, Flammarion, Paris

Moureau, N. & Sagot-Duvauroux, D. (2006). *Le marché de l'art contemporain*, Éditions La Découverte, Collection Repères, Paris

O

Ody, M. (2000). *Denise Braunschweig*, Presses Universitaires de France, Psychanalystes d'aujourd'hui

O'Doherty, B. (1976, 2008). *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP Ringier, Zurich

P

Pare, R. (1978). *Court house: A Photographic Document*, Horizon Press

Parry, E. (1987). *The photographs of Gustave Le Gray*, Eugenia Parry Janis, The University of Chicago Press: The Art Institute of Chicago

Parry, E. (2008). *Joel-Peter Witkin*, Collection Photo Poche, Actes Sud

Peignot, G. (1823). *Mannet du bibliophile, ou Traité du choix des livres*, V. Lagier, Dijon

Pflieger, S. & Sagot Duvauroux, D. (1994). *Le marché des tirages photographiques*, La Documentation française, Paris

Poirrier, P. (2016). *Les politiques de la culture en France*, La Documentation française, Paris

Poitevin, A. ((1883),1983), *Traité des impressions photographiques, suivi d'appendices par Léon Vidal*, Paris, Gauthier-Villars, 1883 / Marseille, Laffitte reprints

Poivert, M. (2004). *L'utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie*, Point du jour, Paris

Poivert, M. (2017). *Peintres photographes, de Degas à Hockney*, Citadelles & Mazenod, Paris

Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard

Q

Quemin, A. (2001). *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, ministère des Affaires étrangères

R

Raeburn, J. (2006). *A Staggering Revolution: A Cultural History of Thirties Photography*. Urbana (IL): University of Illinois Press

Rémy, P. (2017). *Bettina Rheims*, Taschen

Richard, J. (1883). *L'art de former une bibliothèque*, Rouveyre et G. Blond, Paris

S

Samoyault, T. (2015). *Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris

Schmitt, J-M. (2008). *Le marché de l'art*, La documentation française, Paris

Sekula, A. (2013). *Écrits sur la photographie*, Beaux-Arts de Paris éditions

Silvestre, T. (1853). *Histoire des artistes vivants, français et étrangers, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, photographes : études d'après nature*, E. Blanchard, Paris

Sontag, S. (2008). *On Photography*, Penguin Classic

Spencer, R. (2004). *The expert versus the object: judging fakes and false attributions in the visual arts*, Oxford University Press, New York

Stewart Howe, K. (1992). *Félix Teynard: calotypes of Egypt, a catalogue raisonné*, Hans P. Kraus, Jr New York. Inc, Robert Hershkowitz Ltd. London, Weston Gallery Inc. Carmel

Strasser, A. (1942). *Victorian photography, being an album of yesterday's camerawork by William Henry Fox Talbot, David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, Roger Fenton, Frank M. Sutcliffe and others*, the Focal press, London and New York

Szarkowski, J. (1989). *Photography until now*, Little Brown & co

T

Tournier, M. (1980). *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Éditions Gallimard

V

Von Schlosser, J. Falguières P. (2012). *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Éditions Macula

W

Weiss, N. (2016). *Keep the Damned Women Out: The Struggle for Coeducation*, Princeton University Press

Welling, W. (1976). *Collectors' Guide to Nineteenth-Century Photographs*, Macmillan Pub Co

White, C. & White H. (1965, 2009). *La Carrière des peintres au XIXe siècle - Du système académique au marché des impressionnistes*, Flammarion

White, S. (1990). *Parallels & Contrasts, Photographs from the Steven White Collection*, University of New Mexico Press, Albuquerque

Witkin, L. (1975). *George A. Tice: photographs 1953-1973.*, Rutgers University Press, New Brunswick Witkin, L.

(1979). *The photograph collector's guide*, Secker & Warburg, Londres

Wolf, S. (2008). *Polaroids-Mapplethorpe*, Whitney Museum of American Art, Prestel

Z

Zannier, I. (1997). *Le Grand Tour, dans les photographies des voyageurs du XIXe siècle*, Canal & Stamperia

A

Addleman-Fraenkel, K. (2014, août 8). « A process of selection: Édouard Baldus, the New Louvre photographs and Palais du Louvre et des Tuileries », *History of Photography*, 38: 3, pp. 255- 275

Allen, H. (1978, novembre 19). « Harry Lunn Jr.: Prints Charming », *The Washington Post Magazine*

Aubenas, S. (2005). « “Magique circonstancielle” », *Études photographiques*, 16 | pp. 210-221

Ayxendri, F. (1982, novembre 12). « La collection Sam Wagstaff au Petit-Palais », *Le Matin de Paris*

Azimi, R. (2005, février 12). « Le ‘ténébrisme’ espagnol séduit », *Le Monde*

Azimi, R. (2019, janvier 3). « Exposition : Andy Warhol, au-delà des icônes », *Le Monde*

B

Bajac, Q. et Lemoine, S. (2003, printemps). « Entretien avec André Jammes », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n°16, pp. 104-113

Bation-Cabaud, E. (1983). « Georges Siroton », *Photogénies*, n°3

Béhar, H. & Guerrin, M. (1994). « Robert Frank : “Après ma mort, je ne veux pas que l'on commercialise mon oeuvre” », *Le Monde*

Bellet, H. (2012, février 25). « Le premier client de la planète sur le marché de l'art », *Le Monde*

- Bietry Rivierre, E. (2018, novembre 7). « Au Louvre, un nouveau regard sur les fabuleux trésors du marquis Campana », *Le Figaro*
- Bléry, G. (1980). « Charles Nègre », *Photo-Revue*
- Bocke, M. (1997, avril 1er). « Harry Lunn: the man who made Mapplethorpe », *Knack Weekend Magazine*
- Bogre, M. (1987, mars). « Harry Lunn », *American Photographer*
- Bosser, L. (1978, octobre). « Ceux qui l'exposent », *Art press*, Spécial photographie, n°21 Boulouch,
- N. (2007, décembre). « Les passeurs de couleurs, 1976 et ses suites », *Études photographiques*, n°21, pp. 106-122
- Bouzet, A.-D. (1998, novembre 19). « 'Un ensemble représentatif du XIXe' Pierre Apraxine présente la collection Gilman au Carrousel », *Libération*
- Brown, M. (2012, janvier 30). « Photographer's Gallery in London to reopen in May after £8.9m facelift », *The Guardian*
- Brown, M. (2013, septembre 5). « Unseen pictures to feature in David Bailey show at National Portrait Gallery », *The Guardian*
- Brunet, F. (2012). « Robert Taft dans l'ombre de Beaumont Newhall. Difficile dialogue entre deux histoires américaines de la photographie », *Études Photographiques*, n°30
- Bumiller, E. (1980, août 5). « Images of Harry Lunn », *The Washington Post*

C

- Cachon, S. (2016, janvier 14). « La saga impitoyable Wildenstein, marchands d'art et dissimulateurs hors pair », *Télérama*

Canguilhem, D. (1998, novembre). « Note sur l'état du marché de la photographie français », *Études photographiques*, n°5

Caujolle, C. (1982, novembre 29). « La photo a la cote », *Libération*

Caujolle, C. (1987, janvier 16). « Sam Wagstaff, arrêt sur images », *Libération*

Clines, F.X. (1971, octobre 8). « Mysteries of the East Off Central Park », *The New York Times*

Colonna-Césari, A. & Constanty, H. (1999, mai 27). « Le monopole aux enchères », *L'Express*

Cotter, H. (2007, novembre 23). « Detroit's Latest Model: A Retooled Museum », *The New York Times*

D

Dartevelle, R. & Poivert, M. (2009, novembre). « Élités économiques et création photographique », *Études photographiques*, n° 24

Debary, O. (2019). *De la poubelle au musée. Anthropologie des restes*. Créaphis

Desbenoit, L. (2008, novembre 7). « La collection Marie-Thérèse et André Jammes, la vente du siècle », *Télérama*

Deschin, J. (1981, avril). « Viewpoint », *Popular Photography*, n°4, volume 88

Dryansky, L. (2007, novembre). « Le musée George-Eastman, une autre histoire de la photographie américaine ? », *Études photographiques*, n°21

Duret-Robert, F. (1983, mars). « Un marché à créer la photographie contemporaine », *Connaissance des arts*, n° 373, pp. 89-96

E

Eschapas B. (2017, juin 6) : « Barter, le club des passionnés d'art », *Le Point*

F

Fanchette, F. (2004, juillet 12). « Pierre Gassmann tirait le meilleur de la photo », *Libération*

Foussy, E. (1998, novembre 6-19). « La collection Gilman, un dialogue », *Le journal des arts*, n°70

G

Goguel d'Allondans, A. (2010). « La substitution des lois du marché aux critères esthétiques dans l'art contemporain spéculatif », *Innovations*, vol. 31, no. 1, pp. 199-224.

Grimes, W. (2016, septembre 1er). « Nathan Lyons, Influential Photographer and Advocate of the Art, Dies at 86 », *The New York Times*

Gros, A. (2017). « Les vases de Sèvres et de Gallé montés par Cardeilhac, arts du feu et orfèvrerie autour de 1900 », *Revue de Sèvres*, n°26

Grundberg, A. (1981, août 9). « Photography View; should photography galleries exhibit paintings? », *The New York Times*

Grundberg, A. (1993, mars-avril). « Photography's Lost generation, The impact of Aids », *American Photo*

Grundberg, A. (2002, novembre 20). « Carole Kismaric; 60; Edited Photography Books », *The New York Times*

Guerrin, M. (1998, août 26). « Harry Lunn un actif marchand de photographies », *Le Monde*

Guerrin, M. (1998, novembre 18). « Quelques bijoux du trésor de la Gilman Paper company à Paris Photo », *Le Monde*

Guerrin, M. (1999, octobre 27). « André Jammes archéologue de la photographie », *Le Monde*

Guerrin, M. (2002, mars 16). « Le fonds Charles Nègre en voie de disparition », *Le Monde*

Guerrin, M. & Guillot, C. (2008, novembre 12). « Les dernières photos du plus grand collectionneur d'images anciennes », *Le Monde*

Guibert, H. (1980, décembre 1^{er}). « Photo : Vincent Godeau », *Le Monde*

Guibert, H. (1981, décembre 11). « Les portraits nus de Bettina Rheims », *Le Monde*

Guibert, H. (1981, juillet 2). « Entretien avec Sam Wagstaff », *Le Monde*

Guibert, H. (1985, février 23). « À travers les galeries, les copieurs », *Le Monde*

Guibert, H. (1985, septembre 27). « Lumières étouffées », *Le Monde*

Guichard, C. (2010). « Du « nouveau connoisseurship » à l'histoire de l'art Original et autographie en peinture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2010/6 (65e année), pp. 1387-1401

Guillot, C. (2006, février 14). « Les trésors de la collection Gilman », *Le Monde*

Guillot, C. (2014, novembre 15). « La mort de Lucien Clergue, fondateur des Rencontres d'Arles », *Le Monde*

Guillot, C. (2019, janvier 26). « Jean-Maurice Rouquette, historien et fondateur des Rencontres d'Arles, est mort », *Le Monde*

H

Halperin, J. (2015, septembre 16). « Wadsworth relieves Gilded Age glory days in grand reopening », *The Art Newspaper*

Halpert, P.H. (1998, septembre 15). « Pioneering giant of photography word dies, Harry H. Lunn, Jr., 1933-1998 », *The Photograph Collector*

Haworth-Booth, M. (1986, janvier). « The legacy of Heinrich Schwarz », *History of Photography*, 10 (1)

Haworth-Booth, M. (1998, août 8). « Harry Lunn », *The Independent*

Hass, N. (2018, septembre 21). « How One Photographer Is Reinvigorating a Down-and-Out Connecticut Mill Town », *The New York Times*

Heilbrun, F. (2007, novembre). « Liens transatlantiques, circulation institutionnelle », *Études photographiques*, n° 21, pp. 145-156

Heinich, N. (2018, octobre 11). « L'invisibilisation des apports théoriques, des créations conceptuelles » : le vrai sexisme universitaire, Tribune parue dans *Le Monde*

Heinich, N. (2019). « Les valeurs contre les prix. L'art contemporain à l'épreuve du marché », *Regards croisés sur l'économie*, vol. 24, no. 1, pp. 53-63

Hemphil, C. (1975, novembre). « The Wagstaff collection. A slide show by Sam Wagstaff », *Interview Magazine*

Henzelman, K. (2002, février 20). « Yale's first classes of women look back », *Yale Daily News*

Hermage, E. (1996, novembre). « “La Lumière” et l'invention de la critique photographique (1851- 1860) », *Études photographiques*, n°1

Hulst, T. (2007, automne). « The Leo Castelli Gallery », *American Art Journal*, volume 46, n° 3-4, pp. 14-28

J

Joyeux-Brunel, B. (2008). « L'histoire de l'art et le quantitatif », *Histoire & Mesure*, XXIII 2

K

Kempf, J. (2019, septembre 2019). « Robert Frank au panthéon de la photo », *Libération*

Kirszenbaum, S. (2007, novembre). « Harry Lunn, la vision du marchand », *Études photographiques*, n°21

L

Lançon, P. (1998, février 19). « Stéphane Braunschweig, 33 ans, met en scène ‘Dans la jungle des villes’, de Brecht, au théâtre de la Colline. Il pense, donc il est. L’armée des ombres. », *Libération*

Lavie, J. (2018). « La mise en récit(s) de la photographie. Le cas des praticiens-historiens », *Cahiers du CAP* (création, arts, patrimoines), Les dimensions relationnelles de l’art : processus créatifs, mise en valeur, action politique, n°5

Léglise, M. (2018). « Le capital Manet en 1905 », *Croisements*, Actualité de la recherche en histoire de l’art du XIXe siècle, sous la direction de Pierre Wat, Paris, HiCSA, Éditions de la Sorbonne, coll. « Histo. Art », n°10, pp. 83-100.

Le Gall, G. (2000, mai). « Atget, figure fléchie du surréalisme », *Études Photographiques*

Lemercier, C. (2005). « Analyse de réseaux et histoire », *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 2005 (no52-2)

Lifson, B. (1979, juin 18). « Owing the past: 19th century photographs at MoMA », *Village Voice*

Locke, M. (1998, août 24). « Harry Lunn Jr., 65, Art Dealer Who Championed Photography », *The New York Times*

Locke, M. (2001, juin 4). « Tennyson Schad, 70, Lawyer; Founded Photography Gallery », *The New York Times*

Lubow, A. (2019, juillet 25). « Has Robert Mapplethorpe’s Moment Passed? », *The New York Times*

Lugon, O. (2010, mai). « Avant la « forme tableau », le grand format photographique dans l'exposition « Signs of Life » (1976) », *Études photographiques*, n°25

Lyon, D. (2017, novembre 11). « Hugh Edwards : curator, mentor and friend », NYR Daily, article adapté d'une conférence datant du 27 octobre 2017 à l'Art Institute of Chicago

M

Mannisto, G. (2008, mai 14). « Wagstaff wins », *Metro Times*

McCauley, A. (1997). « Writing Photography's History before Newhall », *History of Photography*, vol. XXI, n°2, pp. 87-101

McGill, D. C. (1987, mars 4). « Getty, the art world's biggest spender », *The New York Times*

McKenna, K. (1995, mai 30). « Picture an Innovator: G. Ray Hawkins Has Run His Photo Gallery for 20 Years; Now He's Set Up a Celebratory Show Spotlighting Some Memorable Images », *The Los Angeles Times*

Marbot, B. (1983). « Du Marché aux puces à la Bibliothèque Nationale », *Photogénies*, n°3

Moulin, R. et Quemain A. (1993, novembre-décembre). « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales ESC*, n°6, pp. 1421-1445

Morel, G. (2003, mai). « La figure de l'auteur, l'accueil du photoreporter dans le champ culturel français », *Études photographiques*, n°13, pp. 40-54

Morel, G. (2005, mai). « Entre art et culture », *Études photographiques*, n°16, pp. 32-40

Morel, G. (2007, décembre). « Un marchand sans marché Julien Levy et la photographie », *Études photographiques*, n°21, pp. 6 -29

Moureau, N. & Dominique Sagot-Duvaurox D. (2008, septembre 22). « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, n° 22, pp.78-99

Moureau, N. (2014). « De l'œuvre à la démarche artistique : Le prix d'authenticité », *Noesis*, 22- 23
| 237-247

N

Naudet, J.-J. (1998, juillet-août). « The Man Ray Affair », *American Photo*, pp. 47-52

Naudet, J.-J. (2007, novembre 14). « Le pape de l'image ancienne à Paris », *Le Monde*

Nèves, C. (2017, mai 18). « Quatre bonnes raisons de se rendre au Vincennes Images Festival », *Le Parisien*

Noce, V. (1998, mai 4). « Vrais Ray avec faux papiers. Un collectionneur a porté plainte. Enquête. »,
Libération

Noce, V. (2012, avril 10). « Le vieux cliché était presque parfait », *Libération*

Norman, G. (1995, février 5). « Art market: arms and the adult boy », *Independent*

P

Pacary, C. (2019, août 16). « Woodstock, unique à jamais », *Le Monde*

Poivert, M. (2003). « Le surréalisme et la photographie du XIXe siècle », *La revue du musée d'Orsay*, N°16,
printemps 2003

Krzysztof P. (2000), «Mariette et Winckelmann», *Revue germanique internationale*, 13 | 2000, 11-38

R

Rosen, M. (2018, janvier 10). « What it was like to photograph Robert Mapplethorpe in the 80s »,
Dazed and Confused

Roubert, P.-L. (1999, mai). Édition commentée de « Le public Moderne et la photographie » de Charles Baudelaire », *Études Photographiques*, n°6, pp. 22-32

Roubert, P.-L. (2009). « Les fonds de la distinction », *Études photographiques*, 24 | 2009, 18-4.

Roubert, P.-L. (2015). *La critique de la photographie ou la genèse du discours photographique dans la critique d'art, 1839-1859*, Sociétés et Représentations, (n°40), pp. 201-219

Rosoff, S. (1990, août). « The Dealer Who Came in From the Cold », *Michigan Alumna*

Rozier, J. (1980, août 28). « Le Second Empire en 60 images », *Le journal quotidien Rhône Alpes*

S

Schneller, K. (2007, décembre). « Sur les traces de Rosalind Krauss, la réception française de la notion d'index, 1977-1990 », *Études photographiques*, n°21, pp. 123-144

Solomon-Godeau, A. ((1983), 2002, novembre 12). « Calotypomanie », *Études photographiques*, pp. 4-36

Solomon-Godeau, A. (2022). « Le retour du chef-d'œuvre. », *Transbordeur. Photographie histoire société*, no 6, pp. 162-167.

Somer Cocks, A. (2018, mars 14). « Peter Wilson: The man who invented modern auctioneering », *The Art Newspaper*

Souchal, F. (1998). « Jean Adhémar (1908-1987) [note biographique] », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 146-2 / pp. 457-458

T

Terroni, T. (2015, juin 26). « La mémoire restituée des œuvres volées », *La vie des idées*

Thornton, G. (1979, juin 24). « 19th Century Curiosities », *The New York Times*

Thornton, G. (1984, octobre 9). « Lee D. Wiktin is dead at 49 », *The New York Times* Vasse J. (1969).

« Pour le centenaire de la mort de Baudelaire », *Revue d'histoire de la pharmacie*, n° 202, pp. 432-433

W

Wagstaff, S. (1964, janvier). « Paintings to Think About », *ARTnews*

Wagstaff, S. (1966, décembre). « Talking with Tony Smith », *Artforum*

Weil, E. (1954, avril). « In Memoriam: E.P. Goldschmidt – Bookseller and Scholar », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, Vol. 9, n° 2, pp. 224-232

Witkovsky, M.S. (2009). « Circa 1930. Histoire de l'art et nouvelle photographie », *Études photographiques*, 23 | 2009, pp. 116-138.

« Fire damages Tallulah: West Islip Home of Colonel Wagstaff Narrowly Escapes Destruction », *The New York Times*, 13 mai 1913

Les grands entretiens d'Art Press (2016). La photographie. *Des histoires*

Les grands entretiens d'Art Press (2016). La photographie. *Écritures subjectives*

Les grands entretiens d'Art Press (2016). La photographie. *(Post-)documentaires*

Les grands entretiens d'Art Press (2016). La photographie. *L'image construite*

« M. André Braunschweig, directeur du cabinet de M. Maurice Faure », *Le Monde*, 27 mai 1981

« Photo : mort de Harry Lunn », *Libération*, 26 août 1998

« Sculptor Tony Smith, Art Outgrows the Museum », *Time, The Weekly Magazine*, 13 octobre 1967

« Symboles de Mapplethorpe », *PHOTO*, octobre 1981

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

A

Adhémar, J. (1961). *Salon international du portrait photographique* : [exposition, Paris], Bibliothèque nationale, Galeries Mazarine et Mansart, Paris

Amaya, M. (1978). *Robert Mapplethorpe: Photographs*, Norfolk, Chrysler Museum, 1978

Apraxine, P. (1985). *Photographs from the collection of the Gilman Paper Company*, plates by Richard Benson, Oak Press

Apraxine, P. & Morris-Hambourg, M. (1993). *The Walking dream*, The Metropolitan Museum of Art Aubenas

S. (2014). *Des photographes pour l'empereur*, Bibliothèque Nationale de France

Aubenas S. & Lacoste, A. (2018). *Les Nadar – Une légende photographique*, BnF éditions

Aubenas S. & Roubert P.-L. (2010). *Primitifs de la photographie, le calotype en France (1843-1860)*, Gallimard, Paris

B

Baldwin G. & Keller J. (1999) *Nadar/Warhol: Paris/New York: Photography and Fame*, The J. Paul Getty Museum

Barents, E. (1988), *Ten by ten*, Schirmer/Mosel, Munich

Borcoman, J. (1976), *Charles Nègre, 1820-1880*, Galerie nationale du Canada, Ottawa

C

Chevalier, A. (1965), *Nadar*, du 19 mars au 16 mai 1965, Paris, Bibliothèque nationale

D

Daniel, M. (1994). *Édonard Baldus, photographe*, Malcom Daniel (dir.) [textes de F. Heilbrun et de B. Bergdoll], exposition, Metropolitan Museum of art, New York, 3 octobre-31 décembre 1994, Centre canadien d'architecture, Montréal, 24 janvier-23 avril 1995, Musée des monuments français, Réunion des Musées Nationaux, Paris

De Decker Hefler, S. (1983). *Étienne Carjat, 1828-1906 : photographe*, [exposition, Paris], Musée Carnavalet, 25 novembre 1982-23 janvier

De Decker Hefler, S. (2002). *Photographier le mont Blanc*, [Les pionniers, collection Sophie et Jérôme Seydoux, [exposition, Chambéry, Musée savoisien, 2002], Chamonix, Guérin

De Mondenard, A. (1999). *Une passion française, photographies de la collection Roger Thérond*, La Maison Européenne de la photographie

Desveaux, D., Catherine Gonnard, C., Houlette, M. & Rausch, M. (2013). *Laure Albin-Guillot : l'enjeu classique*, [exposition, Paris, Jeu de Paume, 26 février-12 mai 2013, Lausanne, musée de l'Élysée, 3 juin-25 août 2013] / [organisée en collaboration avec la Parisienne de photographie]

Draguet, M. (2018). *Fernand Khnopff, le maître de l'énigme*, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, exposition du 11 décembre 2018 au 17 mars 2019

F

Ford, C. (1975). *The Cameron Collection, an album of photographs by Julia Margaret Cameron, presented to Sir John Herschel*, The National Portrait Gallery

Franck, T. & Martin, P. (2018), *La Beauté des lignes Collection Gilman et Gonzalez-Falla*, musée de l'Élysée et les Éditions Noir sur Blanc

G

Galifot, T., Pohlmann U. & Robert M. (2015). *Qui a peur des femmes photographes ? 1839 à 1945*, Hazan, Paris

Gaultier, F. (2018). *Un rêve d'Italie : la collection du marquis Campana*, Coédition Liénart

Girardin, D. & Pirker, C. (2008). *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Actes Sud/Musée de l'Élysée, Arles / Lausanne

Gordon, S. (2010). *Roger Fenton Julia Margaret Cameron: Early British Photographs from the Royal Collection*, Royal Collection Trust

Greenough, S. (1994). *Robert Frank/Moving out*, National Gallery of Art

H

Haworth-Booth, M. & McCauley, A. (1998). *The Museum & the Photograph: collecting photography at the Victoria and Albert Museum, 1853-1900: [exhibition, Sterling and Francine Clark art institute, Williamstown, Mass., February 14 through May 3, 1998]*, Williamstown, Clark Art Institute

Heilbrun, F. (1980). *Charles Nègre Photographe, 1820-1880*, Éditions de la réunion des musées nationaux

Hubault, C. (2009). *Deadline : Martin Kippenberger, Absalon, Hans Hartung, James Lee Byars, Felix Gonzalez-Torres, Joan Mitchell, Robert Mapplethorpe, Chen Zen, Gilles Aillaud, Willem de Kooning, Hannah Villiger, Jörg Immendorf*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris-Musée

Howe, G., Nash, G. & Nash, S. (1978). *The Graham Nash Collection*, The Nash Press, Los Angeles

J

Kardon, J. (1988). *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, Philadelphia, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania

Jammes, A. (1969). *French Primitive Photography*, Aperture, Philadelphia Museum of Art

Jammes, A. & Travis, D. (1977). *The first century of photography, Niepce to Atget, From the collection of André Jammes*, The Art institute of Chicago, November 16, 1977-January 15, 1978

K

Kismaric, S. (1987). *Jan Groover*, Museum of Modern Art

L

Le Galliard, M. & Rubin, B. (2016). *La France d'Avedon*, Bibliothèque nationale de France

M

Martin, J.-H. ((1981), 1985). *Man Ray photographe*, Musée nationale d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, [exposition, Paris, Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou], Philippe Sers, Paris

Martineau, P. (2016). *The Thrill of the Chase, the Wagstaff Collection of Photographs at the J. Paul Getty Museum*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Martineau, P. & Salvessen, B. (2016). *Robert Mapplethorpe: The Photographs*, Getty Publications, Los Angeles

Meneguzzo, M. (2007). *L'art au XXe siècle, II. L'art contemporain*, Hazan, Paris

Monterosso, J.-L. (1982). *Catalogue du Mois de la photo de 1982*

Monterosso, J.-L. (1984). *Catalogue du Mois de la photo de 1984*

Morris Hambourg, M. & Szarkowski, S. (1980). *The Work of Atget: Old France*, MoMA

Morris Hambourg, M. & Szarkowski, J. (1981). *The Work of Atget: The Art of Old Paris*, MoMA Morris

Hambourg, M. & Szarkowski, J. (1982). *The Work of Atget: Modern Times*, MoMA Morris Hambourg,

M. & Szarkowski, J. (1984). *The Work of Atget: The Ancien Regime*, MoMA

Morris Hambourg, M. & Phillips, C. (1989). *The New Vision: Photography Between the World Wars: Ford Motor Company*, The Metropolitan Museum of Art, New York

Morris Hambourg, M. (2017). *Irving Penn: Centennial*, The Metropolitan Museum of Art

Morrisroe, P. (1995). *Mapplethorpe, a biography*, Da Capo Press

Moulin, J.-M. (1979). *L'art en France sous le Second Empire* [exposition au Grand Palais du 11 mai au 13 août 1979], Éditions de la Réunion des Musées Nationaux

N

Naef, W. (1973). *The painterly photograph, 1890-1914*, The Metropolitan Museum of Art, New York

Naef, W. (1978). *The collection of Alfred Stieglitz, Fifty Pioneers of Modern Photography*, The Metropolitan Museum of Art, The Viking Press, New York

Naef, W. (1997). *The Eye of Sam Wagstaff*, The J. Paul Getty Museum (Malibu)

Nelson, J. (2018). *Robert Mapplethorpe*, Fundação Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

Néagu, P. (1974). *Nadar photographe. Portraits d'artistes et de critiques*, catalogue d'une exposition itinérante (Beauvais, Cholet, Bièvres, Brest...), Paris, Direction des musées de France

Néagu, P. (1975). *L'Atelier Nadar et l'art lyrique*, catalogue d'une exposition itinérante organisée par l'Inspection général des musées classées et contrôlés, 1975-1976, Issoudun, J.-R. Benoit

Neutres, J. (2014). *Robert Mapplethorpe*, Grand Palais, Paris

Newhall, B. (1937). *Photography, 1839-1937*, The Museum of Modern Art, New York

Newhall, B. ((1964), 1967). trad. André Jammes, *L'histoire de la photographie : Depuis 1839 et jusqu'à nos jours*, Béliet-Prisma

P

Pare, R. (1984). *Photographie et architecture : 1839-1939* / introd. par Phyllis Lambert ; catalogue par Catherine Evans Inbusch et Marjorie Munsterberg, Montréal : Centre canadien d'architecture- Canadian centre for architecture Bruxelles Liège : Mardaga

Pare, R. (1987). *Roger Fenton*, Aperture Foundation, New York

R

Reynaud, F. (1977). *L'Art de l'estampe et la Révolution française* : [exposition, Paris], Musée Carnavalet, 27-juin-20 novembre 1977 / [catalogue par Françoise Reynaud et Roselyne Hurel] ; [préface de Pascal de La Vaissière]

Reynaud, F. (1984). *Eugène Atget : un choix de photographies extraites de la collection du Musée Carnavalet*, Paris : Centre national de la photographie, Collection Photo poche

Reynaud, F. (1985). *Petits métiers et types parisiens vers 1900 [Texte imprimé] : Atget, Géniaux, Vert* : [Exposition, Paris], Musée Carnavalet, 6 novembre 1984-13 janvier 1985... / [catalogue par Sophie Grossiord et Françoise Reynaud]

Reynaud, F. (1989). *Paris et le daguerréotype*, Musée Carnavalet, 1989

Reynaud, F. (1992). Eugène Atget : intérieurs parisiens : un album du Musée Carnavalet : [exposition, Paris, Musée Carnavalet, 1992] / [textes de] Molly Nesbit, Françoise Reynaud, Paris : Éd. Carré : Paris-Musées, 1992

Reynaud, F. (2005). *Un amour de Paris : photographies de Dorothy Bohm* : [exposition, Paris], Musée Carnavalet, 21 septembre-11 décembre 2005 / [catalogue par Mark Haworth-Booth, Lynne Woolfson et Françoise Reynaud], Paris musées

S

Smith, J. (2019). *Peter Hujar. Speed of Life*, Les Presses du réel, 2019

Stahel, U. and Hripsimé Visser, H. (1994). *Peter Hujar, A Retrospective*, Stedelijk Museum Amsterdam and the Fotomuseum Winterthur, Scalo Publisher

Steichen, E. (1955). Prologue par Carl Sandburg, *The Family of Man*, The Museum of Modern Art, New York

V

Vegelin, E. (2019). *La collection Courtauld, le parti de l'impressionnisme*, Paul Holberton

W

Wagstaff, S. (1978). *A book of photographs from the collection of Sam Wagstaff*, Gray Press, New York Weiss, M. (2015).

Julia Margaret Cameron, MACK in association with V&A Publishing London

Exposées. D'après ce que le sida m'a fait. Palais de Tokyo, Paris, Éditions Mercator, 2023

« *From today painting is dead* »: *The Beginnings of Photography*, Victoria and Albert Museum à Londres, 1972,

La collection Courtauld, le parti de l'impressionnisme, Fondation Louis Vuitton, 2019

Le Camp de Châlons, un reportage de Gustave Le Gray, 1857 : exposition de photographies anciennes, Galerie Louvois, Bibliothèque nationale, département des estampes et de la photographie, 1978

Paris-New York : 1908-1968, exposition au Centre Georges Pompidou, Paris 1977, Éditions du Centre Pompidou, Gallimard, 1991

The Invention of Photography and Its Impact on Learning, Photographs from Harvard University and Radcliffe College and from the Collection of Harrison D. Horblit, 1989, Houghton Library, Cambridge 1989

Une invention du XIXe siècle, expression et technique, la photographie. Collections de la Société Française de Photographie Bibliothèque Nationale de Paris, 1976

VIH/Sida, l'épidémie n'est pas finie, Mucem, Marseille, coédition Anamosa/Mucem, 2022

CATALOGUES DE GALERIES ET DE LIBRAIRES

Fraenkel G. (2003). *The Eye Club*, Fraenkel Gallery, San Francisco, 2003

Goldschmidt E.P. (1939). *A collection of early photographs and books commemorating the centenary of Fox Talbot and Daguerre 1839-1939*, E.P. Goldschmidt, catalogue n°52, Londres, Juin 1939

Lunn G. (1973). *19th and 20th Century Prints photographs Drawing*, Lunn Gallery, Graphics International Ltd., Washington D.C, 1973

Lunn G. (1976). *19th and 20th century photographs*, Lunn Gallery, Graphics International Ltd., Washington D.C. 1976

Maggs Bros. (1939). *Manuscripts, miniatures et beaux livres, du XIV^e au XIX^e siècle, Les débuts de la photographie*, Catalogue n°14, Maggs Bros., Paris, 1939

Octant G. (1981). *Maxime Du Camp, 1822-1894, Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, Paris, Galerie Octant, 10 mars-30 avril 1981

Weil E. (1950). *Old Science and Medicine, History of Photography*, E. Weil, Londres, 1950

CATALOGUE DE VENTE AUX ENCHÈRES

Baron Ribeyre & Millon (2016). *Gérard Lévy, Photographies de collection, l'excellence d'un regard*, Baron Ribeyre et Millon, introduction par Eugenia Parry, Paris-Drouot, 20 décembre 2016

Beaussant-Lefèvre (1994). *Photographies*, Beaussant-Lefèvre, Paris-Drouot, 5 décembre 1994

Beaussant-Lefèvre (1995). *Photographies*, Beaussant-Lefèvre, Paris-Drouot, 13 décembre 1995 Christie's Paris

(2013). *Agathe Gaillard et la photographie, une pionnière à Paris*, Christie's Paris, 14 novembre 2013

Cornette De Saint Cyr (1982). *Photographies : Vente aux enchères publiques pendant le mois de la photographie*, Maître Cornette de Saint-Cyr, Paris-Drouot, 22 novembre 1982

Jammes (1961). *La photographie : des origines au début du XXe siècle*, Librairie Nicolas Rauch, Catalogue 30, Genève, 13 juin 1961

Jutheau & Millon (1982). *Man Ray photographs*, Joël-Marie Millon et Viviane Jutheau, Paris-Drouot, 2 juillet 1982

Sotheby's New York (1982). *Photographs of the collection of Robert Mapplethorpe*, Sotheby's New York, Parke Bernet Inc., 24 mai 1982

Christie's New York (1989). *The collection of Robert Mapplethorpe sold for the benefit of the Robert Mapplethorpe Foundation Inc.*, Christie's New York, vente du 31 octobre 1989, Christie's, Manson & Woods International Inc.

Rauch (1954). *Précieux incunables, éditions Aldines, livres rares du XVIe au XIXe s., livres modernes illustrés par des peintres de la bibliothèque de M.B et d'autres provenances*, vente aux enchères à Genève, 29 et 30 mars 1954

Sotheby's Londres (1971). *A 19th Century and 21st Century Collector's Sale*, Sotheby's Belgravia, Londres, 21 décembre 1971

Sotheby's Londres (1974). *Early Photographic Images and Related Material*, Sotheby's Belgravia, Londres, 18 octobre 1974

Sotheby's Londres (1978). *Photographic Images and Related Material*, Sotheby's Belgravia, Londres, 28 juin 1978

Sotheby's New York (2006). *Important photographs from the MET including works from the Gilman Paper Company Collection*, Sotheby's New York, 14 et 15 février 2006

Swann (1952). *A panoramic history of the art of photography as applied to book illustration from its inception up to date. The important collection of the Late Albert E. Marshall of Providence*, Swann Auction Galleries, New York, 14 février 1952

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

- Aigrain, A. (2017-). *Des musées de photographies dans l'hôpital : patrimonialisation et spectacularisation des pratiques médicales : les fonds photographiques des archives de l'APHP*. Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Michel Poivert
- Aslanian, L. (2006). *The art and politics of pleasure: Robert Mapplethorpe's The Perfect Moment and the culture wars*. Thèse de doctorat, dépt. of Sociology, New School University New York
- Bertrand, M. (2013). *Entre institutionnalisation artistique et invention d'une photographie indépendante politiquement radicale : étude des pratiques, dispositifs et théories critiques autour de la photographie en Angleterre de la fin des années cinquante à la fin des années quatre-vingt*. Thèse de doctorat en Études anglophones, université de Poitiers, sous la direction de Liliane Louvel et Cornelius Crowley
- Balenieri, C. (2019). *L'art de résister. Chauncey Hare, photographe politique aux États-Unis, des années 1950 à nos jours*. Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Michel Poivert
- Belmenouar, S. (2014). *Esthétique et économie, art photographique et marché depuis 1980*. Thèse de doctorat en Esthétique, science et technologie des arts, délivré par l'Université de Paris VIII Vincennes-Saint Denis, sous la direction de François Soulages
- Challine, E. (2014). *Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945)*. Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Michel Poivert
- Hassid, S. (2015). *Héros errants d'une histoire à contretemps, le salon littéraire, artistique et musical de Madame de Rayssac*, Réunion des Musées Nationaux
- Labbé, M. (2014). *Héritages baudelairiens (1931-2013)*. Thèse de doctorat délivrée par l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction d'André Guyaux
- Léglise, M. (2018). *Manet après Manet (1900-1960). Le spectre du moderne*. Thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain délivrée par l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Pierre Wat

- Lewis, C. (2012). *Charles Nègre in Pursuit of the Photographic*. Jacob Warren Lewis. A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, Field of Art History, Northwestern University
- Maho, J. (2015). *Regards sur l'œuvre de Robert Mapplethorpe : réception au-delà des Culture Wars (1970-2010)*. Thèse de doctorat délivrée par l'Université Sorbonne Paris Cité, sous la direction de François Brunet
- Martinez, L. (2011). *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005*. Thèse de doctorat délivrée par l'université Toulouse 2 Le Mirail, sous la direction de Luce Barlangue
- Meizel, L. (2017). *Inventer le livre illustré par la photographie en France (1867-1897)*. Thèse de doctorat délivrée par l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Michel Poivert
- Nédélec, C. (2010). *André Jammes, collectionneur et historien de la photographie*. Mémoire de recherche en histoire visuelle, Master 2, sous la direction d'André Gunthert
- Orain, H. (2010). *L'invention de la Photographie Victorienne : La collection et l'œuvre de l'historien Helmut Gernsheim (1913-1995)*. Mémoire de recherche en histoire de l'art, sous la direction de Michel Poivert
- Orain, H. (2018). *Pure photography : La photographie pure en Grande-Bretagne, matière à discours (1860- 1917)*. Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Michel Poivert
- Pehourcq, S. (1998). *Le temps des ruines : le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*. Thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, sous la direction d'Alain Roger
- Roche, C. (2010). *Minor White (1908-1976) : le dernier photographe moderne américain ? Théories et enseignements d'un photographe des années 1950*. Mémoire de recherche en histoire de l'art, sous la direction de Michel Poivert, 2010
- Saint-Raymond, L. (2018). *Le pari des enchères : le lancement de nouveaux marchés artistiques à Paris entre les années 1830 et 1939*. Thèse de doctorat délivrée par l'université Paris 10, sous la direction de Ségolène Le Men

DICTIONNAIRES

Aguttes C. (2005), *Dictionnaire introductif du marché de l'art*, SEFI Éditions, 2005

Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine, Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean- François Sirinelli (dir.), Quadrige, Presses Universitaires de France, Paris, 2010

Dictionnaire mondiale de la photographie, des origines à nos jours, Larousse, 1994

Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, John Hannavy, Routledge, 2007

SOURCES EN LIGNES

Espagne, M. (2013). «La notion de transfert culturel», *Revue Sciences/Lettres* [Online], 1 | 2013
DOI : <https://doi.org/10.4000/rsl.219>

Fraser G. (2015, mai 15). « How Scots helped to shape the world of photography », *BBC News*,
consulté le 2 février 2020

Gall, J.-L. (1997). « Photo/sculpture », *Études photographiques* [Online], 3 | Novembre 1997,
Online since 13 November 2002, connection on 09 February 2020. URL:
<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/95>

Gunthert, A. (2010). « Archéologie de la « Petite histoire de la photographie » », *Images Re- vues*
[Online], Hors-série 2 | 2010, document 7, Online since 01 January 2010, connection on 09
February 2020. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/292>

Huys, V. & Vernant, D. (2019). « Chapitre 4. Iconographie et iconologie », dans *Histoire de l'art :
Théories, méthodes et outils* (pp. 71-84). Paris: Armand Colin.
<https://doi.org/10.3917/arco.huys.2019.01.0071>

Krauss, R. (1982). Photography's Discursive Spaces: Landscape/View, *Art Journal*, 42:4, 311-319,
DOI: 10.1080/00043249.1982.10792816

Maho, J. (2017). « Redécouvrir Robert Mapplethorpe », *Études photographiques* [En ligne], 35 |
Printemps 2017, mis en ligne le 07 juin 2017, consulté le 05 janvier 2020. URL :
<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3694>

Meizel L. (2015). *La photographie imprimée à l'épreuve de l'édition exposée : fac-similé, image, illustration (1874- 1957)*. Anne-
Christine Royère ; Julien Schuh. *L'Illustration en débat : techniques et valeurs (1870- 1930)*, Editions et
presses universitaires de Reims, p. 421-446, 2015, Héritages critiques, 978-2915271874

Moureau, N (2016). Entretien avec Nathalie Moureau [en ligne]
Disponible sur le site du ministère de la Culture :
<http://www.culture.gouv.fr/Actualites/Collectionneurs-d-art-contemporain-qui-sont-ils>
consulté le 12 janvier 2019

- Nachtergaele, M. (2017). « Roland Barthes et les petites revues : de la publication à l'exposition » in Jacqueline Guittard & Magali Nachtergaele (dir.), *Revue Roland Barthes*, n° 3, mars 2017 [en ligne]. URL : http://www.roland-barthes.org/article_nachtergaele.html [Site consulté le 4 décembre 2019]
- Nochlin L., Lafont A. et Porterfield T. (2017, janvier 31). « Entretien avec Linda Nochlin », *Perspective* [En ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 31 janvier 2017, DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5800>
- Orain H. (2017). « Julia Margaret Cameron : l'ambivalence victorienne », *Études britanniques contemporaines* [En ligne], DOI : 10.4000/ebc.3965
- Poivert M., (2001). *La photographie française en 1900. L'échec du « pictorialisme »*. [En ligne]. DOI : <https://doi.org/10.3917/ving.072.0017>
- Recht, R. (2013). « L'iconologie avant Warburg », *Images Re-vues* [Online], Hors-série 4 | 2013, DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2898>
- Roubert P.L. (2000). « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques* [En ligne], 8 | Novembre 2000, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 28 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/223>
- Seniuta, I. (2016). « À rebours : Retour sur l'exposition de la collection de photographies de Sam Wagstaff au Getty Center à Los Angeles (15 mars - 31 juillet 2016) », *Transatlantica* [Online], 1 | 2016. DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7996>
- Seniuta, I. (2022). « Quand les libraires créaient le marché transatlantique de la photographie ancienne (1939-1961) », *Transatlantic Cultures*, DOI : 10.35008/tracs-0239
- Valéry, P. ((1928) 2001). « Discours du centenaire de la photographie », *Études photographiques*, 10 | Novembre 2001, [En ligne], mis en ligne le 10 septembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/265>. consulté le 12 mars 2019
- Verlaine, J. (2019), *Code couleur* n°34, mai-août 2019, p. 28-29, [En ligne], URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cbEjyd6>
consulté le 12 mars 2019

Albums des Rencontres d'Arles [en ligne]

Disponible sur le site des Rencontres d'Arles :

archives.rencontres-arles.com

consulté le 2 juillet 2019

Site internet de la Bibliothèque Sainte Geneviève [en ligne]

<https://www.bsg.univ-paris3.fr>

consulté le 10 décembre 2019

Site internet du centre Pompidou [en ligne] :

Dossier de presse de l'exposition Paris-New York (1977)

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4rk8Er/rj79bE6>

Site internet de l'école Louis Lumière [en ligne]

www.ens-louis-lumiere.fr

consulté le 18 novembre 2019

Site internet du Metropolitan Museum of art [en ligne]

<https://www.metmuseum.org>

consulté le 3 décembre 2019

Site internet de la collection Thomas Walther [en ligne]

<https://www.moma.org/interactives/objectphoto>

consulté le 14 décembre 2019

Site internet de l'exposition de David Wojnarowicz, History Keeps me awake at night [en ligne]

whitney.org/audio-guides/1980

consulté le 12 décembre 2019

COMMUNICATIONS ET ENREGISTREMENTS

- Aigrain, A. (2019). Attraction -répulsion : la patrimonialisation des collections photographiques des sciences médicales. Communication présentée au colloque : « Photographica. Patrimoines photographiques. (7 et 8 novembre 2019, à Paris).
- Bethel, D. (2015). Enregistrement de la conférence de Denise Bethel *from Book Object to Art Object: Some Observations on the Origins of the Photographs Market* lors du colloque “Seen through the Collector’s Lens: 150 years of Photography”, the Center for the History of Collecting à The Frick Collection, 8-9 mai 2015
- Class, V. (2019). « Les ambassadeurs muets ». Exil d'objets d'art français aux Amériques, 1939-1947, Collège de France, 22 mars 2019, Atelier « Translocations »
- Deswarte-Rosa, S. (1994). *À travers l'image : Lecture iconographique et sens de l'œuvre, actes du séminaire CNRS*, Klincksieck, Collection histoire de l’art et iconographie, 1994
- Nachtergaeel, M. ((2016), 2017). « Roland Barthes et la culture visuelle à l’heure des Queer et Gay Studies », Jean-Pierre Bertrand (dir.), Roland Barthes continuités, Christian Bourgois, 2017 actes du colloque du 12-19 juillet 2016, Cerisy-la-Salle, organisé par J.-P. Bertrand et V. Stiénon
- Rencontres d’Arles (2019). Table-ronde avec Bénédicte Burrus, Christian Caujolle et Maryse Cordesse autour de la venue de Robert Mapplethorpe à Arles en 1981, Rencontres d’Arles, le 3 juillet 2019
- Wagstaff, S. (1978). Transcription réalisée par Michele Lee Jennings lors du colloque du 25 et 26 février en 1978 intitulé *Photography-Where are We* à la Corcoran Gallery of Art, Washington
- Wagstaff, S. (1978). Enregistrement de la conférence de Sam Wagstaff au Pratt Institute le 22 mars 1978, « William Gedney Photographs and Writings, 1940-1989, » David M. Rubenstein Rare Book and Manuscript Library, Duke University, Durham, N.C.

Bailey, F. & Barbato, R. (2016). *Mapplethorpe, Look at the pictures*

Crump, J. (2007) *Black White Gray: A Portrait of Sam Wagstaff and Robert Mapplethorpe*, James Crump

Falkenhagen, H. (1998). Phonophobia. Disque du groupe post-punk de l'artiste Harald Falkenhagen et de Bine Linden paru chez Very Good Records en 1998 (enregistrements entre 1979 et 1983)

Smith, P. (1975). Premier album studio de Patti Smith intitulé *Horses*, il est mixé aux Studios Electric Lady à New York et sort en 1975, la couverture de l'album a été réalisé par Robert Mapplethorpe

Smith, P. (1978). Le troisième album studio du Patti Smith Group est nommé *Easter*, il est enregistré au Record Plant Studios à New York et sort en 1978, le vinyle contient la photographie du drapeau américain effrangé de Robert Mapplethorpe

Smith, P. (1988). Le premier album de Patti Smith depuis la dissolution de son groupe porte le nom *Dream of Life*, il a été enregistré au studio Hit Factory à New York, la photographie de la pochette a été réalisé par Robert Mapplethorpe, l'album contient une chanson en souvenir de Sam Wagstaff intitulée *Paths that cross*

Tschinkel, P. (2006). Documentaire sur Robert Mapplethorpe, Art/new york

-TABLE DES MATIÈRES-

INTRODUCTION GÉNÉRALE

PARTIE 1: GENÈSE D'UN MARCHÉ DE LA PHOTOGRAPHIE TRANSATLANTIQUE (1961-1980)

Chapitre 1 : Les ventes aux enchères de Sotheby's Londres (1971-1978). Une porte d'entrée dans l'étude des dynamiques transnationales d'un marché naissant de la photographie.

Les premiers pas du marché de la photographie

Le rôle du duo formé par Wagstaff et Mapplethorpe pendant les ventes de Londres

Londres, un lieu d'échanges international, de rencontres et de spéculation

Ventes aux enchères et jeu médiatique

Chapitre 2 : L'américanisation du marché

Les modèles d'Harry Lunn : esquisse historique des premières galeries américaines spécialisées en photographie

Le marketing de la rareté photographique

Construction et déconstruction de la valeur

PARTIE 2 : « QUAND LES COLLECTIONS FABRIQUENT L'HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE (1961-1980) »

Chapitre 3 : Aux origines de la construction d'un goût pour la photographie ancienne et historique. André Jammes, un collectionneur polyvalent

L'ancrage dans un réseau photographique français

André Jammes et l'invention d'un « Primitif » de la photographie

Échanges épistolaires entre le libraire André Jammes et l'historien Helmut Gernsheim

Convoiter l'Amérique : l'exposition *French Primitive Photography* (1969)

Chapitre 4 : Les mythologies autour de la figure du collectionneur Sam Wagstaff et ses ambivalences

Genèse des mythologies

Les caractéristiques de la collection de Sam Wagstaff : une quête spirituelle et économique

Le virage de l'année 1978 : l'exposition de la collection de Sam Wagstaff à la Corcoran Gallery of Art de Washington

PARTIE 3 : UN « CLUB » AU CŒUR DE LA LÉGITIMATION INSTITUTIONNELLE DE LA PHOTOGRAPHIE (1981-1989)

Chapitre 5 : Les Texbraun : les égarés du *Eye Club*

Le duo Texbraun, les éminences grises des collections muséales

Les Texbraun au cœur de la légitimation institutionnelle de la photographie

La rencontre entre le marché et les musées

Chapitre 6 : Le *Eye Club* et la « Photography's Lost Generation »

L'héritage des Texbraun auprès des jeunes photographes

Des greniers au musée : l'héritage de la collection Wagstaff

Robert Mapplethorpe et l'illustration des poèmes de Rimbaud : un testament culturel ?

ÉPILOGUE

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

-REMERCIEMENTS-

Nombreux sont ceux et celles qui m'ont permis, à chaque fois, de donner une dimension nouvelle à mon doctorat. Depuis notre rencontre en avril 2015 à Princeton, Anne McCauley a suivi mon parcours avec attention, ne refusant jamais la moindre de mes sollicitations. Ses conseils et ses remarques ont été bénéfiques à mon travail durant toutes ces années, j'espère qu'elle lira à travers ces mots, l'expression de ma sincère reconnaissance. Sans ma rencontre avec Frish Brandt, au mois de mai 2015 à San Francisco, cette thèse n'aurait peut-être pas vu le jour. Le catalogue *The Eye Club*, qu'elle m'a remis à cette occasion, a été une inspiration. Dès le début de mon doctorat, Philip Gifter m'a gratifiée de nombreux conseils, que j'ai gardé en mémoire tout au long de ce travail. Ma thèse est aussi l'aboutissement d'une longue série d'entretiens, je remercie : Pierre Apraxine, Françoise Heilbrun, Richard Pare, Alain Paviot et Françoise Paviot, Jean-Michel Braunschweig, Patricia Lévy, Christophe Lunn, Edward Mapplethorpe, Frish Brandt, Peter C. Bunnell, Denis Canguilhem, Sylviane De Decker, Viviane Esders, Patrick Faigenbaum, Philippe Garner, Maria Morris Hambourg, Susan Kismaric, H.P. Kraus Jr., Harold Jones, Baudoïn Lebon, Eugenia Parry, Françoise Reynaud, Samia Saouma et Daniel Wolf. Bien des orientations prises dans mon travail sont nées de leurs conseils.

Les échanges dont j'ai bénéficié au sein de diverses institutions nord-américaines ont contribué à enrichir ma recherche de nouvelles perspectives. Que soient remerciés Sarah Dansberger et Lesley Martin (Aperture) ; Louise Désy (CCA) ; Leslie Squyres (CCP) ; Noam M. Elcott (Columbia University) ; Michael L. Gilmore (Harry Ransom Center), Meredith Reiss (Met) ; Philip Brookman (National Gallery of Washington) ; Shelley Rice (NYU). Mon travail a été rythmé par les échanges avec la Robert Mapplethorpe Foundation, je tiens à remercier Joree Adilman, Chloe Despos et Dimitri Levas. Mon séjour de recherche au Getty Research Institute à Los Angeles a été l'un des plus moments les plus lumineux de mon doctorat, je souhaite remercier Virginia Heckert, Amanda Maddox, Sally McKay, Paul Martineau, Andrew Perchuk, Pietro Rigolo et Frances Terpak pour avoir partagé leurs connaissances sur mon sujet.

Au sein des institutions françaises, je remercie chaleureusement : Farida Arris, Sylvie Aubenas, Loïc Le Ball, Flora Triebel et Dominique Versavel (BnF) ; Marion Perceval (Donation Jacques Henri Lartigue) ; Thomas Galifot (musée d'Orsay) ; Véronique Aubert-Llorens (musée Réattu) ; Cécile Nédélec et Francesca Rossi (Rencontres d'Arles) pour leur aide.

Au fil des années, les rencontres avec des chercheurs ont permis à ma réflexion de prendre forme, que soient remerciés : Marie Auger, Laetitia Barrère, Thaïs Bihour, Emma Cauvin, Alberto Corduas, Marianne Guernet-Mouton, Samuel Kirszenbaum, Morgan Labar, David Massé, Laureline Meizel, Léa Saint-Raymond Mathilde Vervynck et plus particulièrement Claudio Corduas. Au sein, de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, je remercie Éléonore Challine, Sophie Cras, Philippe Dagen, Alain Duploux, Pascal Rousseau, Zinaïda Polimenova et Antoine Scotto d'Abruzzo qui m'ont aidé à différentes étapes de mon parcours. Pour ses conseils avisés, je tiens à remercier Pierre Wat, j'espère qu'il trouvera ici un témoignage de ma sincère gratitude.

Bien d'autres personnes méritent une attention particulière pour leur partage d'images ou pour leur optimisme dans l'avancement de mes recherches :

Stuart Alexander	Brian English	Isabelle Le Normand	Leo Rubinien
Clara Ben Loulou	Harald Falkenhagen	Florence Lunn	Britt Salvesen
Denise Bethel	Jeffrey Fraenkel	Christopher Mahoney	Alain Sayag
Emily Bierman	Vincent Godeau	Kevin Moore	Patti Smith
Bénédicte Burrus	G. Ray Hawkins	Weston Naef	Elisabeth Sunday
Christian Caujolle	Edwynn Houk	Jean-Jacques Naudet	Frances Terpak
Jean-François Chevrier	Eric Kaczmarczyk	Élia Pijollet	John C. Waddell
Maryse Cordesse	Judy Keller	Bettina Rheims	Stephen White
Jan De Bont	Simone Klein		
Trish De Bont			

Mes plus sincères remerciements s'adressent à deux personnes regrettées : d'abord François Brunet, qui m'a orientée vers des lectures passionnantes et Xavier Barral, qui m'a encouragée à valoriser les négatifs dans mon corpus. Je tiens à exprimer ma reconnaissance à ceux et à celles qui ont relu mon travail : Alice Aigrain, Valentine Baillet, Guillaume Blanc, Clara Bouveresse, Laura Cadena, Mathilde Campergue, Marie Drique, Elise Giansily, Nicolas Koulibale, Mathilde Lasserre, Margaux Lavernhe, Hélène Orain et Nahema Pécheux, Caroline Ricros, Margot Rouas, Morgane Walter et Naouel Zenaïdi. Je n'oublie pas Camille Balenieri, Taous Dahmani et Matthieu Léglièse qui furent parmi mes plus grands soutiens, je les remercie infiniment. Il me tient à cœur de remercier mon amie Anouk, et Anna, ma sœur, qui ont accompagné ma recherche avec attention, intelligence et perspicacité. Je ne voudrais pas terminer ces lignes sans adresser mes plus chers remerciements à mon entourage, à mes amis et à ma famille qui ont été présents sur tous les fronts de la première à la dernière ligne.

Cette thèse de doctorat a reçu le soutien

De HESAM Université

Du Centre de recherches HiCSA (Histoire culturelle et sociale de l'art), EA 4100

De l'École doctorale de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ED 441

Du Collège des Écoles doctorales de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

De Columbia University (New York, New York)

et du Getty Research Institute (Los Angeles, California)

Résumé

Cette thèse s'interroge sur l'invention d'une formule : *The Eye Club*. Inventée par l'historienne américaine Eugenia Parry, elle désigne un regroupement actif dans les années 1960-1990 composé de : Pierre Apraxine, Hugues Autexier, François Braunschweig, Françoise Heilbrun, André Jammes, Gérard Lévy, Harry Lunn, Philippe Néagu, Alain Paviot, Richard Pare, Sam Wagstaff et Robert Mapplethorpe. Ces douze figures vivent entre la France et les États-Unis et sont rattachées par plusieurs facteurs culturels et temporels. Ce « club » n'est pas à proprement parler un cercle de sociabilités, c'est une constellation, une nébuleuse faite de positionnements culturels épars et de projets artistiques divers.

La question principale qui a guidé cette enquête est la suivante : en quoi ce *Eye Club* et ses acteurs, pris individuellement, ont-ils contribué à réévaluer la valeur commerciale, esthétique et institutionnelle, de la photographie dans les années 1960-1990 entre Paris et New York ? La chronologie démarre avec les engagements d'André Jammes dans le monde de la photographie au tournant des années 1960 et se termine en 1989, l'année de la mort de Mapplethorpe. L'enquête réalisée dans les archives et auprès des acteurs a fait émerger des noms connus, et d'autres, qui sont demeurés dans les coulisses de l'histoire. Cette étude se propose de lever le voile sur un réseau interdépendant d'acteurs, dont les intérêts communs pour la photographie ont permis de créer le marché de la photographie, tel que nous le connaissons aujourd'hui, et son institutionnalisation.

Le premier volume de la thèse propose, dans une perspective transatlantique, une réflexion sur ce regroupement à partir des images et des correspondances. Le second volume rassemble vingt-quatre entretiens réalisés au cours des cinq années de recherche. D'abord avec les figures du *Eye Club* (Pierre Apraxine, Françoise Heilbrun, Richard Pare et Alain Paviot), puis avec les familles des acteurs du *Eye Club* et enfin avec diverses personnalités du monde photographique (Frish Brandt, Peter Bunnell, Denis Canguilhem, Sylviane De Decker, Viviane Esders, Patrick Faigenbaum, Philippe Garner, Maria Morris Hambourg, Susan Kismaric, Hans Peter Kraus Jr., Harold Jones, Baudoin Lebon, Eugenia Parry, Françoise Reynaud, Samia Saouma et Daniel Wolf). Ensemble, les deux volumes esquissent une histoire de rencontres entre des passionnés de photographie qui s'est principalement articulée sous une forme orale entre la France et les États-Unis dans les années 1960-1980.

Mots clés : Photographie (histoire de la) / Échanges transatlantiques / Marché (de l'art et de la photographie) / Collectionneurs / Expositions / XIXe siècle ; XXe siècle

Abstract

This thesis questions the invention of an expression: "The Eye Club". Invented by the American historian Eugenia Parry, it designates a group active in the 1960s-1980s composed of Pierre Apraxine, Hugues Autexier, François Braunschweig, Françoise Heilbrun, André Jammes, Gérard Lévy, Harry Lunn, Philippe Néagu, Alain Paviot, Richard Pare, Sam Wagstaff and Robert Mapplethorpe. This group is not, strictly speaking, a circle of sociability, but rather a constellation or a nebula made of diverse cultural positions and scattered artistic projects. The main question that guided this survey is the following: in what way does "The Eye Club" and its individual actors contributed to the re-evaluation of the commercial, aesthetic, and institutional value of photography between the early 1960s and the late 1980s among Paris, London, and New York? My study aims at unveiling an interdependent network of actors, whose common interest in photography have made it possible to establish, in one generation, the photography market as we know it today.

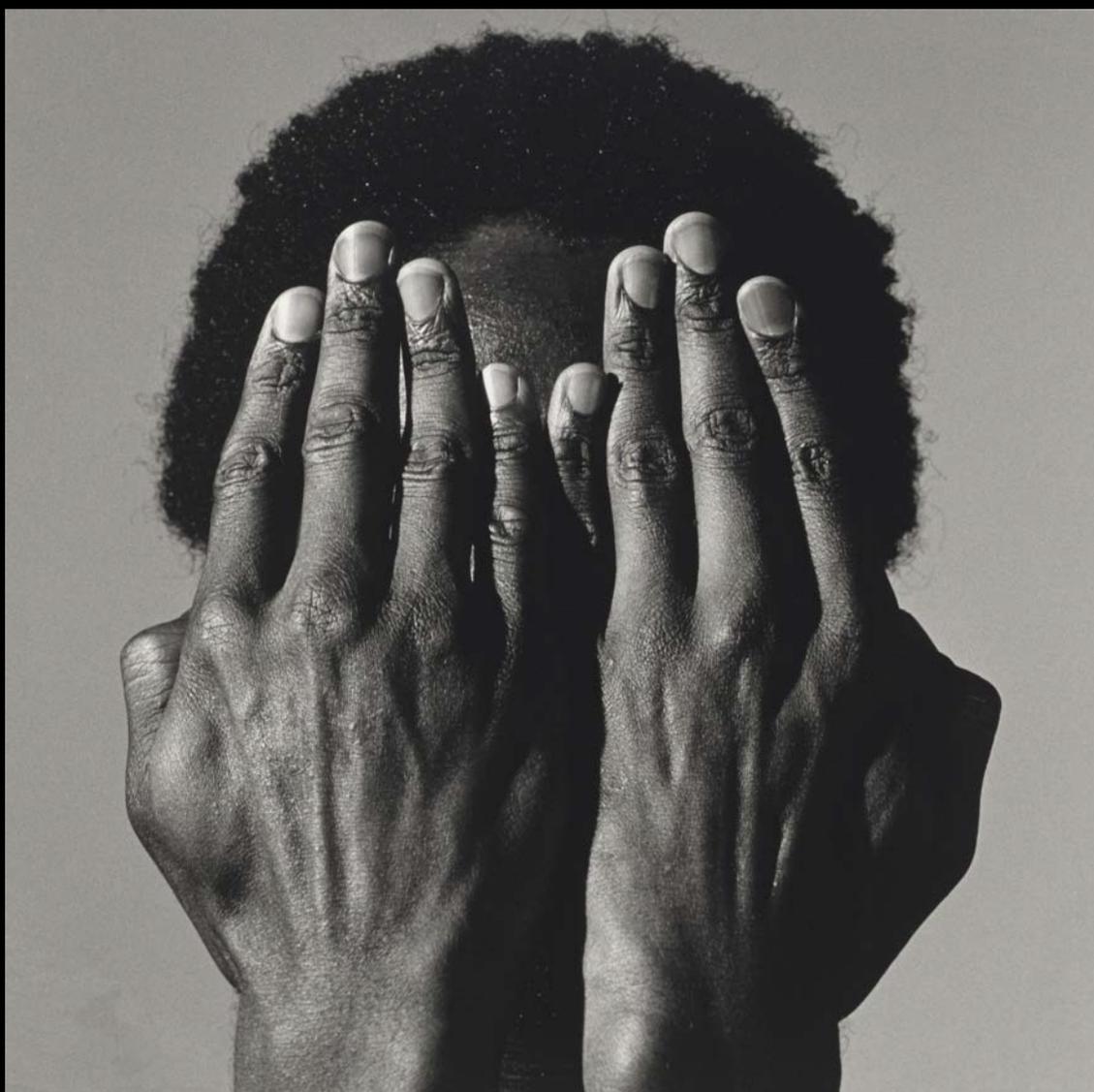
The first volume of the thesis offers, from a transatlantic perspective, an investigation and analysis of this phenomenon based on photographs and correspondences. The second volume brings together 24 interviews conducted over five years of doctoral research. First with the main protagonists of "The Eye Club" (Pierre Apraxine, Françoise Heilbrun, Richard Pare and Alain Paviot), then with the families of "The Eye Club" and finally with various personalities from the photography world (Frish Brandt, Peter Bunnell, Denis Canguilhem, Sylviane De Decker, Viviane Esders, Patrick Faigenbaum, Philippe Garner, Maria Morris Hamburg, Susan Kismaric, Hans Peter Kraus Jr, Harold Jones, Baudoin Lebon, Eugenia Parry, Françoise Reynaud, Samia Saouma and Daniel Wolf).

Together, the two volumes sketch a history of encounters between photography enthusiasts that has, up to now, mainly been circulating orally between France, England, and the United States.

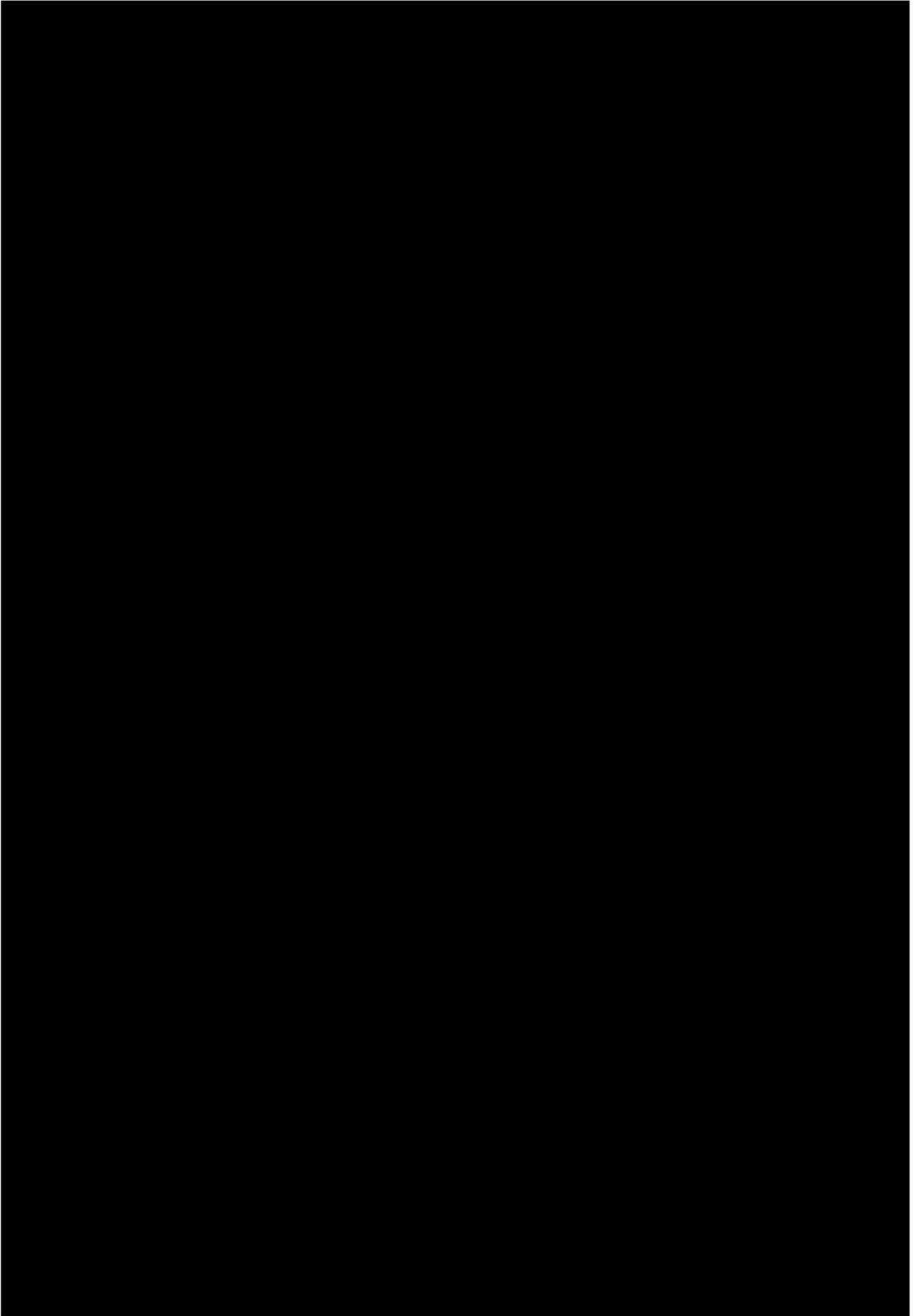
Key words: Photography (history of) / Transatlantic exchanges / Art Market / Photography market / Museums / Collections / Exhibitions / 19th century / 20th century



Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Patti Smith*, 1978,
gelatin silver print © Robert Mapplethorpe Foundation.
Used by permission.



Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Alistair Butler*, 1980, MoMA
© Robert Mapplethorpe Foundation.
Used by permission.



Isabella Seniuta

HISTOIRE DU *EYE CLUB* Les valeurs de la photographie

Paris-Londres-New York | 1960-1989

Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris
1 Panthéon-Sorbonne en Histoire de l'Art Contemporain

Volume 2 | 2

Directeur de thèse : Michel Poivert, Professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Membres du Jury : Quentin Bajac, Conservateur du Patrimoine, Directeur du Jeu de Paume

Laurence Bertrand Dorléac, Professeur à l'Institut d'Études Politiques

Nathalie Delbard, Professeur en Arts plastiques à l'université de Lille

Jean Kempf, Professeur de civilisation américaine à l'université Lyon I

Soutenance le 26 mai 2020



Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Candy Darling*, 1973, Four dye diffusion transfer prints (Polaroids), in painted plastic mounts and acrylic frame, 9,5 x 7,1 cm each, 14,3 x 38,3 x 6,7 cm overall, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Gift, The Robert Mapplethorpe Foundation
© Robert Mapplethorpe Foundation.
Used by permission.

VOLUME II

VINGT-QUATRE ENTRETIENS

ET

UN POÈME

INTRODUCTION

THE EYE CLUB:

- 1/ P. APRAXINE
- 2/ F. HEILBRUN
- 3/ R. PARE
- 4/ A. PAVIOT

LES FAMILLES DES MEMBRES DU EYE CLUB :

- 5/ J-M. BRAUNSCHWEIG
- 6/ P. LÉVY
- 7/ C. LUNN
- 8/ E. MAPPLETHORPE

REGARDS CROISÉS :

- 9/ F. BRANDT
- 10/ P. BUNNELL
- 11/ D. CANGUILHEM
- 12/ S. DE DECKER
- 13/ V. ESDERS
- 14/ P. FAIGENBAUM
- 15/ P. GARNER
- 16/ M. MORRIS HAMBOURG
- 17/ S. KISMARIC
- 18/ H.P. KRAUS JR.
- 19/ H. JONES
- 20/ B. LEBON
- 21/ E. PARRY
- 22/ F. REYNAUD
- 23/ S. SAOUMA
- 24/ D. WOLF

UN POÈME DE PATTI SMITH

NOTICES BIOGRAPHIQUES DU EYE CLUB



Stephen Shore (Américain, né en 1947),
*Edie Sedgwick from the series The Velvet Years: Warhol's
Factory*, 1965-1967, Gelatin silver print, printed 2013,
32,4 x 48,3 cm, MoMA, New York
© 2019 Stephen Shore

POUR UNE HISTOIRE ORALE DE LA PHOTOGRAPHIE

Plusieurs types d'entretiens coexistent dans ce volume et chaque groupe d'entretiens a nécessité une méthode particulière. D'emblée, il a fallu réaliser une investigation auprès des acteurs eux-mêmes pour combler des lacunes historiographiques (avec Pierre Apraxine, Françoise Heilbrun, Richard Pare et Alain Paviot). Se sont ajoutées en parallèle deux enquêtes. D'une part, auprès des membres des familles des acteurs disparus du *Eye Club*. Les orientations de mon étude m'ont conduit à rencontrer les héritiers (les fratries ou les enfants) pour recueillir leurs souvenirs et consulter des documents d'archives. D'une apparente disparité entre les profils, plusieurs traits communs entre les membres des différentes familles peuvent toutefois être tracés. Il est intéressant de noter et de comparer comment les figures familiales ont imprégnées - souvent de manière impartiale - les récits de chacun. Ce sont des visions très divergentes chez les fratries (Braunschweig et Mapplethorpe) et chez les enfants (Lévy et Lunn) mais qui se rejoignent sur l'importance accordée à la notion de transmission et d'éducation orale. Par exemple, Edward Mapplethorpe a assisté son frère, Robert Mapplethorpe, dans les années 1980 et Jean-Michel Braunschweig conserve encore aujourd'hui des documents personnels de son frère qu'il a souhaité valoriser lors de notre rencontre. Quant aux enfants de Gérard Lévy et d'Harry Lunn, ils ont repris les activités de leurs pères respectifs. D'autre part, pour contextualiser certaines pistes de recherches soulevées par les figures du *Eye Club* et les membres de leurs familles respectives, le recours aux entretiens auprès d'acteurs extérieurs m'a semblé indispensable. Ces entretiens m'ont permis d'approfondir des hypothèses et de recueillir des regards plus critiques. Enfin, l'entretien avec l'artiste Patrick Faigenbaum, a été réalisé pour illustrer de manière approfondie les interactions entre un galeriste et un artiste.

Ces entretiens sont classés en trois parties : d'abord avec les acteurs vivants du *Eye Club*, puis avec les membres de leurs familles, suivi des entretiens avec les acteurs culturels et enfin avec l'artiste Patrick Faigenbaum. Cette segmentation m'a semblé utile face à la disparité des discours. Ce second volume de vingt-quatre entretiens - le nombre étant choisi en écho aux douze figures du *Eye Club* - fait dialoguer les différents points de vue rencontrés durant mes recherches, autour des thématiques qui m'ont occupé : le collectionnisme, la naissance du marché, le développement des premières collections muséales et la question des luttes LGBTQIA+.



Bill Owens (Américain, né en 1938), *Like everyone else, I'm caught up in the rat race. I work eighty hours a week and with my real estate investments earn \$100,000 a year. I just got divorced., In the insurance business the public thinks we promise the moon, but we can only deliver half a moon*, 1975, gelatin silver print, 20,3 x 25,4 cm, MoMA, New York © 201

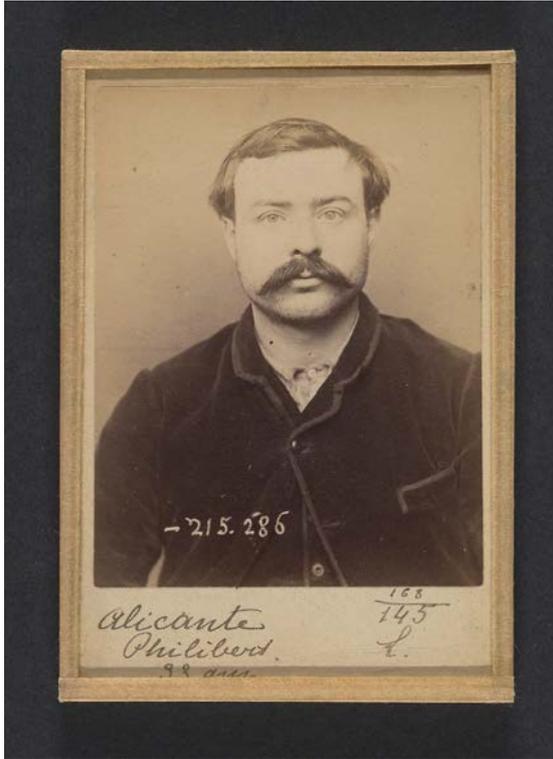
EYE CLUB

1. P. APRAXINE

2. F. HEILBRUN

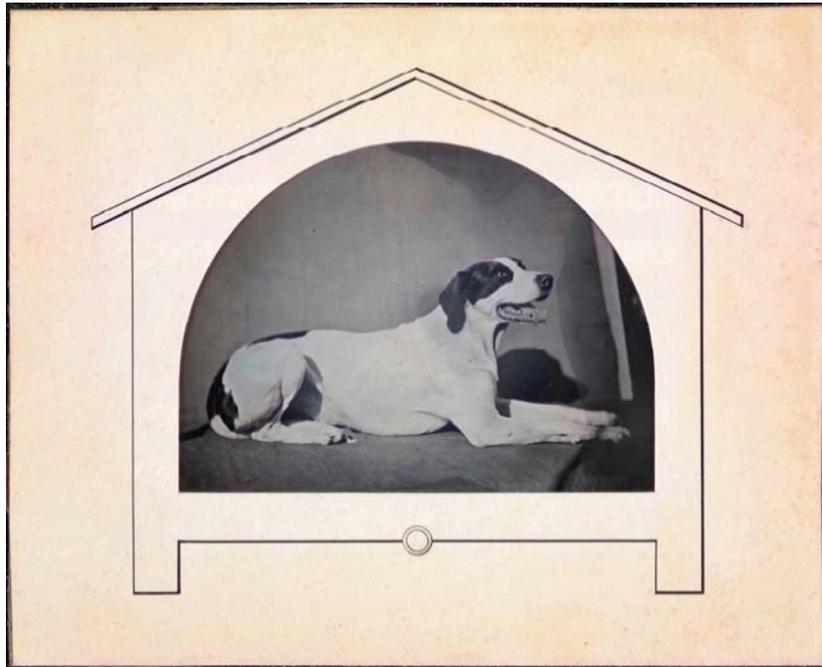
3. R. PARE

4. A. PAVIOT



Alphonse Bertillon (Français, 1853-1914), [Mugshots of Suspected Anarchists from French Police Files] 1891-1895, Albumen silver prints and gelatin silver prints, 10,5 x 7,05 each, Gilman Collection, 2005, The Met, New York

- PIERRE APRAXINE -



Louis-Auguste Bisson, (Français, 1814–1876), *Dog*,
1841–49, Daguerreotype, Gilman Collection,
Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005, The Met, New York

ENTRETIEN AVEC PIERRE APRAXINE

LE 20 MAI 2015

À NEW YORK

Dans les années 1970-1980, Pierre Apraxine ancien conservateur au MoMA (1960-1963) a rassemblé des photographies désormais conservées au Met qui forment le noyau de la collection photographique du musée new-yorkais.

- FRANÇOISE HEILBRUN -

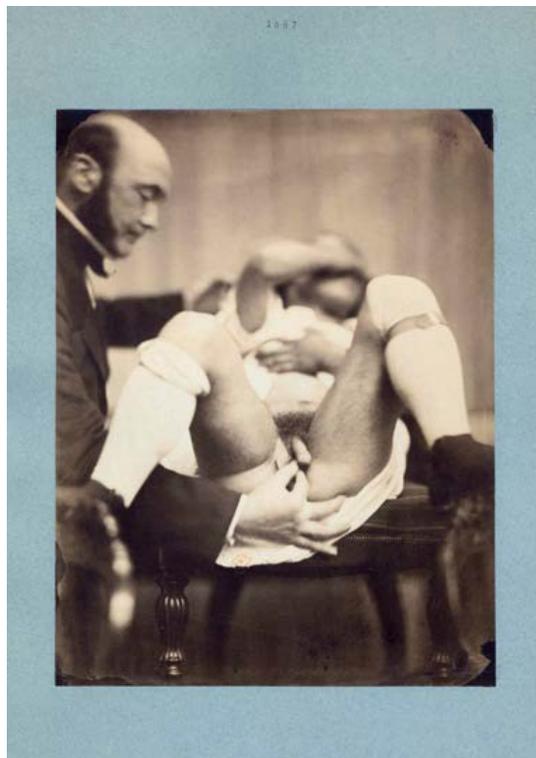
Adrien Tournachon (Français, 1825–1903), *Self-Portrait*, ca. 1855, Salted paper print from glass negative, Image: 23,6 x 17,6 cm, Mount : 32,4 x 21,2 cm, Gilman Collection, Purchase, The Horace W. Goldsmith Foundation Gift, through Joyce and Robert Menschel, 2005, The Met, New York

ENTRETIEN AVEC FRANCOISE HEILBRUN

LE 28 JUIN 2019

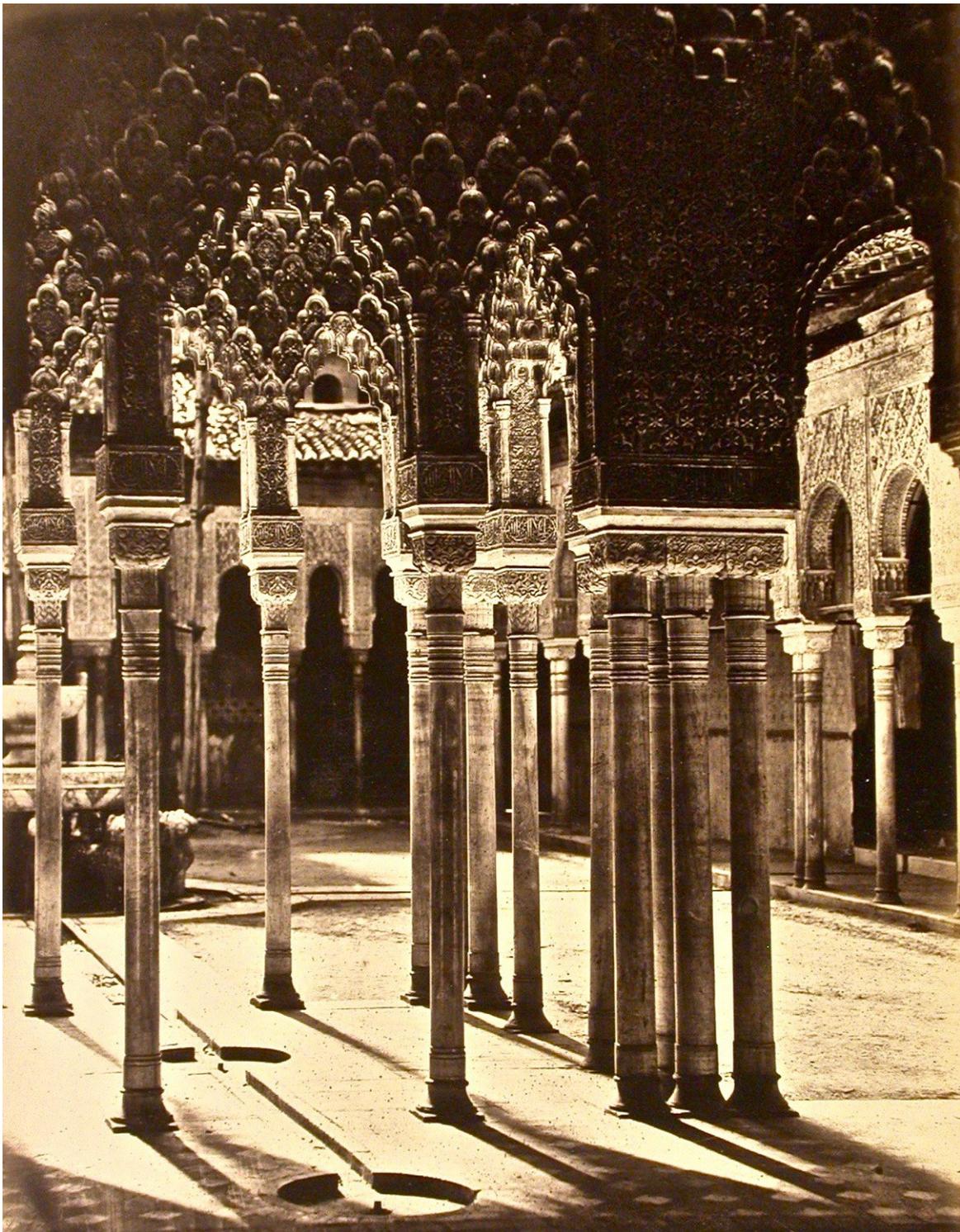
À PARIS

Fille du libraire parisien Georges Heilbrun⁷, Françoise Heilbrun est conservatrice en chef du patrimoine. En 1977, elle a été chargée de créer puis de développer la section photographique du musée d'Orsay. Elle a joué, avec Philippe Néagu, un rôle notable dans la sphère photographique. Ensemble ils ont organisé la première grande rétrospective en France sur l'œuvre de Charles Nègre (1820-1880), et une exposition centrée sur les spécificités de la photographie, *L'Invention d'un regard* pour célébrer le cent cinquantième de l'invention de la photographie en 1989. Si leurs noms ont marqué leur génération dans ce domaine, il est intéressant de connaître son point de vue sur le sujet. Dans cet entretien elle s'attarde sur la formation de la collection du musée d'Orsay et sur les perspectives offertes par le marché à l'époque.



Nadar, Gaspard-Félix Tournachon (Français, 1820-1910),
Le docteur Maisonneuve (?) procédant à l'examen des parties génitales de l'hermaphrodite
- [Recueil de 7 épreuves photographiques d'un jeune hermaphrodite], Bibliothèque
interuniversitaire de Santé, Paris Descartes.

Ces images réalisées par Nadar sont également dans la collection du musée d'Orsay, en provenance de la galerie Texbraun.

- RICHARD PARE -

Charles Clifford (Britannique, 1819-1863), *View of the Court of the Lions, Alhambra, Grenada, Spain*, ca. 1856, 60,3 x 45,1 cm, Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal. Cette photographie a été acquise par Richard Pare pour la collection du centre canadien d'architecture de Montréal.

ENTRETIEN AVEC RICHARD PARE

LE 22 JUILLET 2019 *10

Photographe, Richard Pare est conservateur des collections photographiques du Centre canadien d'architecture à Montréal de 1974-1989. Ses livres — *Photography and Architecture 1839-1939*, le catalogue d'une exposition présentée au centre Georges-Pompidou en 1984, *Roger Fenton* — une monographie sur le photographe britannique constituent une contribution importante dans l'histoire de la photographie. Spécialiste d'architecture, il a réalisé une exposition de ses propres photographies en 2019 à la Cité Frugès.

LES MEMBRES DES FAMILLES DES FIGURES DU *EYE CLUB*

5. J-M. BRAUNSCHWEIG

6. P. LÉVY

7. C. LUNN

8. E. MAPPLETHORPE

- JEAN-MICHEL BRAUNSCHEIG -

Pierre-Louis Pierson (Français, 1822-1913), *Giorgio de Castiglione*, 1861, printed 1895-1910, Gelatin silver print from glass negative, Image : 36 x 27,9 cm, Gilman Collection, Provenance Galerie Texbraun, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005, The Met, New York

ENTRETIEN AVEC JEAN-MICHEL BRAUNSCHWEIG**LE 26 FÉVRIER 2019****À PARIS**

Frère aîné de François Braunschweig (1944-1986), Jean-Michel Braunschweig (né en 1940) est avocat de profession. Après la disparition de son frère en 1986, il a fait de nombreux dons au musée d'Orsay. Dans cet entretien, il délivre un témoignage sur le parcours biographique de son frère.



Pierre-Louis Pierson (Français, 1822-1913), *Countess Virginia Oldoini Verasis di Castiglione* (1835-1899), 1861-67, printed 1895-1910, Gelatin silver print from glass negative, Image : 36 x 27,9 cm
Mat : 57,2 x 47 cm, Gilman Collection, Provenance Galerie Texbraun, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005, The Met, New York

- CHRISTOPHE LUNN -



Walker Evans (Américain, 1903-1975), [*Parade Musicians, New York City*], About 1927, Gelatin silver print, 13,3 x 20,3 cm, Provenance: Lunn Gallery, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

ENTRETIEN AVEC CHRISTOPHE LUNN**LE 29 NOVEMBRE 2018****À PARIS**

Né en 1968, Christophe Lunn est le fils d'Harry Lunn. Après avoir travaillé avec son père pendant plusieurs années, il a mené une activité d'expert en photographie dans la maison de ventes aux enchères Artcurial. Parallèlement, il a ouvert la galerie Photo Vivienne en qui a fermé ses portes en 2015. Il vit aujourd'hui à Paris où il exerce le métier de marchand.

- PATRICIA LÉVY -

Adrien Tournachon (Français, 1825–1903), *Emmanuel Frémiet*, 1854-55, Salted paper print from glass negative, 24,6 x 17,3 cm, Gilman Collection, Purchase, Provenance Gérard Lévy, The Horace W. Goldsmith Foundation Gift, through Joyce and Robert Menschel, 2005, The Met, New York

ENTRETIEN AVEC PATRICIA LÉVY

LE 10 OCTOBRE 2019

À PARIS

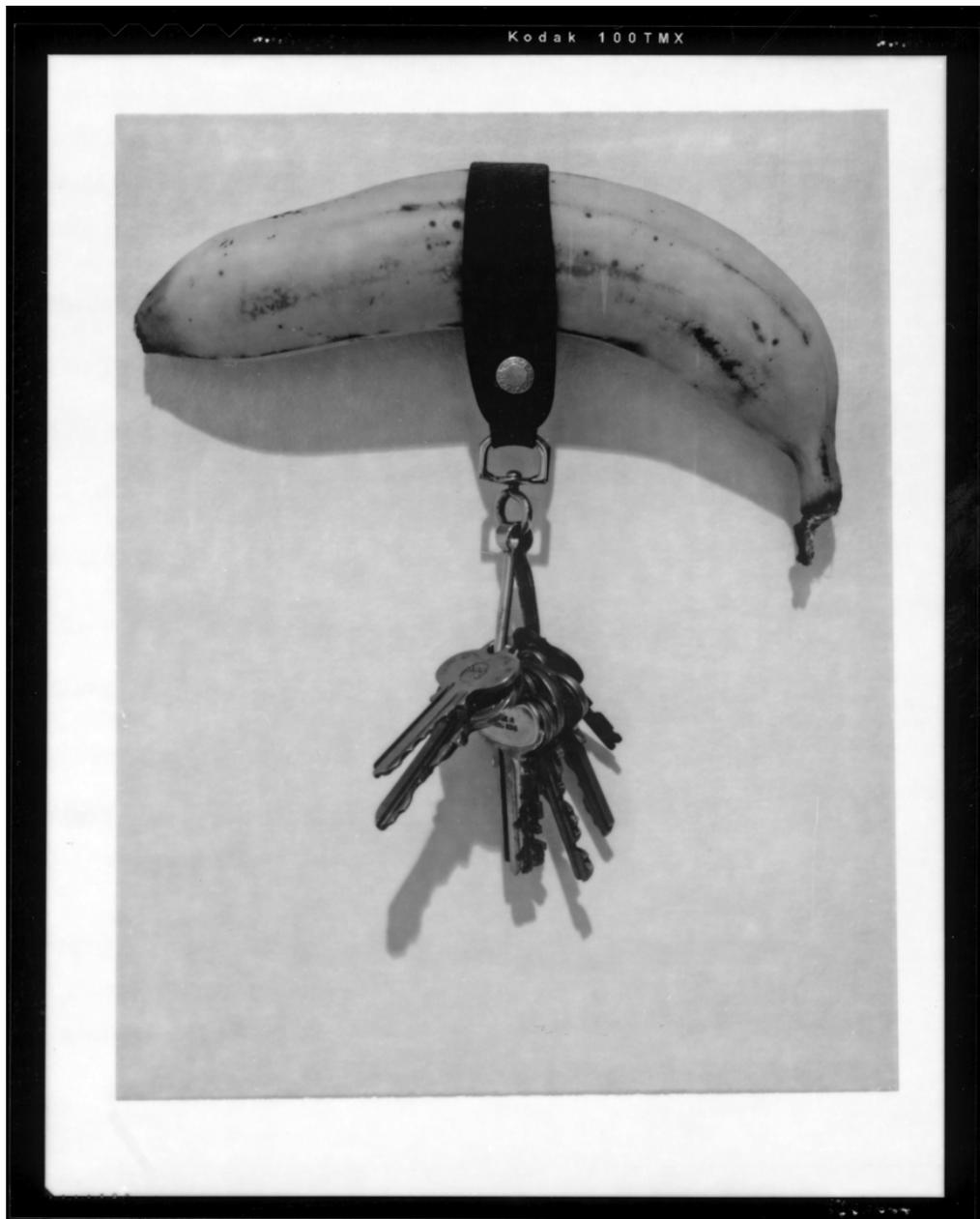
Patricia Lévy, née en 1967 à Paris, est la fille du marchand Gérard Lévy. Elle s'occupe aujourd'hui la galerie Gérard Lévy au 17 rue de Beaune (Paris VII) fondée en 1966 et dont l'espace a été dessiné par Le Corbusier (1887-1965). Aînée d'une fratrie, ses deux frères - surnommés les jumeaux de la Biennale - sont tous deux collectionneurs et participent également à la programmation de la galerie. Dernière actualité en date, la galerie Gérard Lévy a réalisé une exposition de photographie ancienne pendant Paris Photo intitulée *Les Maîtres de L'Égypte 1850 – 1859*, du 5 au 28 novembre 2019 avec des photographies de Maxime Du Camp (1822-1894), John Beasley Greene (1832-1856), James Robertson (1813-1888) et Felice Beato (1832-1909).



Alphonse Le Bondel (Français, 1814-1875), *[Postmortem]*, ca. 1850, Daguerreotype, Image
(visible) : 8,9 × 11,9 cm, Overall : 17 × 21 cm, Gilman Collection, Purchase,
Provenance Gérard Lévy,
The Horace W. Goldsmith Foundation Gift, through Joyce and Robert Menschel, 2005, The Met, New York



Félix-Jacques-Antoine Moulin (Français, 1800-1875),
[Two Standing Female Nudes], ca. 1850, Daguerreotype, visible: 14,5 x 11,1 cm, Provenance
Gérard Lévy, The Rubel Collection, Purchase,
Anonymous Gift and Lila Acheson Wallace Gift, 1997, The Met, New York



Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Untitled (banana with keys)*, 1975, Polaroid,
© Robert Mapplethorpe Foundation.
Used by permission.

- EDWARD MAPPLETHORPE -



Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Mountain*, 1983, gelatin silver print,
© Robert Mapplethorpe Foundation.
Used by permission.

ENTRETIEN AVEC EDWARD MAPPLETHORPE

LE 24 JUILLET 2018 *¹⁸

Né en 1960, Edward Mapplethorpe est le frère du photographe Robert Mapplethorpe. Après avoir étudié la photographie à l'Université de l'État de New York, il a collaboré dans le studio de son frère dans les années 1980. Il est aujourd'hui photographe et vit au nord de l'État de New York.

¹⁸ L'entretien a été réalisé au téléphone.



Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Deborah Harry*, 1978, gelatin silver print
© Robert Mapplethorpe Foundation.
Used by permission.

REGARDS CROISÉS

9. F. BRANDT

10. P. BUNNELL

11. D. CANGUILHEM

12. S. DE DECKER

13. V. ESDERS

14. P. FAIGENBAUM

15. P. GARNER

16. M. MORRIS HAMBURG

17. S. KISMARIC

18. H.P. KRAUS JR.

19. H. JONES

20. B. LEBON

21. E. PARRY

22. F. REYNAUD

23. S. SAOUMA

24. D.WOLF



August Sander (Allemand, 1876-1964), *Circus Artists*, 1926-32, 25, 8 x 18,7 cm, MoMA, New York
© 2019 Die Photographische, Sammlung / SK Stiftung Kultur
- August Sander Archiv, Cologne / ARS, NY

- FRISH BRANDT -



Peter Hujar (Américain, 1934-1987), *Candy Darling on her Death Bed II*, 1974,
gelatin silver print, sheet: 50,48 x 40,17 cm; image: 39,05 x 38,42 cm, mat: 71,12 x 55,88 cm
The William T. Hillman Fund for Photography, Carnegie Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh

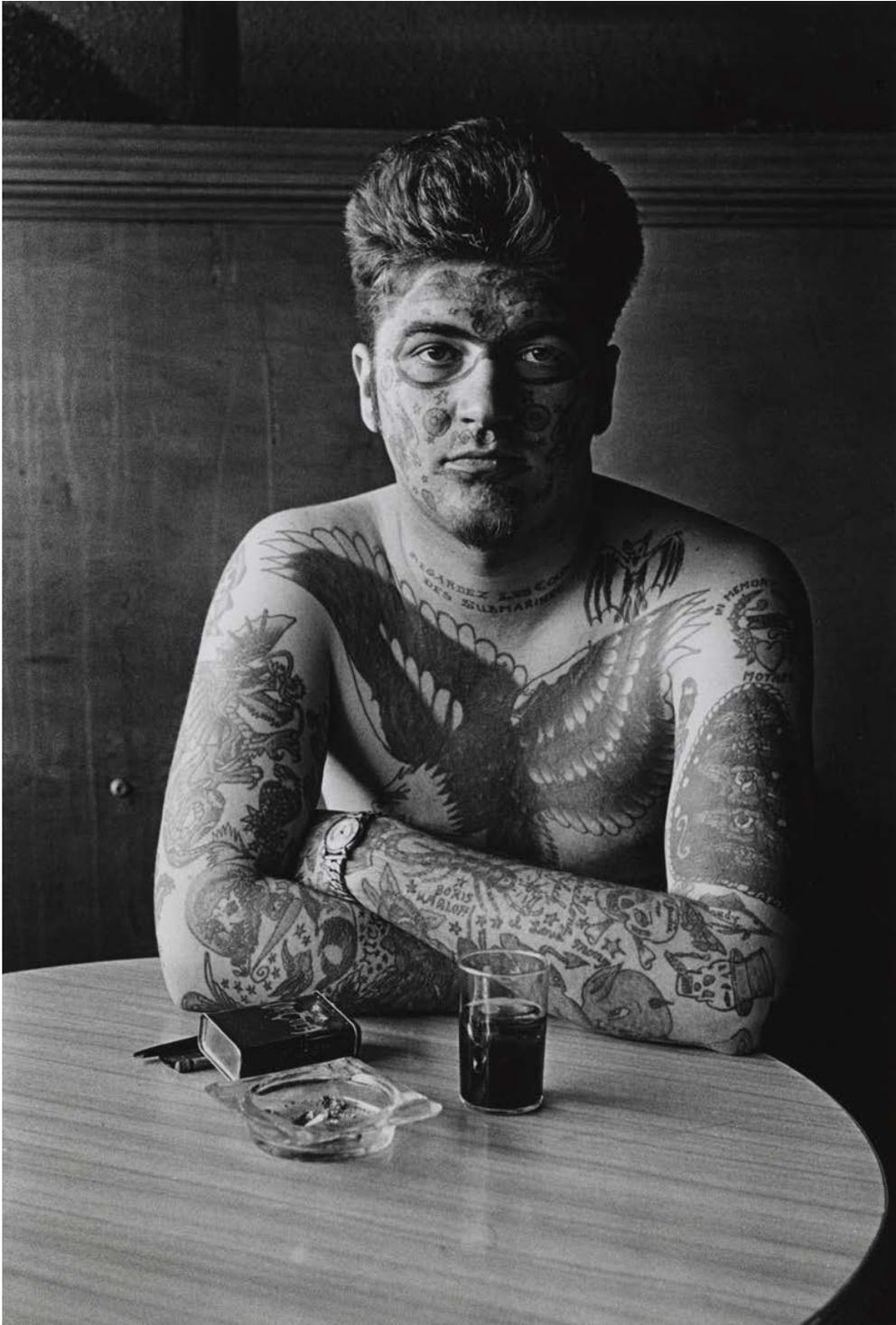
ENTRETIEN AVEC FRISH BRANDT**LE 4 NOVEMBRE 2019****À PARIS**

Frish Brandt est l'associée de Jeffrey Fraenkel et l'actuelle directrice de la galerie Fraenkel à San Francisco. Formée au California College of Arts and Crafts, elle a travaillé au Imogen Cunningham Trust, avant de rejoindre l'équipe de la galerie Fraenkel en 1985. Lors d'un premier entretien le 25 avril 2015 au cours d'un séjour à San Francisco, Frish Brandt m'a remis le catalogue *The Eye Club* publié par la galerie Fraenkel en 2003. Cette rencontre a marqué le point de départ de ma thèse.



Garry Winogrand (Américain, 1928 - 1984), *Demonstration Outside, Madison Square Garden, New York City*, New York, New York, United States (Place Created), 1968, Gelatin silver print, 23,5 × 34,1 cm, © 1984 The Estate of Garry Winogrand, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles La

galerie Fraenkel co-représente l'estate de Garry Winogrand.



Diane Arbus (Américaine, 1923-1971), *Jack Dracula at a bar*, New London, Conn. 1961
© The Estate of Diane Arbus, LLC

- PETER BUNNELL -



Edward Weston (Américain, 1886-1958), [*Tina Reciting*], VIII], 1924, gelatin silver print,
Image: 22,4 × 18,3 cm, Mount (irregular): 22,5 × 18,3 cm,
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
© 1981 Arizona Board of Regents, Center for Creative Photography

ENTRETIEN AVEC

PETER BUNNELL LE 22 AVRIL 2015

À PRINCETON

Peter C. Bunnell (né en 1937) est un professeur émérite d'histoire de la photographie à Princeton University. En 1972, il est nommé à la première chaire d'histoire de la photographie au monde et a activement pris part à la formation de la collection du musée de Princeton dans les années 1970-80. Il a également participé au colloque de 1978 à la Corcoran Gallery avec André Jammes, Harry Lunn lors de l'exposition de la collection de Sam Wagstaff. Il a valorisé le travail de nombreux photographes américains dont Ruth Bernhard (1905-2006), Barbara Morgan (1900-1992) et Edward Weston (1886-1958). Il vit aujourd'hui à Princeton.



Ruth Bernhard (Américaine, 1905-2006), *In the Waves*, 1945; printed ca. 1982, gelatin silver print, 25,56 x 33,97 cm, Collection SFMOMA, San Francisco © Estate of Ruth Bernhard / All rights reserved



Manuel Álvarez Bravo (Mexicain, 1902-2002) *Obrero en Huelga, Asesinado*, negative 1934, print later, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Gift of Daniel Greenberg and Susa.

Cette image fait partie de la collection personnelle de Peter Bunnell.

- DENIS CANGUILHEM -



Dr. George Henry Fox (Américain, 1846-1937), *Syphiloderma papulosum circinatum*, 1881, Hand-colored artwork, 20,3 x 14 cm, Collection Sam Wagstaff, The J. Paul Getty Museum

ENTRETIEN AVEC

DENIS CANGUILHEM LE 18 AVRIL 2019

À PARIS

Petit-fils du philosophe et médecin français Georges Canguilhem (1904-1995), Denis Canguilhem est un marchand de photographies formé à l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles (ENSP). Il est également l'auteur du livre *Le merveilleux scientifique : photographies du monde savant en France, 1844-1918* et il a contribué à l'exposition *Le troisième œil : la photographie et l'occulte* en 2005²². Son parcours, à la fois de marchand et d'auteur, l'a conduit à rencontrer Pierre Apraxine dans les années 1990 à New York. Dans cet entretien, il délivre sa vision critique du marché de la photographie.



Giacomo Caneva (Italien, 1813-1865), *Maison du Sanglier, Pompeii, Italy*, ca. 1850 Albumen silver
print from paper negative,
comp. : 23,7 x 33,2 cm mat : 50,8 x 60,9 cm
secondary support: 32,8 x 45,4 cm sheet : 23,7 x 33,2 cm,
Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal.

Cette photographie a été acquise par Richard Pare pour la collection du centre canadien d'architecture de Montréal.

- SYLVIANE DE DECKER -



John Beasley Greene (Américain, actif en France 1832-1856),
The Nile in front of the Theban Hills, 1853-54,
Salted paper print from paper negative, Image: 22,3 x 30,2 cm,
Mount: 46,9 × 61,2 cm, Gilman Collection, Purchase, Provenance Gérard Lévy, Joseph
M. Cohen Gift, 2005, The Met, New York

ENTRETIEN AVEC SYLVIANE DE DECKER

LE 21 JUIN 2019

À PARIS

C'est à New York, où Sylviane de Decker vit dans les années 1970, qu'elle découvre la photographie. Elle démarre ensuite une collection de photographies anciennes et contemporaines et publie en parallèle des articles pour la revue *Photographies*. Spécialiste de photographie du XIXe siècle et contemporaine aujourd'hui dans le quartier du Luxembourg à Paris et elle conseille des collectionneurs.



Giacomo Caneva (Italien, 1812-1865), [*Vesuvius from Mergellina*], ca. 1855, Salted paper print from paper negative, Image: 13,1 x 27,9 cm, Mount: 26,7 x 43,5 cm, Gilman Collection, Purchase, Provenance Galerie Texbraun, Mrs. Walter Annenberg and The Annenberg Foundation Gift, 2005, The Met, New York

-VIVIANE ESDERS-



Lisette Model (Américaine, 1901-1983), [*Nick's Nightclub*], 1940-1944, gelatin silver print, 32,9 x 26,7 cm,
© Estate of Lisette Model, courtesy Baudoin Lebon/Keitelman, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

ENTRETIEN AVEC VIVIANE ESDERS

MAI 2017-FÉVRIER 2020

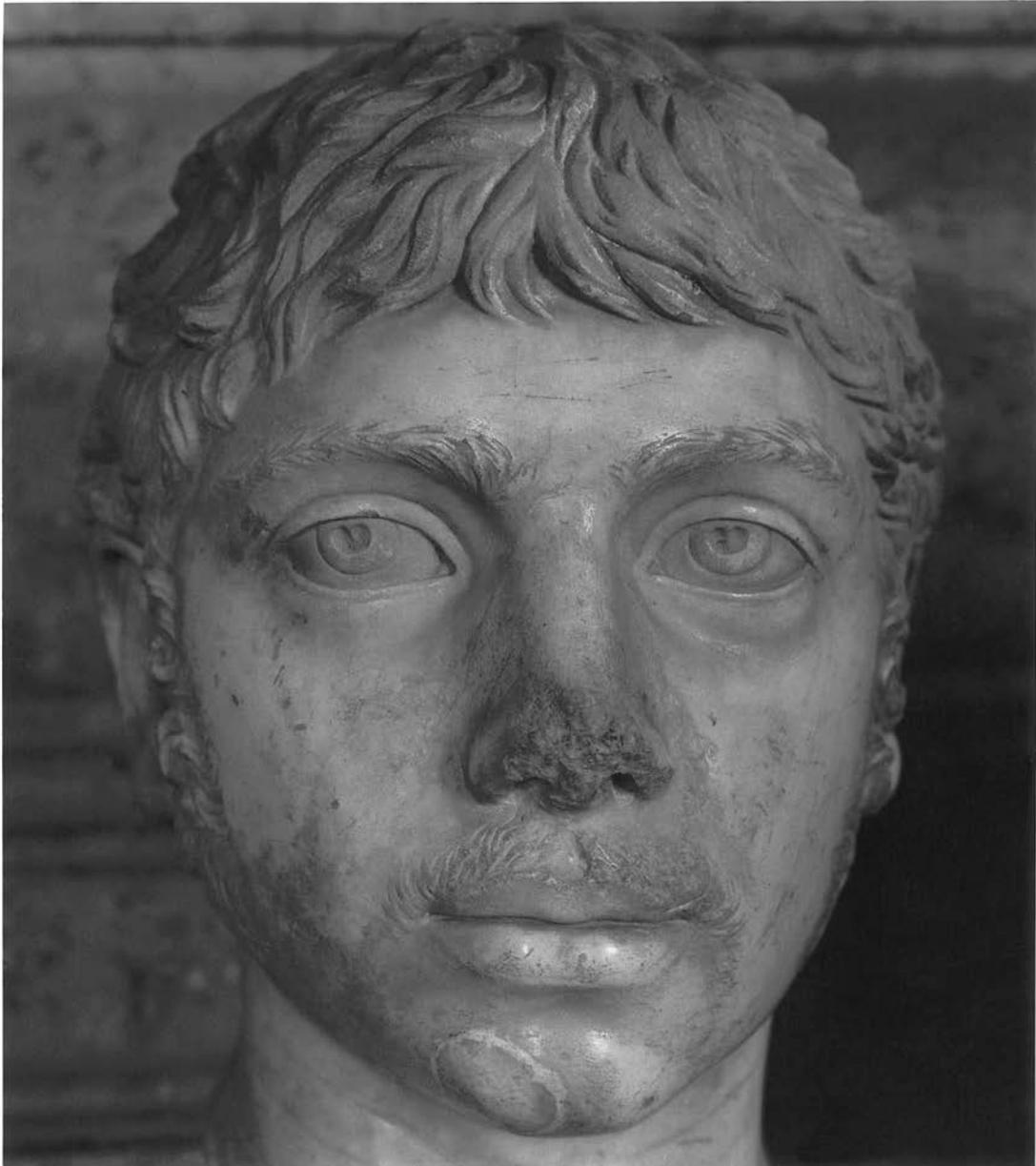
À PARIS²⁸

Experte en photographie, Viviane Esders est active dans le monde de la photographie depuis la décennie 1970. Elle débute à New York en 1976 collaborant pour *Transworld Art*, une maison d'édition d'estampes. De retour à Paris, elle ouvre en 1979 une des premières galeries de photographie en face du Centre Pompidou où elle expose Robert Mapplethorpe (1946-1989) et Lisette Model (1901-1983). Depuis la création de son cabinet d'expertise en 1991, elle travaille à l'Hôtel Drouot avec de nombreux commissaires-priseurs. Tour à tour enseignante dans des écoles d'art, puis conseillère auprès de collectionneurs, Viviane Esders est l'une des figures de la professionnalisation du métier de galeriste de photographies en France.



Lisette Model (*Américaine*, 1901-1983), *Divorcée*, 1949, gelatin silver print, 34,1 x 27 cm,
© Estate of Lisette Model, courtesy Baudoin Lebon/Keitelman, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

- PATRICK FAIGENBAUM -



Patrick Faigenbaum (Français, né en 1954), *Héliogabale*, 1985-1986, épreuve argentine d'époque, signée, datée et numérotée à 3 exemplaires dans la marge inférieure, 40,4 x 30,5 cm avec marges

ENTRETIEN AVEC PATRICK FAIGENBAUM

JUILLET / NOVEMBRE 2019

À PARIS

L'artiste français Patrick Faigenbaum (né en 1954 à Paris) a exposé ses portraits florentins de l'aristocratie italienne pour la première fois à la galerie Texbraun en 1985. Lors de son année de résidence à la Villa Médicis l'année suivante, Hugues Autexier et François Braunschweig disparaissent tous deux. L'artiste leur rend hommage dans son catalogue d'exposition *Vies Parallèles* (1987). Accompagné d'un texte de Jean-François Chevrier, ce catalogue révèle sa série sur les bustes d'empereur romains. Depuis 2001, il enseigne à l'école nationale des Beaux-Arts de Paris où il continue de développer la pratique en laboratoire. Son dernier livre, *Santulussurgiu*, paru aux Éditions Xavier Barral, s'inscrit dans la continuité d'un travail photographique mené depuis les années 1970 sur les portraits, les questions de généalogie, les intérieurs, les villes et les objets.



Patrick Faigenbaum (Français, né en 1954), *Famille Lepri, Rome*, 1987, tirage argentique, Signé, daté et numéroté au dos "3/8", 51 x 48 cm

-PHILIPPE GARNER -



Hill and Adamson (British, Scottish active 1843-1848), *Newhaven Fisherman*, 1843-47,
Salted paper print from paper negative, Provenance, E.P. Goldschmidt, Ltd., The Met, New York

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE GARNER

LE 16 JUIN 2019

À PARIS

Philippe Garner est né en 1949 à Aix-en-Provence. Il obtenu un diplôme de littérature française et de latin à Bedford College à Londres en 1970. Il démarré sa carrière chez Sotheby's en 1971, au sein du département Art Nouveau et Art Décoratifs. La même année, il organise la première vente aux enchères spécialisée de photographies au Royaume-Uni. Après trente ans, il rejoint Phillips, de Pury & Luxembourg en juillet 2002 en tant que directeur mondial de la photographie et du design des XXe et XXIe siècle. Il a rejoint Christie's en 2004 en tant que responsable international de la photographie et des arts décoratifs et du design du XXe siècle. En parallèle de son activité sur le marché de l'art, Garner a contribué à des ouvrages sur la photographie du XXe siècle dont *Cecil Beaton* publié en 1994 et *Guy Bourdin* paru aux éditions Gallimard en 2004. Il est aujourd'hui International Consultant chez Christie's.

-HAROLD JONES -

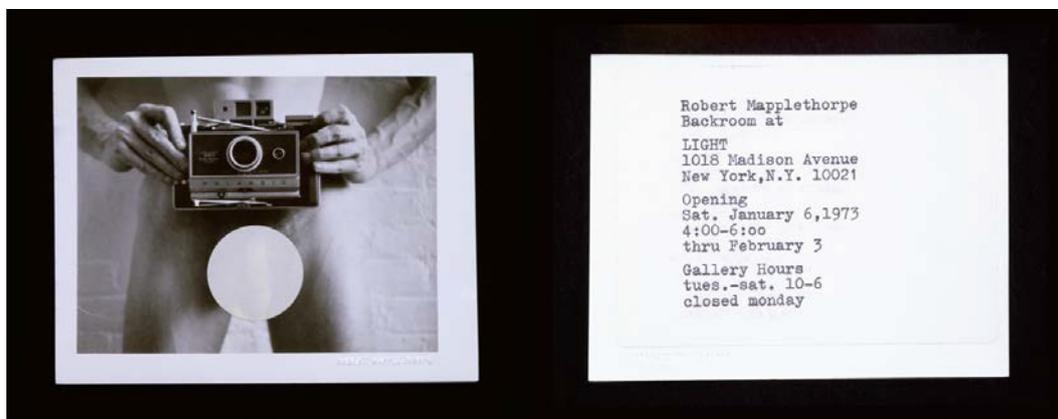


Stephen Shore (Américain, né en 1947), *American Surfaces (portrait of Harold Jones)*, New York City, New York, February 1973, © Stephen Shore. Courtesy 303 Gallery, New York

ENTRETIEN AVEC HAROLD JONES

LE 19 JUILLET 2019 *42

Né le 29 septembre 1940 dans le New Jersey, Harold Jones est un photographe et un professeur américain. Après avoir étudié la photographie à l'université du Nouveau Mexique (1966-1968), il est conservateur à la George Eastman House de Rochester (1968-1971), puis il dirige la LIGHT gallery à New York (1971-1975). De cette brève expérience dans la sphère du marché de la photographie, naît la rencontre avec Robert Mapplethorpe, dont il expose une série de Polaroids en 1973. Il quitte New York en 1975 pour devenir le premier directeur du Center for Creative Photography à Tucson en Arizona (1975-1977) et développe en parallèle un programme d'enseignement de la photographie à l'université d'Arizona. Ses photographies, exposées à maintes reprises en Europe et aux États-Unis, font partie des collections de l'Art Institute of Chicago et du MoMA. Il vit aujourd'hui à Portland dans l'Oregon avec sa femme, Frances Murray, également photographe. Dans cet entretien téléphonique, Harold Jones évoque ses souvenirs de l'exposition de Robert Mapplethorpe en 1973 à la LIGHT gallery, premier *solo show* consacré au photographe new-yorkais.



Invitation de Robert Mapplethorpe pour son exposition *Backroom* à la LIGHT gallery à New York du 6 janvier au 3 février 1973.
Autoportrait avec un cercle blanc pouvant se détacher.

Ce carton d'invitation a été vendu pour 6 875 dollars lors d'une vente organisée par Christie's New York le 5 octobre 2016.

- SUSAN KISMARIC -



Jan Groover (Américaine, 1943-2012)
Untitled, 1987, 39,8 x 56, 3 cm
Chromogenic color print, MoMA, New York

ENTRETIEN AVEC SUSAN KISMARIC

LE 18 JUILLET 2019 *⁵²

Susan Kismaric est l'éminence grise de John Szarkowski (1925-2007), elle a dirigé le département de photographies du MoMA 1980 à 1981. Après avoir étudié à la Pennsylvania State University, elle rentre dans le monde photographique grâce à sa sœur aînée, Carole Kismaric (1942-2002), directrice éditoriale du magazine *Aperture* et en charge de la publication des livres photographiques de 1976-1985⁵³. En 1976, elle démarre sa carrière professionnelle au MoMA et organise *Three Americans : Photographs by Robert Adams, Jim Goldberg and Joel Sternfeld* et co-organise avec Szarkowski *20th century Photographs from the Museum of Modern Art* au Seibu Museum of Art de Tokyo en 1982. Elle a assuré la promotion d'artistes dont Larry Fink (né en 1941) en 1979 et Jan Groover⁵⁴ (1943-2012) en 1987. Elle a travaillé au sein du département de photographies du MoMA pendant plus de trente années durant lesquelles elle a connu les figures du *Eye Club* et plus particulièrement Sam Wagstaff. Femme de l'ombre du MoMA, Susan Kismaric a contribué en 2010 à l'ouvrage *Modern Women. Woman Artists as the Museum of Modern Art*⁵⁵ en 2010. Elle a enseigné un cours de photographie à Fordham University, et à Yale School of Art depuis 1980.



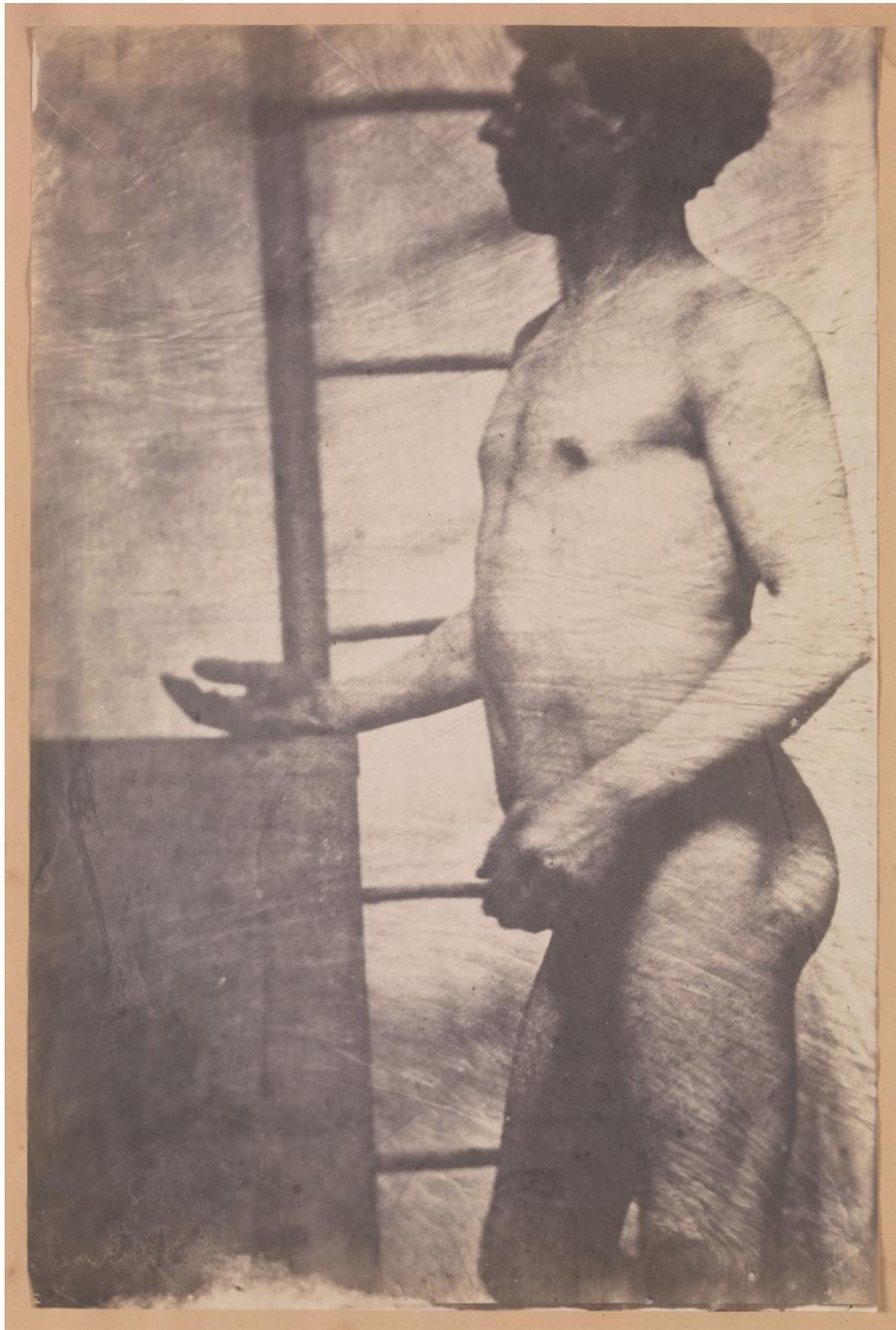
Peter Hujar (Américain, 1934-1987), *Draped Male Nude (III)*, 1980, gelatin silver print, sheet: 40,32 cm; image: 36,99 x 37,31 cm, mat: 71,12 x 55,88 cm, The William T. Hillman Fund for Photography, Carnegie Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh



Unknown (Français), *Standing female nude*, from *L'Album Simart*, ca. 1856. Salted paper print from an enlarged collodion glass negative, 43,4 x 28,3 cm

Collection of The Metropolitan Museum of Art, New York (2012.61)

Provenance : Albert Gilles, France ; Marie-Thérèse and André Jammes, Paris ; Sotheby's Paris, 21 March 2002 ; Michael P. Mattis, New York; Edwynn Houk Gallery and Hans P. Kraus Jr. Inc., New Yo

- HANS PETER KRAUS JR. -

Unknown (Français), *Standing male nude*, from *L'Album Simart*, ca. 1856. Salted paper print from an enlarged collodion glass negative, 43.4 x 28.4 cm, Collection of The Metropolitan Museum of Art, New York (2012.62a)
Provenance : Albert Gilles, France ; Marie-Thérèse and André Jammes, Paris ; Sotheby's Paris, 21 March 2002 ; Michael P. Mattis, New York; Edwynn Houk Gallery and Hans P. Kraus Jr. Inc., New York

ENTRETIEN AVEC HANS P. KRAUS JR.**LE 10 MAI 2015****À NEW YORK**

Établi à New York depuis 1984, Hans P. Kraus Jr. est l'un des plus grands marchands de photographies anciennes. Comme André Jammes et Françoise Heilbrun, il grandit dans le monde bibliophilique, grâce à son père, Hans P. Kraus (1907-1988), l'un des plus grands marchands de livres anciens, spécialiste de manuscrits, d'incunables et d'enluminures de l'époque médiévale. Après avoir étudié l'histoire de l'art à Tufts University et travaillé chez Christie's, Hans P. Kraus Jr. ouvre une galerie à Manhattan, située au 962 Park Avenue où il présente une sélection pointue. Sa galerie représente l'œuvre de William Henry Fox Talbot (1800-1877) et d'autres maîtres de la photographie du XIXe siècle. Plus récemment il a introduit dans sa galerie des artistes contemporains, comme Hiroshi Sugimoto (né en 1948) et Adam Fuss (né en 1961) qui utilisent des procédés photographiques anciens dont le calotype, le daguerréotype ou le sténopé. Il est à l'initiative du dernier livre publié sur André Jammes en 2015.



Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson) (Britannique, 1832-1898) *Xie (Alexandra) Kitchin as a "Dane"*, 1873 Albumen print from a collodion negative
21,0 x 16,5 cm on 21,0 x 16,7 cm paper, untrimmed and unmounted
"2132" inscribed in violet ink by Carroll. "Xie Kitchin" inscribed in ink and various numeric notations inscribed in pencil, likely not in Carroll's hand, on verso.
Credit: Hans P. Kraus Jr. Inc., New York

- BAUDOIN LEBON -



Anonyme, fonds Texbraun, galerie Baudoin Lebon

ENTRETIEN AVEC

BAUDOIN LEBON LE 4 FÉVRIER 2019

À PARIS

Gestionnaire du fonds Texbraun⁵⁸, Baudoin Lebon a ouvert une galerie d'art en 1976 à Paris. Sa programmation éclectique - il a présenté des expositions aussi variées que les autoportraits de Mapplethorpe, des photographies de Louis Robert (1810-1882) ou encore des œuvres de Jean Dubuffet (1901-1985) - a contribué à faire de lui un marchand reconnu dans le paysage des galeries parisiennes.



Hugh Welch Diamond (Britannique, 1808-1886), *Patient, Surrey County Lunatic Asylum*, 1850-58, Albumen silver print from glass negative, Mat: 28,6 x 23,2, Image: 19,1 x 14 cm Gilman Collection, Purchase, Ann Tenenbaum and Thomas H. Lee Gift, 2005, [Jean-Michel Braunschweig (Texbraun Estate)], The Met, New York

-MARIA MORRIS HAMBOURG -



Southworth and Hawes (Américain, 1843-1863), [*Albert Sands Southworth*]
ca. 1845-1850, daguerreotype, Overall : 28,3 × 23,4 cm

Image : 11,8 × 8,5 cm, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005, The Met, New York

ENTRETIEN AVEC MARIA MORRIS HAMBOURG

MAI-OCTOBRE 2019*⁶⁰

Introduite à la photographie par Eugenia Parry lors d'un cours à Wellesley College, Maria Morris Hambourg (née en 1949) est une historienne de la photographie et commissaire d'exposition américaine. Diplômée de Columbia University, elle a écrit sa thèse sur Eugène Atget (1857-1927), l'une des premières thèses de doctorat aux États-Unis centrée sur l'œuvre d'un photographe. Ancienne directrice du département de photographies du Metropolitan Museum of Art de New York, elle a activement participé à la reconnaissance institutionnelle du médium dans une perspective transatlantique. Ses nombreuses publications comptent *The New Vision, Photography Between the World Wars*, *Ford Motor Company Collection at the Metropolitan Museum of Art* (1989), *The Waking Dream: Photography's First Century (Selections from the Gilman Paper Company Collection)* (1993) co-écrit avec Pierre Apraxine. En 1994, elle reçoit le prix Infinity Award for writing from the International Center of Photography. Elle a récemment contribué à l'organisation de l'exposition *Irving Penn : Centennial* (2017) au Grand Palais à Paris.



Gustave Le Gray (Français, 1820-1884), *Nu féminin allongé sur un canapé*, ca. 1856, Albumen silver print from glass negative, 21,7 x 32,9 cm, Gilman Collection, Purchase, The Horace W. Goldsmith Foundation Gift, through Joyce and Robert Menschel, 2005, The Met, New York

- EUGENIA PARRY -



Joel-Peter Witkin (Américain, né en 1939), *Mini-mat Pia-tat*, 1979, Gelatin silver print, 32,9 x 35,6 cm, Gelatin silver print, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Collection de Sam Wagstaff, © Joel-Peter Witkin

ENTRETIEN AVEC EUGENIA PARRY LE 18 MARS 2019*⁷²

Eugenia Parry est une historienne et essayiste américaine. Lauréate d'une bourse du Guggenheim en 1973, elle a co-écrit avec André Jammes l'ouvrage *The Art of the French Calotype, With a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870* paru en 1982 aux éditions Princeton University Press. Elle a également participé à l'organisation de l'exposition *Edgar Degas : photographe* en 1999 à la Bibliothèque nationale de France⁷³. Elle est aujourd'hui Senior Scholar à l'université du Nouveau Mexique et vit à Cerillos. Dans cet entretien, elle revient sur l'expression *The Eye Club* dont elle est l'inventrice.



Attributed to Bruno Braquehais, [*Female Nude Wearing Tiara, Standing*], about 1855,
Stereograph, daguerreotype, hand-colored,

Size: Two 1/6 plates Image (each) : 6,8 × 5,9 cm Object : 8,4 × 16,8 cm,

Markings: Illegible wet stamp on backing which appears to include the word "SIROT". Label: Blue imprinted small white label of Andre Chenue & Fils on backing, inscribed in blue ink at center: "53 j", Provenance André Jammes The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Nadar (Français, 1820-1910), *Seated Model, Partially Draped*, Salted paper print from glass negative,
Image: 11,2 x 10,5 cm Mount: 12,2 x 10,8 cm,
Gérard Lévy, Paris; [Graphics International]; Gilman Paper Company Collection, New York, July 30, 1980,
Purchase, The Horace W. Goldsmith Foundation Gift,
through Joyce and Robert Menschel, 2005, The Met, New York



Eugène Atget (Français, 1857-1927) et Berenice Abbott (Américaine, 1898-1991),
Rue Asselin, négative 1924-1925, print about 1950, gelatin silver print, 23,5 x
17,3 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

- FRANÇOISE REYNAUD-



Eugène Atget (Français, 1857-1927),
Versailles, The Orangerie Staircase,
Albumen silver print from glass negative, 16,9 x 21,7 cm,
The Met, New York

ENTRETIEN AVEC FRANÇOISE REYNAUD

AVRIL - DÉCEMBRE 2019

À PARIS

Françoise Reynaud, née en 1951, a été conservatrice au musée Carnavalet-Histoire de Paris de 1976 à 2016 ; ce musée historique, créé en 1880, est un musée municipal géré par la Mairie de Paris. Françoise Reynaud y entre pour y travailler d'abord à mi-temps, de novembre 1974 à 1976, alors qu'elle est encore étudiante à l'École du Louvre et à l'Université Paris-Sorbonne IV. Avant d'être chargée de la photographie, elle est affectée principalement au Cabinet des estampes du musée et contribue à l'exposition *L'Art de l'estampe et la Révolution française* en 1977⁸². Elle est nommée en 1980 responsable des collections de photographies de ce musée et de l'organisation des expositions photographiques. De 1980 à son départ à la retraite, elle a participé à la valorisation de la collection du musée à travers de nombreuses acquisitions, des expositions et des publications, au sein de son musée et à l'étranger. Par ses engagements multiples dans le champ photographique, Françoise Reynaud a marqué l'institution parisienne. Parmi les expositions qu'elle organise ou auxquelles elle participe de près, voici quelques exemples ; au musée Carnavalet : *Eugène Atget, intérieurs parisiens, un album du Musée Carnavalet*⁸³ (1982) ; *Atget, Géniaux et Vert, Petits métiers parisiens* ; *Brassaï, Paris le jour Paris la nuit* (1988) ; *Paris et le daguerréotype* (1989) ; *Le Paris d'Édouard Boubat* (1990) ; *Frank Horvat, Paris Londres* (1996) ; *Paris en 3D, de la stéréoscopie à la réalité virtuelle* (2000) ; *Un amour de Paris, photographies de Dorothy Bohm* (2005) ; *Fables de Karen Knorr* (2010). Elle prépare actuellement, avec le musée d'art moderne André Malraux au Havre (MuMa), une exposition sur la représentation de la lumière artificielle dans l'art (1850-1914), qui se tiendra d'avril à septembre 2020.



Hippolyte-Auguste Collard (Français, 1811-1887),
Les ruines de l'Hôtel de Ville après l'incendie de la Commune, 1871, tirage sur
papier albuminé d'après un négatif
sur verre au collodion, 31,2 x 48 cm,
Cabinet des arts graphiques, collection de photographies du Musée Carnavalet, Paris



Charles Nègre (Français, 1820-1880), *Spartan Soldier*, 1859, Albumen silver print from glass negative, 35,3 x 43,5 cm, Gilman Collection, Purchase, Harriette and Noel Levine Gift, 2005, The Met, New York



Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Bruce*, 1980, gelatin silver print
© Robert Mapplethorpe Foundation.
Used by permission.

-SAMIA SAOUMA-



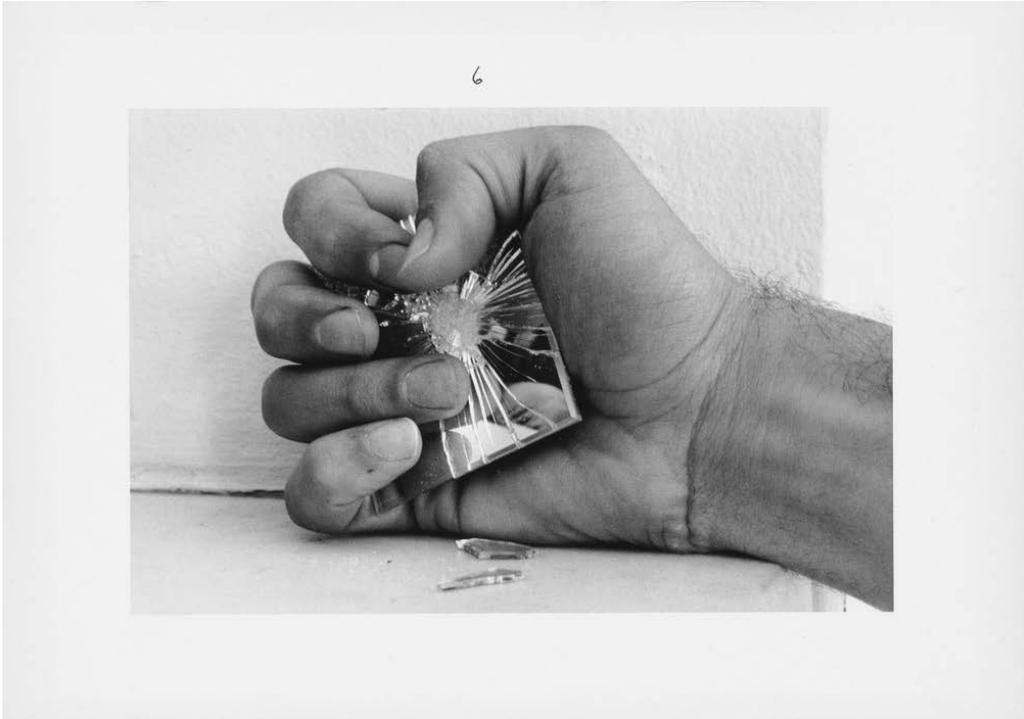
Robert Mapplethorpe (Américain, 1946 - 1989), *Samia, New York*, 1978,
Gelatin silver print, 35,7 × 35,7 cm
© Robert Mapplethorpe Foundation, Gift of The Robert Mapplethorpe Foundation
to the J. Paul Getty Trust
and the Los Angeles County Museum of Art
© Robert Mapplethorpe Foundation.
Used by permission.

ENTRETIEN AVEC SAMIA SAOUMA

LE 19 NOVEMBRE 2019

À PARIS

En 1978, alors que Robert Mapplethorpe n'a pas encore publié son portfolio *XYZ*, qui le rendra célèbre, Samia Saouma a l'intuition de réaliser une exposition de photographies de l'artiste new-yorkais. C'est après avoir suivi une formation en histoire de l'art, que Samia Saouma ouvre avec William Burke, la galerie parisienne La Remise du parc remplacée peu de temps après, par une galerie en son nom propre. La galerie située dans le premier arrondissement de Paris, expose d'abord de la photographie ancienne dont Edward S. Curtis (1868-1952) et Eadweard Muybridge (1830-1904). La ligne directrice de la galerie s'oriente progressivement vers de la photographie contemporaine. S'y succèdent : Peter Hujar (1934-1987), Hervé Guibert (1955-1991), Duane Michals (né en 1932), Karen Knorr (née en 1954) et Pierre et Gilles (nés en 1950 et 1953). En 1990, Samia Saouma déménage ses locaux dans le Marais. Elle y présente de la peinture, de la sculpture et des photographes comme Lynne Cohen (1944-2014) et James Welling (né en 1951). Aujourd'hui associée à son mari Max Hetzler - dont la galerie éponyme se situe à Berlin avec deux succursales à Paris et à Londres - elle dirige actuellement l'antenne parisienne de la galerie qui représente Glenn Brown (né en 1966), André Butzer (né en 1973), Ida Ekblad (née en 1980), Albert Oehlen (né en 1954), Richard Prince (né en 1949) et Ai Weiwei (né en 1957).



Duane Michals (Américain, né en 1932), *Alice's mirror*, 1974,
gelatin silver print, 8, 8 x 13,2 cm, © Duane Michals, courtesy of DC Moore Gallery, New York,
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Duane Michals (Américain, né en 1932), *Dr Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty*, 1998, gelatin silver print, 15,9 x 24,1 cm

- DANIEL WOLF -



William Henry Jackson (Américain, 1843-1942), *Canon of the Rio Las Animas near Rockwood, West from Summit of Pikes Peak*, c. 1880, collection Daniel Wolf

ENTRETIEN AVEC DANIEL WOLF

LE 12 JUIN 2015

À PARIS⁹⁰

Daniel Wolf est un collectionneur américain et un ancien galeriste de photographies. Fervent admirateur de la photographie française du XIXe siècle, il ouvre une des premières galeries consacrées au médium en 1977 à Manhattan sur la 57e rue. Jusqu'en 1987, il mène une activité de galeriste en exposant de la photographie ancienne et contemporaine dans une perspective transatlantique. Pour l'ouverture du Getty Museum à Los Angeles en 1984, il parvient à rassembler quatorze collections privées de photographies pour forger un département de photographie dans le nouveau musée californien. Lors du cent-cinquantième de la photographie, Daniel Wolf participe à l'organisation d'une exposition intitulée *1839-1989, The Art of Photography*. Depuis les années 1990, il mène une activité de marchand et de collectionneur privé. Dernière actualité en date : il vient de restaurer un bâtiment désaffecté aux alentours de New-York pour créer un musée privé pour exposer ses différentes collections.



Carleton Watkins
Yosemite from Mariposa Trail (Yosemite Valley No. 1),
ca. 1865, collection Daniel Wolf



Robert Mapplethorpe (Américain, 1946-1989), *Untitled, Patti Smith*, 1973, Diffusion print, Image (each image) : 9,9 × 7,6 cm, Object (each plexiglass frame) : 14 × 10 × 2,9 cm Framed (irregular) : 14 × 40,2 × 3,2 cm,

Gift of The Robert Mapplethorpe Foundation
to The J. Paul Getty Trust and the Los Angeles County Museum of Art

© Robert Mapplethorpe Foundation.

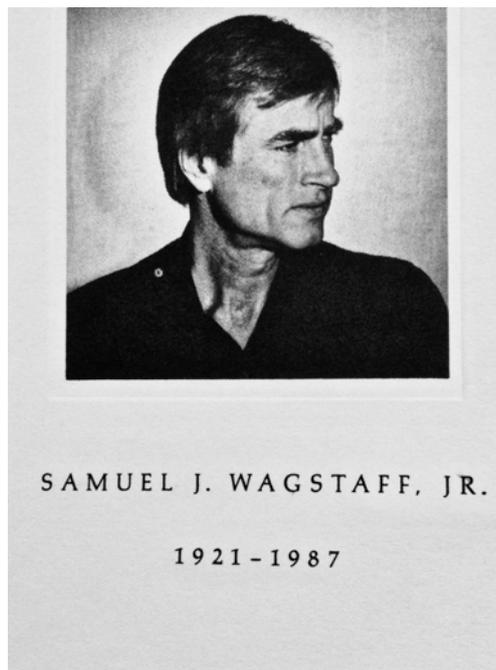
Used by permission.

UN POÈME DE PATTI SMITH, en souvenir de Sam Wagstaff (1987)

En 1987, l'artiste Patti Smith, écrit un poème en souvenir de Sam Wagstaff⁹¹. Ce poème ancre le collectionneur, et *a fortiori* le *Eye Club*, dans un contexte culturel, celui de l'explosion de la poésie et du mouvement punk dans le New York des années 1970-1980. Révélateur des liens intimes, il révèle aussi les liens qui unissent l'artiste au collectionneur.

*« here-in a flame
memory spins
bright as a bloom
in the black wind
here-in a light
simple and stern
here-in the deep
where perfection burns*

*spewing sliver bits
from a raging sea
turned with the wit
of a man such as he
bright as a bloom
the span of a man
bold as a tulip
in the black wind⁹². »*



Faire part du décès de Sam Wagstaff (1987)

⁹¹ Le premier album de Patti Smith depuis la dissolution de son groupe est intitulé *Dream of Life*. Il a été enregistré au studio Hit Factory à New York, la photographie de la pochette a été réalisée par Robert Mapplethorpe, l'album contient une chanson en souvenir de Sam Wagstaff, *Paths that cross*.

⁹² Sam Wagstaff Papers, J. Paul Getty Trust, Box 89, Folder 5.



Adolphe Braun (Français, 1812-1877), *[Flowers]*, 1860, Albumen silver print, 30, 3 x 36,5 cm, Collection Sam Wagstaff, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Personnes interviewées dans le cadre des recherches

(Alexander, 2019)

Stuart Alexander, mai 2019, Paris

(Bethel, 2015)

Denise Bethel, mai 2015, New York

(Chevrier, 2019)

Jean-François Chevrier, octobre 2019, Paris

(De Bont, 2018)

Jan et Trish De Bont, mars 2018, Los Angeles

(English, 2018)

Brian English, mars 2018, Los Angeles

(Falkenhagen, 2019)

Harald Falkenhagen, conversation téléphonique

(Gefter, 2015)

Philip Gefter, mai 2015, New York

(Godeau, 2019)

Vincent Godeau, décembre 2019, Paris

(Hawkins, 2018)

G. Ray Hawkins, mars 2018, Beverly Hills

(Heckert, 2016)

Virginia Heckert, mars 2016, Los Angeles

(Houk, 2016)

Edwynn Houk, octobre 2016, New York

(Keller, 2016)

Judy Keller, mars 2016, Los Angeles

(Jammes, 2017)

André Jammes, juin 2017, Paris

(Levas, 2018)

Dimitri Levas, juin 2018, New York

(Martineau, 2018)

Paul Martineau, avril 2018, Los Angeles

(Moore, 2015)

Kevin Moore, mai 2015, New York

(Naef, 2016)

Weston Naef, mars 2016, Los Angeles

(Naudet, 2017)

Jean-Jacques Naudet, décembre 2017, Paris

(Nédélec, 2019)

Cécile Nédélec, février 2019, Paris

(Rubinfien, 2015)

Leo Rubinfien, mai 2015, New York

(Salvesen, 2018)

Britt Salvesen, février 2018, Los Angeles

(Smith, 2018)

Patti Smith, juin 2018, New York

(Sunday, 2019)

Elisabeth Sunday, octobre 2019, Paris

(Terpak, 2018)

Frances Terpak, mars 2018, Los Angeles

(Vergne, 2018)

Philippe Vergne, avril 2018, Los Angeles

(Waddell, 2016)

John C. Waddell, octobre 2016, New York

Le *EYE CLUB*

- 1. PIERRE APRAXINE**
- 2. HUGUES AUTEXIER**
- 3. FRANÇOIS BRAUNSCHWEIG**
- 4. FRANÇOISE HEILBRUN**
- 5. ANDRÉ JAMMES**
- 6. GÉRARD LÉVY**
- 7. HARRY LUNN**
- 8. ROBERT MAPPLETHORPE**
- 9. PHILIPPE NÉAGU**
- 10. RICHARD PARE**
- 11. ALAIN PAVIOT**
- 12. SAM WAGSTAFF**

PIERRE APRAXINE

(1934, Estonie -2023, New York)

Conservateur privé pour la
Gilman Paper Company



- 1966-1970** Pierre Apraxine est conservateur privé de la collection du Baron Lambert à Bruxelles.
- 1970-1973** Il est assistant de conservation au MoMA de New York au département de peinture et de sculpture. Il y rencontre Sam Wagstaff qui est alors conservateur au DIA.
- 1974-1976** Il est employé à la Marlborough Gallery de New York.
- 1976-2005** Il est conservateur privé pour la Gilman Paper Company. Il voyage à Paris et Londres pour assembler une collection d'art minimal et conceptuel, de dessins d'architectures et de photographies.
- 1985** Il publie un premier livre présentant la collection de photographies de la Gilman Paper Company, publié chez *White Oak Press*.
- 1993** Co-commissaire de l'exposition *The Waking Dream* au Met
- 2004** Il est co-commissaire de l'exposition *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, avec Denis Canguilhem, Clément Chéroux, Andreas Fischer et Sophie Schmidt

HUGUES AUTEXIER

Né en 1946 et mort en 1986 à Paris

**Marchand et antiquaire,
co-fondateur de la galerie Texbraun**



©Bettina Rheims

- 1971** Hugues Autexier publie le livre *L'épine du bazar de la charité (voyage)* aux éditions du Seuil.
- 1975** Année de la rencontre avec Robert Mapplethorpe et Sam Wagstaff
- 1975-1981** Il codirige un stand aux Puces de Saint-Ouen à Paris qui présente des photographies et des albums
- 1981** Cette année 1981 marque l'ouverture de la galerie Texbraun dans les anciens locaux de la galerie Sonnabend rue Mazarine à Paris.
- 1984** Il organise l'exposition *De l'angoisse à l'extase à la galerie*, accompagnée d'un catalogue co-écrit avec François Braunschweig à l'occasion du Mois de la photo à Paris.
- 1985** La galerie Texbraun expose le travail de Patrick Faigenbaum.
- 1986** Hugues Autexier s'est donné la mort après le décès de François Braunschweig, disparu du sida, en 1986.

FRANÇOIS BRAUNSCHWEIG

Né en 1944 à Paris et mort en 1986 à Paris

**Marchand et antiquaire,
co-fondateur de la galerie Texbraun**



François Braunschweig et Hugues Autexier
© Bettina Rheims

- 1971** François Braunschweig publie une préface signé « François B. » dans le livre *L'épine du bazar de la charité (voyage)* écrit par Hugues Autexier paru aux éditions du Seuil.
- 1975** Année de la rencontre avec Robert Mapplethorpe et Sam Wagstaff
- 1975-1981** Il codirige un stand aux Puces de Saint-Ouen à Paris qui présente des photographies et des albums
- 1980** Cette année 1980 est marquée par le décès de Roland Barthes qui lui a dédié ses *Essais Critiques* (à François B.)
- 1983-84** Il organise avec Hugues Autexier deux expositions de Pierre & Gilles.
- 1984** Il organise l'exposition *De l'angoisse à l'extase à la galerie*, accompagnée d'un catalogue co-écrit avec François Braunschweig à l'occasion du Mois de la photo à Paris.
- 1986** Il meurt à Paris, avant l'organisation de la dernière exposition à la galerie Texbraun, *Souvenirs d'Italie*.

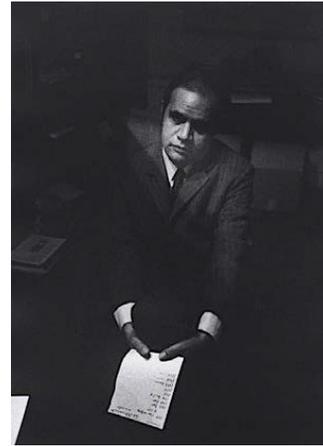
FRANÇOISE HEILBRUN

Ancienne conservatrice en chef,

chargée du département de photographie du musée
d'Orsay



- 1973** Françoise Heilbrun réalise son mémoire de master en histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sur le photographe Victor Horta.
- 1977** Elle est engagée dans la création du musée d'Orsay et de ses collections photographiques de 1977 à 1986, date de l'ouverture du musée.
- 1977-1978** Elle séjourne aux États-Unis pendant un an pour étudier les collections photographiques des divers musées du pays et réaliser un rapport au musée d'Orsay.
- 1980** Elle est co-commissaire de l'exposition *Charles Nègre* aux Rencontres d'Arles avec la participation de Philippe Néagu.
- 1989** Elle est co-commissaire de l'exposition *L'invention d'un regard* au musée d'Orsay avec Philippe Néagu et Bernard Marbot.
- 1994** Elle est co-commissaire de l'exposition *Nadar : les années créatrices* avec Philippe Néagu et Maria Morris Hamburg montrée au musée d'Orsay et au Met.

ANDRÉ JAMMES**Né le 14 juin 1927****Collectionneur, libraire, marchand
et historien de la photographie français**

- 1960** André Jammes publie *Pour un musée idéal de la photographie*.
- 1961** Il organise la première vente aux enchères de photographies anciennes en Europe à Genève dans la librairie de Nicolas Rauch.
- 1963** Il publie la première monographie sur Charles Nègre.
- 1969** Il organise la première exposition de sa collection aux États-Unis, la même année paraît le catalogue, *French Primitive Photography*.
- 1977** Il expose sa collection de photographies à l'Art Institute of Chicago.
- 1982** À Princeton University, André Jammes organise l'exposition, *The Art of the French Calotype*, avec Eugenia Parry Janis.
- 1984** Il vend une partie de sa collection de photographies au Getty Museum.
- 1999-2008** Il organise quatre ventes de sa collection de photographies à Sotheby's Londres puis à Paris. Ces ventes atteindront des prix records pour la photographie ancienne.

GÉRARD LÉVY

Né le 8 octobre 1934 à Casablanca

et mort à Paris le 11 février 2016

**Antiquaire, expert, galeriste
et marchand français**



- 1960** Il est diplômé de l'École du Louvre en archéologie orientale, art musulman et Extrême-Orient
- 1964** Il commence à travailler aux Puces, il surnommé Monsieur 1900 des puces par *France Soir* et il fréquente les surréalistes dont André Breton et Man Ray.
- 1966** Il ouvre la galerie Gérard Lévy dédiée aux Arts d'Asie.
- 1976-2014** Il est référent au département de photographie du Israël Museum. Avec Nissan Perez, ils réunissent ensemble des photographies représentant des juifs du bassin méditerranéen.
- 1980** Il devient expert en photographies auprès des douanes françaises.
- 2002** Eugenia Parry publie *Crime Album stories*, un ouvrage réalisé à partir d'un album de la collection de photographies de Gérard Lévy.
- 2007** Clément Chéroux réalise une exposition de sa collection de cartes postales au Jeu de Paume.

HARRY LUNN

Né en 1933 et mort en 1998

Marchand et galeriste américain



Harry Lunn, Robert Mapplethorpe, 1976
© Robert Mapplethorpe Foundation.
Used by permission.

- 1968-1971** En octobre 1968, Harry Lunn ouvre sa première galerie et crée Lunn Graphics International Ltd spécialisé dans les gravures du XIXe siècle.
- 1972-1974** La galerie d'Harry Lunn expose Brassai et une rétrospective intitulée *1835-1972* qui retrace l'histoire de la photographie.
- 1975** Il met en place un contrat d'exclusivité avec Bill Turnage sur la vente des tirages d'Ansel Adams.
- 1978-1979** Harry Lunn est l'un des membres fondateurs de l'AIPAD.
- 1981** Il organise une exposition de Robert Mapplethorpe et publie les portfolios XYZ en association avec la Robert Miller Gallery.
- 1983-1993** En 1983, il ferme sa galerie pour devenir marchand.
- 1991-1998** Il devient expert pour l'Étude Beussant-Lefèvre à Paris.
- 1996-1998** Harry Lunn contribue à la création de Paris Photo en jouant un rôle de conseiller auprès de son fondateur, Rik Gadella.

ROBERT MAPPLETHORPE

Né le 4 novembre 1946 à New York

et mort le 9 mars 1989 à Boston

Artiste-photographe américain



Robert Mapplethorpe en marge des rencontres d'Arles, Saint-Etienne-du-Grès, 7-12 juillet 1981

Photographie J. H. Lartigue © Ministère de la Culture (France), MPP-AAJHL

- 1963-1967** Il commence ses études au Pratt Institute à Brooklyn et il étudie le design, la publicité puis la peinture et la sculpture. Il rencontre Patti Smith qui devient sa muse, après avoir été son amante.
- 1969-1970** Il quitte le Pratt Institute sans diplôme. Il commence à travailler avec des photographies de magazines, pornographiques ou d'actualité. Il réalise également des collages et dessins. Il tente de gagner sa vie avec la vente de bijoux qu'il réalise lui-même. Il vit avec Patti Smith au Chelsea Hotel.
- 1973** Mapplethorpe présente ses propres photographies pour la première fois à la LIGHT Gallery à New York. Ce sont des instantanés produits depuis 1970, date à laquelle il a reçu son premier appareil photographique par John McKendry, conservateur au Met. Il rencontre Sam Wagstaff la même année.
- 1978** Il produit les portfolios X (images sexuelles) et Y (avec des natures mortes). Il se met à réaliser des nus d'hommes noirs (portfolio Z qui paraîtra trois ans plus tard). À partir de cette année ses œuvres seront montrées régulièrement dans des expositions en galeries, foires et institutions.
- 1986-1989** Il est diagnostiqué séropositif en 1986 et il meurt le 9 mars 1989.

PHILIPPE NÉAGU

Né en 1944 et mort le 2 mars 1994 à Paris

Conservateur pour la photographie au musée d'Orsay

- 1973-1981** Il est nommé chef du Service des archives photographiques des monuments historiques.
- 1974** Philippe Néagu publie l'ouvrage *Nadar, photographe*.
- 1978** Il publie les négatifs de la Mission héliographique.
- 1982** Cette année est marquée par la parution du livre *Le Paris souterrain de Nadar*.
- 1982-1994** Il travaille à la section photographique du musée d'Orsay, il contribue à la revue *Photographies* dirigée par Jean-François Chevrier.
- 1989** Il est co-commissaire de l'exposition *L'invention d'un regard* au musée d'Orsay avec Philippe Néagu et Bernard Marbot.
- 1994** Il disparaît d'un cancer, après avoir contribué à l'exposition *Nadar, les années créatrices* avec François Heilbrun et Maria Morris Hamburg

RICHARD PARE

Né le 20 février 1948 à Portsmouth
en Angleterre

Photographe, historien de la photographie
et commissaire d'exposition



- 1973** Il est diplômé de la School of the Art Institute of Chicago.
- 1974-1989** Il a été conservateur de la collection photographique Seagram de 1974 à 1985 et le conservateur fondateur de la Collection de photographies du CCA au moment de sa création en 1974 et jusqu'en 1989.
- 1977** Il organise l'exposition *Court House* au MoMA. New York devient sa ville d'adoption
- Décennie 1980** Il participe à la mission photographie de la Datar à la demande de François Hers et de Jean-François Chevrier.
- 1982** Il publie un ouvrage sur la collection de photographies d'architectures.
- 1987** Il publie une monographie sur Roger Fenton chez *Aperture*.
- Décennie 1990** Il est photographe et professeur au Canadian center for architecture

ALAIN PAVIOT**Galeriste parisien****et co-fondateur de la collection***paviotphoto*

- 1974** Alain Paviot ouvre la galerie Octant à Paris, c'est l'un des premiers espaces dédiés à la photographie ancienne à Paris.
- 1978** Le premier catalogue de la galerie Octant est dédié à Charles Marville.
- 1980** La galerie publie un catalogue sur le Duc de Luynes.
- 1982** Alain Paviot contribue à la création du manifeste de l'A.P.O. (Association pour la Promotion de la Photographie Originale).
- 1985** Il participe à la foire de Bâle.
- 1995** Il réalise une exposition sur le cliché-verre pour le Mois de la photo.
- Aujourd'hui** Il continue son activité de galeriste avec sa femme, Françoise Paviot.

SAM WAGSTAFF**Samuel Jones Wagstaff Jr.****Né le 4 novembre 1921****et mort le 14 janvier 1987****Conservateur de musée****et collectionneur américain**

Sam Wagstaff, en marge des rencontres d'Arles, Saint-Etienne-du-Grès, 7-12 juillet 1981

Photographie J. H. Lartigue ©
Ministère de la Culture (France),
MPP-AAJHL

- 1961-1968** Sam Wagstaff est conservateur au département de peinture et de sculpture au Wadsworth Atheneum à Hartford.
- 1968-1971** Il est conservateur au département de peinture et de sculpture à Detroit Institute Of Arts.
- 1972** Il rencontre Robert Mapplethorpe.
- 1978** Il expose sa collection de photographies à la Corcoran Gallery de Washington.
- 1981** Il écrit un texte pour les Rencontres d'Arles pour illustrer le diaporama du Robert Mapplethorpe présenté la nuit du 9 juillet dans les arènes.
- 1983** Il organise une exposition au Clark Institute sur les procédés photomécaniques avec les conseils d'André Jammes.
- 1984** Il vend l'ensemble de sa collection au Getty Museum de Los Angeles.
- 1987** Il meurt du sida et il lègue l'ensemble de sa fortune à Robert Mapplethorpe qui, se sachant condamné, créera la Robert Mapplethorpe Foundation pour promouvoir la photographie et les recherches sur les traitements du sida.



Larry Clark (Américain, né en 1943),
[Untitled, from the portfolio Tulsa], 1963, printed 1980, 1963,
printed 1980, gelatin silver print,
20,8 cm x 31,12 cm, Collection SFMOMA, San Francisco
© Larry Clark