

Anne McCauley avec Michel Poivert

Anne McCauley, Michel Poivert

TRADUCTION Jeanne Bouniort

DANS REVUE DE L'ART 2018/4 N° 202 , PAGES 55 À 60

ÉDITIONS ÉDITIONS OPHRYS

ISSN 0035-1326

ISBN 9782708015272

DOI 10.3917/rda.202.0055

Date de mise en ligne : 27/04/2023

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2018-4-page-55?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



Anne McCauley avec Michel Poivert

Vous êtes probablement la meilleure spécialiste américaine de l'histoire de la photographie française dont vous avez été la première à décrire l'histoire économique au XIX^e siècle. Comment est née votre relation avec la France ? Dans une récente thèse d'histoire de l'art consacrée à la photographe Alix Cléo Roubaud, j'ai découvert votre relation très intime avec cette artiste malheureusement décédée trop tôt. Votre passion pour la photographie était aussi bien historique que très contemporaine, comment perceviez-vous la situation photographique en France dans les années 1970 ?

Quand je suis arrivée en France en 1975, c'était pour préparer une thèse sur les théories de l'expression faciale et corporelle sous le Second Empire, et leurs liens avec la caricature et la peinture préimpressionniste. Je ne m'intéressais pas à la photographie en soi. Eugenia [Parry] Janis, qui avait supervisé mon mémoire de licence, venait de commencer ses cours sur l'histoire de la photographie à Wellesley College, mais moi, je n'y ai pas assisté, et il n'y avait pas d'histoire de la photographie dans le cursus de troisième cycle dans le département de l'histoire de l'art à Yale. J'ai reçu une formation en histoire sociale de l'art, comme on dit aujourd'hui maintenant, auprès de Robert Herbert, un des grands professeurs de sa génération, mariant l'analyse rigoureuse des œuvres avec une étude approfondie des facteurs économiques

et sociaux qui influent sur les arts plastiques. C'est seulement lors de mes recherches sur les écrits fondateurs de la science des passions et des attitudes du corps que je me suis mise à lire des manuels de photographie et des revues des années 1850-1860 comme *La Lumière*, puis à regarder des portraits photographiques.

Par Robert Herbert, j'ai eu une recommandation pour Jean Adhémar, qui dirigeait le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. À mon grand regret, j'ignorais alors son rôle dans l'acquisition des fonds Nadar et Sirot. J'ai rencontré aussi Bernard Marbot, qui était en train de recueillir des informations sur les premiers photographes et d'organiser l'importante exposition « Une invention du XIX^e siècle, expression et technique, la photographie – Collections de la Société française de photographie » [1976]. Marbot m'a fortement incitée à me concentrer sur un seul photographe (la plupart d'entre eux restant quasi inconnus) et j'ai changé de sujet de thèse, pour travailler sur Disdéri et la carte-de-visite. À ce moment-là, j'ai exploré la totalité des cartes-de-visite, puis des vues stéréoscopiques, conservées aux Estampes et je suis devenue plus attentive à la photographie en général.

Il y avait en fait une grande curiosité pour les photographies anciennes à Paris, mais leurs lieux de conservation restaient difficiles à déterminer en l'absence de catalogage. Alors que pratiquement toutes les collections muséales à Paris en possédaient, il fallait parler avec les conser-



1. Félix Tournachon dit Nadar, *Portrait de Cousin*, vers 1859, positif papier, collection Société française de photographie.



2. Félix Tournachon dit Nadar, *Portrait de femme*, une des premières épreuves en dégradé, 1855, collection Société française de photographie.

vateurs et fouiller pour les trouver. C'est aux Estampes de la BnF que je passais le plus clair de mon temps, mais comme je travaillais sur le XIX^e siècle, j'ai eu très peu d'échanges avec Jean-Claude Lemagny, qui s'occupait surtout de photographie contemporaine. Je suis allée partout où je pensais pouvoir trouver un fonds d'images : la bibliothèque de l'Opéra, l' Arsenal, les Archives nationales, Carnavalet, la Bibliothèque Forney, la Bibliothèque des arts décoratifs, l'École des Beaux-Arts, la Société française de photographie. Je suis allée aussi chez Gisèle Freund pour parler de sa célèbre thèse de sociologie et de Disdéri, mais elle n'avait qu'une envie, c'était de me montrer ses œuvres personnelles, qui ne m'intéressaient pas à ce moment-là. Et puis, des marchands comme André Jammes, Gérard Lévy et la galerie Texbraun avaient déjà des choses à vendre. Malheureusement, mes bourses d'études ne me permettaient pas ces achats, à part les trouvailles pas chères aux puces.

Après avoir quitté Paris, j'ai rejoint Van Deren Coke au musée de l'université du Nouveau-Mexique, où il m'a nommée directrice adjointe à l'automne 1978. C'est là que je me suis intéressée vraiment à la photographie contemporaine, en grande partie à cause des enseignants et des étudiants de troisième cycle présents là-bas. Je suis retournée à Paris à l'été 1979 pour chercher des épreuves pour une exposition que je préparais sur le portrait photographique en Europe de 1850 à 1870. Je logeais chez Alix Blanchette (future M^{me} Roubaud) et je suis allée voir Henriette Angel, propriétaire du reliquat de la collection Sirot. J'ai emporté avec moi dans l'avion pour le Nouveau-Mexique bon nombre des œuvres empruntées à des collectionneurs particuliers et j'ai tiré des épreuves en double pour la douane dans la cuisine-salle de bains qui servait de laboratoire à Alix. C'est dire si elles avaient peu de valeur à l'époque (et si les budgets d'exposition étaient limités).

En réalité, nous étions plusieurs étudiantes américaines de troisième cycle à avoir choisi l'histoire de la photographie vers la fin des années 1970 à Paris, notamment Maria Morris (Hambourg) et Molly Nesbit, qui travaillaient toutes les deux sur Atget. Eugenia Janis a assuré le commissariat de la partie photographique dans la grande exposition « L'art en France sous le Second Empire » en 1979. C'est donc elle, la vraie doyenne des spécialistes américaines de la photographie française au XIX^e siècle. Michel Frizot était aussi un chercheur et commissaire d'expositions important, de même que Philippe Néagu, Françoise Heilbrun (qui a étudié à Princeton auprès de mon prédécesseur Peter Bunnell), Françoise Reynaud, Jean Sagne et André Rouillé, entre autres. S'il y avait une chose qui unissait cette génération, c'était bien que nous venions tous de l'histoire de l'art moderne (XIX^e-XX^e siècle) ou d'autres domaines (histoire, archéologie et sociologie) et que nous avions choisi l'histoire de la photographie pour le vaste champ

d'études qu'elle offrait encore. Les raisons de ce choix variaient, mais nous étions souvent séduits par le fait même que la photographie n'était pas considérée comme un art. Dans le climat politique de l'après-mai 68, il y avait une vraie attirance pour la culture populaire et ouvrière. La photographie était un produit industriel commercial qui commençait à trouver sa place dans le milieu institutionnel des arts plastiques (musées et galeries). Pour nous, cette évolution tenait de l'imposture mercantile. D'où la polémique autour du livre d'Eugenia Janis qui légitimait le projet et André Jammes sur l'art du calotype français (1983), auquel on reprochait d'assimiler un procédé (le négatif papier) à un propos essentiellement esthétique, et de représenter une collaboration entre un marchand célèbre, détenteur de bon nombre des œuvres reproduites (susceptible de tirer un profit financier de leur publication), et une historienne de l'art, qui apportait sa caution au projet.

Quelle histoire de la photographie pratique-t-on dans les musées aux États-Unis à cette époque ? En France, l'histoire de la photographie américaine est souvent prise comme un exemple : une reconnaissance artistique dès la création du département de photographie du MoMA et une perception esthétique avec la figure de Beaumont Newhall et de son *Histoire de la photographie* souvent rééditée puis avec John Szarkowski. Y-avait-il un « mythe » de l'histoire américaine de la photographie ?

On ne peut pas considérer d'un côté les pratiques muséales américaines en matière d'exposition de la photographie ancienne ou contemporaine et, de l'autre, l'enseignement universitaire de la pratique de la photographie et l'histoire de la photographie, qui ont connu un large essor dans les années 1970. À la différence du système français, la plupart des universités aux États-Unis proposaient des cours d'arts plastiques (peinture, dessin, sculpture, gravure) et introduisaient peu à peu la photographie dans la section artistique (et non pas seulement dans les écoles de communication et de journalisme). La création de la Society for Photographic Education en 1964, à la suite d'un congrès organisé en 1962 par Nathan Lyons, futur fondateur du Visual Studies Workshop, signale le moment où les photographes qui enseignent leur métier sous un angle artistique deviennent assez nombreux pour justifier la mise en place d'une instance spécialisée. Je n'ai certes pas connu cette époque, mais dès 1966, cette structure rassemblait cent seize photographes chargés d'ateliers dans des universités américaines. Bon nombre d'entre eux ont commencé à enseigner l'histoire de la photographie dans l'idée que leurs étudiants auraient besoin de connaître un peu le passé.

On peut en dire autant des conservateurs de musées qui commençaient à s'intéresser à la photographie. La plupart avaient une formation de



3. Nicéphore Niepce, *La Sainte-Famille*, 1826, héliographie sur plaque d'étain, collection Société française de photographie.

photographe. Beaumont Newhall n'est pas allé au bout de son doctorat à Harvard, mais il faisait de la photo, tout comme son successeur au MoMA Edward Steichen évidemment, et ensuite John Szarkowski. Peter Galassi est le premier à être arrivé à ce poste avec un doctorat d'histoire de l'art. Il avait travaillé sur Corot et étudié l'art du XIX^e siècle à Columbia, auprès de Theodore Reff, le spécialiste de Degas, ce qui l'a aiguillé vers la photographie française. Anne Tucker aussi, qui a

créé le département photo au musée de Houston, était photographe (élève de Nathan Lyons). David Travis est entré comme conservateur adjoint à l'Art Institute of Chicago avec un diplôme et une expérience de reporter photographe. Van Deren Coke, mon ancien patron à l'université du Nouveau-Mexique, était d'abord photographe. Peter Bunnell, conservateur au MoMA avant de venir à Princeton, a étudié la photographie au Rochester Institute of Technology, puis il a effec-



4. Olympe Aguado, *Intérieur d'un appartement*, 1851, daguerréotype pleine plaque, collection Société française de photographie.

tué sa maîtrise en arts plastiques sous la direction de Clarence H. White Jr., professeur de photographie à l'université de l'Ohio. Ce parcours qui mène de la pratique à l'histoire de la photographie caractérise beaucoup de pionniers de cet enseignement aux États-Unis (et ils étaient nombreux, souvent dans le cadre des cursus de maîtrise en arts plastiques option photographie). Dans les années 1970, Arnold Gassan, Walter Rosenblum, Jim Alinder, Jonathan Green, Charles Swedlund, Carl

Chiarenza, Bill Jay, de même que les conservateurs Peter Bunnell et Beaumont Newhall, entre autres, enseignaient l'histoire de la photographie. Joel Snyder est un autre photographe passé de l'atelier (et de la fondation du Chicago Albumen Works) à l'enseignement de l'histoire de la photographie.

Vu de France, ce qui est notable aux États-Unis, c'est la prédominance de la photographie américaine comme sujet d'étude. Le domaine des études américaines [American Studies] était un autre lieu

de production de recherches doctorales en histoire de la photographie (à Yale, Alan Trachtenberg avait commencé à y préparer des étudiants, dont Sally Stein, tandis que Marni Sandweiss a bifurqué de l'histoire de l'Ouest américain vers une thèse sur Laura Gilpin). À la fin des années 1970, les principaux établissements à délivrer des doctorats centrés sur la photographie étaient l'université du Nouveau-Mexique, où Newhall et Coke formaient surtout des américanistes, Princeton après l'arrivée de Bunnell (qui a démarré son programme en 1972, avec les premières soutenances de thèses vers 1980), et l'université de Boston au temps de Carl Chiarenza. La curiosité pour le domaine français est née, comme je l'ai suggéré, d'un regain d'intérêt pour la peinture française du XIX^e siècle dans les filières doctorales en histoire de l'art.

Alors oui, je dirai qu'en France il y a un mythe pour ce qui concerne l'importance de Newhall et du MoMA en particulier pour l'histoire de la photographie et son enseignement à l'université dans les années 1970. Newhall était déjà âgé quand il a quitté la George Eastman House (il avait pris sa retraite) pour rejoindre Van Deren Coke à l'université du Nouveau-Mexique. Bien sûr, on considérait son exposition de 1937 au MoMA comme un véritable panorama de la photographie, mais sans lui donner une place particulière dans les programmes de troisième cycle. C'était plutôt une sorte de guide introductif. On lisait aussi les ouvrages plus détaillés de Helmut Gernsheim et l'achat de sa collection par l'université du Texas en 1963 a brièvement attiré l'attention des médias sur la photographie, mais ces œuvres sont restées des années archivées à Austin sans faire l'objet d'aucune publication (quand je suis allée à l'université du Texas en 1980, j'étais recrutée par la faculté de l'histoire de l'art, et non pas par le Centre de Recherches en Sciences humaines Harry Ransom, qui n'abritait pas un musée, mais une réserve de livres rares et de manuscrits, d'où l'absence de salle d'exposition pendant assez longtemps). La plupart des élèves de Newhall, pour autant que je me souvienne de leurs témoignages, trouvaient plus enrichissant de consulter ses fichiers de bibliothèque (actuellement au Getty Research Institute) que d'assister à ses cours, nourris d'anecdotes sur ses rencontres avec Ansel Adams, Edward Weston, Paul Strand, etc. Pour acquérir une méthodologie critique, il valait mieux étudier d'autres secteurs de l'histoire de l'art, ou de l'histoire tout court, que se limiter aux ouvrages exclusivement consacrés à l'histoire de la photographie.

Pour ce qui concerne Szarkowski au MoMA, il écrivait formidablement bien sur la photographie et il avait un œil très sûr, mais je pense qu'en dehors de la côte Est, dans les années 1970-1980, les gens avaient l'impression que la vision de la photographie contemporaine et d'après-guerre véhiculée par le MoMA excluait les procédés alternatifs, la couleur, les femmes, la photographie mise en scène et toute celle qui n'était pas de la *straight photography* ou documentaire en noir

et blanc. La photographie pure était aussi le parti pris par Newhall dans son catalogue de 1937 (devenu l'ouvrage de référence après plusieurs éditions successives). Je me suis un peu imprégnée de ce sentiment anti-MoMA à Albuquerque en travaillant auprès de Van Deren Coke, organisateur d'expositions comme « Fabricated to be Photographed » (1979), auteur de *The Painter and the Photograph: From Delacroix to Warhol* (1964) et plus proche du point de vue californien (il a été appelé au San Francisco Museum of Modern Art en 1979 pour y instituer un département des photographies). Des artistes comme Robert Heineken à l'UCLA et John Baldessari au CalArts, ou, plus près de moi au Nouveau-Mexique, Tom Barrow et Betty Hahn, poussaient leurs étudiants à mélanger les disciplines, pour mettre en pièces les notions de pureté et de spécificité de la photographie. Les années 1970 étaient placées sous le signe de la contre-culture, avec toute une série de mouvements contestataires dans les écoles d'art : art conceptuel, environnements, féminisme et une dénonciation générale de l'idée que les artistes doivent recevoir une formation étroitement limitée à un médium ou créer des objets commercialisables.

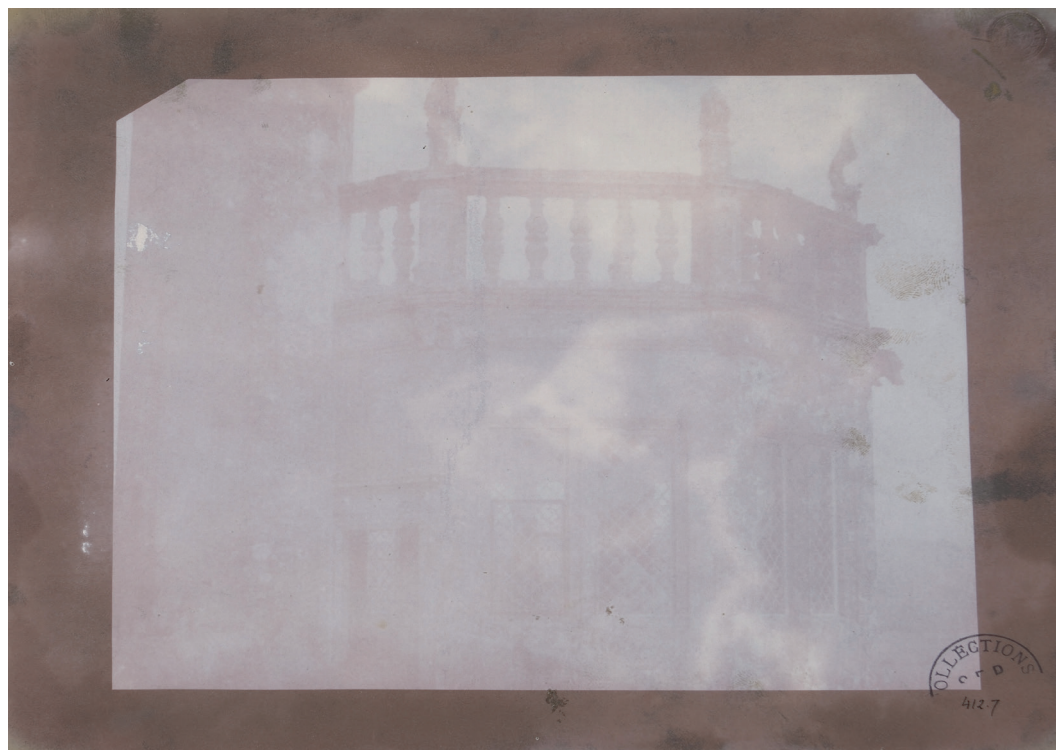
Les jeunes étudiants en histoire de l'art qui s'orientaient vers l'histoire de la photographie lisaient plus souvent Marx ou Nicos Hadjinicolaou que Beaumont Newhall. Quand je suis arrivée en France et que j'ai commencé à travailler sur la pho-

tographie au Second Empire, j'ai été influencée par l'école des Annales et une historienne comme Adeline Daumard, appuyant sur des données d'archives son étude de la bourgeoisie parisienne (mais je n'avais pas eu affaire à ce genre de document à l'université). Les troisièmes cycles en histoire de l'art accusaient un certain retard sur les cursus d'histoire et de littérature comparée en faisant l'impasse sur les philosophes français regroupés sous l'étiquette de la French Theory, si bien que j'ai appris l'existence de Michel Foucault en arrivant à Paris (on pouvait le croiser à la salle Labrouste de la BnF, c'était déjà une célébrité à l'époque).

Comme la plupart des étudiants en histoire de la photographie (et, pourrait-on ajouter, la plupart des doctorants en général), j'ai dû apprendre sur le tas (et j'ai demandé des conseils sur l'utilisation des archives à des amis américains qui préparaient des thèses d'histoire). J'ai beaucoup tâtonné, et perdu énormément de temps, en demandant par exemple à consulter des images ou des boîtes aux Estampes sans savoir ce que j'allais trouver. Chaque fois que j'allais dans une collection et que j'essayais de me renseigner sur tel ou tel photographe, tel ou tel sujet, on me répondait aussitôt qu'il n'y avait rien. Bien entendu, il y avait en fait plein de choses, mais trop secondaires pour figurer dans les inventaires et les catalogues. Encore une fois, je pense que tous les chercheurs en passent par là, ce n'est pas propre au domaine de la photographie.

Peut-on dire qu'aujourd'hui que cette culture et cette histoire de la photographie « non orthodoxe » des années 1970 est redécouverte ? Je pense à plusieurs phénomènes, la photographie mise en scène est apparue au cœur de la photographie contemporaine, le vernaculaire est la notion « à la mode », les pratiques photographiques expérimentales deviennent un objet historique, etc. J'ai également senti chez les étudiants français un grand intérêt pour la photographie « grotesque » que défendait Allan Douglass Coleman au milieu des années 1970. Et en même temps on observe un profond intérêt pour les questions politiques et l'histoire des représentations des minorités, des questions féministes et raciales. Avez-vous le sentiment que les valeurs que vous défendez depuis votre formation sont aujourd'hui plus reconnues dans le public qui vient voir les expositions de photographie ?

Je ne crois pas que « redécouverte » soit le mot juste, parce que la photographie « non orthodoxe » (synonyme de « non-art » non faite comme œuvre d'art?) a toujours existé. Le devenir de la photographie vernaculaire illustre bien la façon dont des objets qui étaient appréciés depuis le tournant du XX^e siècle par les historiens des régions, de la culture populaire ou du patrimoine, et même quelques historiens de l'art (voir mon article de 2005 dans *Études photographiques*, « En dehors de l'art, la découverte de la photographie populaire, 1890-1936 ») ont pu fournir aux collectionneurs et aux marchands un nouveau gisement dans lequel ils ont effectué un tri afin de créer un nouveau marché dans les années 1980, après avoir épuisé les meilleures pièces du XIX^e siècle, les grandes épreuves à l'albumine. En choisissant uniquement des photos-souvenirs qui ressemblaient aux désormais emblématiques photographies de rue de la fin des années 1960 et des années 1970 (ou parfois de la Nouvelle Vision allemande des années 1920), on pouvait constituer des corpus d'œuvres à exposer dans des musées pour finir par les faire entrer dans leurs collections. Ce n'était pas le même type d'images que dans le répertoire vernaculaire européen où il y avait beaucoup plus d'instantanés documentaires (voir l'exposition et le catalogue de Timm Starl en 1995, *Knipsen. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*). Le public américain a pu les découvrir à partir des années 1990 dans une série d'expositions telles que *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present* (San Francisco Museum of Modern Art, 1998), *Other Pictures: Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection* (Metropolitan Museum of Art, 2000), *Close to Home: An American Album* (J. Paul Getty Museum, 2004), *African-American Vernacular Photography: Selections from the Daniel Convin Collection* (International Center of Photography, 2005), *The Art of the American Snapshot* (National Gallery of Art, 2007) et *Now is Then: Snapshots from the Maresca*



5. William Henry Fox Talbot, *Sommet de la tour de Lacock Abbey pris du toit du building*, 1840, dessin photogénique, collection Société française de photographie.

Collection (Newark Museum, 2008). La muséification d'une photographie marque le terme d'une longue évolution qui conduit de son fonctionnement dans un cadre réel à sa décontextualisation (la plupart des photographies finissent à la poubelle avant d'avoir franchi cette étape).

L'insistance sur les stratégies d'identité dans l'étude de la photographie (une démarche avant tout iconographique) n'est pas nouvelle non plus sur le plan des méthodes. Elle s'inspire des premiers auteurs à avoir utilisé des photographies dans leurs recherches sur l'histoire sociale ou sur ses rapports avec la peinture. C'est ainsi que les premières expositions et publications sur Nadar à Paris dans les années 1940-1960 (favorisées par l'entrée du fonds Nadar à la BnF grâce à une acquisition de l'État en 1949, avec une majorité d'archives manuscrites) ont érigé ses portraits en témoins de la vie au Second Empire (*Au temps de Baudelaire, Guys et Nadar* en 1945, *Le Temps de Courbet, Manet et Nadar* par Jean Adhémar en 1955, *L'Âge d'or de la photographie* par Yvan Christ en 1965). La différence, bien sûr, c'est que les sujets des portraits se sont radicalement déplacés vers la représentation de catégories raciales ou sexuelles et de cultures extra-occidentales (les Noirs dans la photographie, les femmes dans la photographie, la photographie moyen-orientale, etc.) jusque-là absentes du récit européen occidental et américano-centré. Hélas, ces thématiques réduisent trop souvent les photographies à des traces d'événements ou de situations historiques au lieu de les inscrire dans une histoire plus globale des styles et des techniques, ce qui empêche de mesurer le degré de normalisation des portraits professionnels (il faut scruter les moindres détails pour tâcher de comprendre en quoi une carte-de-visite réalisée par un opérateur Chinois travaillant dans un atelier anglais à Hong Kong se différencie de celle qu'aurait faite un photographe local dans un atelier anglais à Liverpool). En sélectionnant les images exceptionnelles fabriquées en grande série pour en déduire des généralités historiques, on en arrive à déformer la réalité (c'est l'écueil qui guette toutes les analyses d'images fabriquées en grande série, indépendamment de leurs origines culturelles). Bref, l'inflation de matériaux à la disposition des historiens de la photographie participe au nouvel ordre mondial et au déclin actuel de l'hégémonie occidentale, mais risque de ne conduire qu'au but recherché dès le départ (souvent la défense d'un groupe marginalisé ou colonisé et la reconnaissance d'une espèce d'« authenticité » fantasmée ou d'expression intrinsèquement indigène) en laissant de côté plusieurs siècles de brassage des populations et de modifications des frontières nationales (et aussi le caractère purement artificiel de l'identité raciale).

Je pense qu'une future histoire de la photographie véritablement universelle et exhaustive ne devra pas gommer les structures de pouvoir entrées en jeu au XIX^e siècle, grâce à quoi des outils de production (appareils photo, manuels, papiers



6. Van Deren Coke, 1986, épreuve gélatino-argentique, collection de l'artiste.

et bains de développement) ont pu se transmettre au Sud et à l'Est par l'intermédiaire des puissances colonisatrices occidentales. C'est seulement quand on a bien perçu la pluralité constitutive de l'« Occident » (une notion globalisante discutable en soi) que l'on peut commencer à regarder ce qui se passe quand les techniques photographiques se répandent dans des régions moins urbaines, moins industrialisées ou longtemps colonisées (que ce soient de petites villes de l'Utah ou des capitales sud-américaines). La différence entre l'histoire de la photographie et l'histoire moderne de la peinture, notamment, c'est que l'aspect des œuvres dépend beaucoup plus des fournitures et matériels fabriqués en Europe, en Amérique et plus tard au Japon (y avait-il des appareils de fabrication africaine? Ou indienne? Et des papiers argentiques produits ailleurs qu'en Europe occidentale et aux États-Unis?). J'aimerais voir davantage d'études qui nous parlent de la commercialisation des Kodak, Leica ou Agfa à l'international (préfigurant celle de Google, Facebook et Apple), par exemple, et des guides pratiques qui étaient fournis avec les appareils pour expliquer quoi photographier et comment, ou encore de la diffusion et la traduction d'articles de revues comme *Popular Photography* ou *U.S. Camera Annual* repris dans différents pays.

Depuis son invention, la photographie est vendue, exposée et diffusée à travers le monde. Il faudrait donc cartographier ces échanges et cesser d'essayer d'échafauder une histoire étroitement délimitée et localisée qui ne ferait que renforcer les conceptions exceptionnalistes. Nous devons aussi trouver un moyen de confronter les recherches et les images en dehors de l'institution muséale, qui joue aujourd'hui un rôle plus disproportionné qu'autrefois dans la valorisation (culturelle et financière) des photographies.

Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort

Anne McCauley, Titulaire de la chaire David H. McAlpin d'histoire de la photographie et de l'art moderne, Princeton University, département d'art et d'archéologie Princeton, New Jersey 08544, États-Unis

Michel Poivert, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, INHA, 2, rue Vivienne 75002 Paris