

Appel à contributions
***Photographica* n° 4**

Date de soumission des articles : 30 avril 2021

Derrière l'image.
Pour une histoire sociale et culturelle des producteurs de photographies
(XIX^e-XXI^e siècles)

Dossier dirigé par
Marie-Ève Bouillon et Laureline Meizel

Dans quelle mesure la signification d'une photographie dépend-elle de l'expérience sociale, des contingences industrielles, de l'environnement professionnel ou de la culture des acteurs qui la produisent ?

En explorant ce questionnement, cet appel prolonge les discussions amorcées lors d'un séminaire à l'EHESS en 2018-2020¹. Il vise à rassembler des textes consacrés aux trajectoires et aux collaborations des multiples acteurs qui participent à la production des photographies, et contribuent dans le même temps à façonner leurs modalités d'existence dans l'espace social. Cet appel s'inscrit ainsi dans la dynamique impulsée par de récents travaux, d'un côté ceux mettant l'accent sur des métiers ou des entreprises de la photographie auparavant méconnus ou minorés par l'historiographie (Blaschke, 2016 ; Callens, 2016 ; Bouillon, 2017 ; Lugon, 2019 ; Bihl et Dogué, 2020) et, de l'autre, ceux qui soulignent l'influence des réseaux de coopération sur la « vie "publique" des photographies² » (Leblanc, 2015 ; Grossi, 2018 ; Bair, 2020³).

Au lieu d'interroger le regard du photographe⁴, l'interprétation de ses images ou leur puissance intrinsèque, il s'agira d'examiner les compétences, les métiers ou les professions impliqués dans la conception, le financement et/ou la fabrication d'images photographiques destinées à être diffusées à de multiples exemplaires auprès d'un vaste public. Comment, par qui et selon quels modèles culturels, économiques ou sociaux, l'expertise de ces producteurs a-t-elle été structurée, et éventuellement hiérarchisée, au sein d'un champ dont les contours restent à interroger, dans le temps long de l'histoire de la photographie ? Parallèlement, quelles ont été les incidences des interactions de ces producteurs sur leurs modèles de fonctionnement, comme sur leurs photographies ?

¹ « [Photographie, édition, presse : histoire culturelle des producteurs d'images](#) », organisé en 2018-2019 par Marie-Ève Bouillon, André Gunthert et Audrey Leblanc à l'EHESS (CRAL-CEHTA), puis « [Photographie, édition, presse. Pour une histoire culturelle des producteurs d'images](#) », organisé en 2019-2020 par Marie-Ève Bouillon, André Gunthert et Laureline Meizel, dans le même laboratoire.

² Gervais (dir.), 2016.

³ Voir aussi l'appel à contributions pour une session intitulée *Photographic Networks*, organisée par Catherine Zuromskis (Rochester Institute of Technology) et Kate Palmer Albers (Whittier College) lors du prochain congrès de la College Art Association en 2021.

⁴ Qu'il soit professionnel, amateur, ou qu'il travaille en collectif, comme l'étudie le nouveau séminaire « Photography as Collaboration / Collaborer en photographie », organisé par Mathilde Bertrand (Université Bordeaux Montaigne / CLIMAS) et Karine Chambefort-Kay (Université Paris Est Créteil / Imager), entre novembre 2020 et mars 2021.

En invitant à se placer derrière l'image, et non plus devant elle⁵, cet appel ambitionne de favoriser les enquêtes portant sur des acteurs dont le rôle dans la fabrication des cultures visuelles demeure obscur aujourd'hui, pour des raisons que les contributions auront à cœur de questionner. Puisant notamment aux apports méthodologiques d'une sociologie pragmatiste de l'art, de la culture et des médias⁶, cet appel engage donc à s'intéresser de façon critique et située aux armées d'invisibles qui participent ou ont participé à l'existence publique des images photographiques, sans restriction géographique ni chronologique. En incitant à se placer au plus près de l'inconstance et de la fragilité des processus, des renoncements ou des petites victoires qui modèlent les photographies, il enjoint dans le même temps à ne pas transiger sur les incertitudes épistémologiques générées par une posture se tenant sur le fil du voir et du savoir. Autrement dit, pour réfléchir à la pertinence et aux modalités d'un regard jeté derrière le voile, cet appel invite également les contributions à prendre en compte ce qui constitue le point commun des producteurs en question : les images, mais aussi les objets résultant de la mise en œuvre collective du médium photographique.

En effet, la production industrielle (cartes postales, objets souvenirs...) a été peu étudiée en histoire de la photographie. En cause notamment, son absence de patrimonialisation, qui résulte de son caractère massif et de l'anonymisation de ses producteurs, afin de favoriser son appropriation par un large public. Pour Gisèle Freund par exemple, la carte postale est un objet social sans auteur revendiqué (Freund, 1974 [1936]). Elle peut ainsi être décrite comme un phénomène insaisissable ou comme un simple moyen de reproduction, sans que soient analysés les (f)acteurs de son émergence et de son influence culturelle. Pourtant, une étude matérielle de ces objets déclassés, anonymes – sans histoire apparemment –, peut mener à reconstituer les étapes de leur production et, en extrayant par exemple un fonctionnement d'entreprise dans la durée, à restituer l'histoire des acteurs qui s'y sont engagés, celle de leurs négociations, ainsi que leurs enjeux et leur influence sur le tissu social et culturel. Réciproquement, une focale sur les producteurs peut donc nous inciter à questionner les frontières de l'histoire de la photographie, en étudiant par exemple l'édition de faïences, de vitraux ou d'objets de la culture de masse (tasses, t-shirts, coques de smartphones, tous objets souvenirs ou promotionnels), pour la réalisation et/ou l'ornementation desquels le médium a été utilisé.

Ayant à cœur de contribuer à une histoire de la photographie par le bas, par tou.te.s et pour tou.te.s⁷, cet appel invite ainsi à discuter les moyens d'une histoire des producteurs qui ne se limite pas aux seuls photographes. Sur quels outils peut s'appuyer cette approche, ou à quels

⁵ On se réfère ici à l'ouvrage bien connu de Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 1990), dont l'enjeu était d'ébranler les certitudes d'une histoire de l'art par trop sûre de la véracité de son savoir en (r)établissant la notion de *visuel*, et donc la variabilité des regards, au cœur de l'analyse des œuvres. Quarante ans plus tard, la place que cette notion occupe en histoire de l'art et dans les études culturelles nous paraît inciter à remettre en jeu l'opération dialectique réalisée alors par le philosophe : comment le trouble ressenti face aux images est-il nourri des bricolages et des compromis effectués par des acteurs mal identifiés, car souvent anonymisés, afin que s'impose à la vue une représentation, en l'occurrence photographique ?

⁶ Au premier rang desquels ceux proposés par Becker, 1988 [1982], ainsi que par Antoine Hennion (Centre de Sociologie de l'Innovation des MINES-ParisTech), dont quelques-unes des publications les plus significatives pour cet appel sont indiquées dans la bibliographie.

⁷ Voir le programme du colloque organisé en hommage à François Brunet sous le titre *La photographie, une « histoire pour tous »* (Lille-Amiens, oct. 2020), sous la dir. scientifique de la revue *Transbordeur : photographie, histoire, société*, en partenariat avec l'Université d'Amiens, l'Université de Lille et la Maison Européenne des Sciences de l'Homme et de la Société à Lille.

outils peut-elle concourir (répertoires de sources (Durand (dir.), 2015), dictionnaires, cartographies de réseaux...)? Parallèlement, cet angle peut-il renouveler les sources traditionnellement mobilisées par l'historiographie de la photographie, en exploitant par exemple les marques déposées, les publicités, les catalogues de vente, le dépôt légal ou encore les revues professionnelles? Si oui, avec quel(s) horizon(s) pour l'histoire et la théorie du médium?

Pour les articles du dossier, mais également les comptes rendus ou la présentation d'une source, nous proposons ainsi de travailler sur la notion de producteurs de photographies du XIX^e au XXI^e siècles, à partir d'études de cas ou en suivant une démarche plus panoramique – prosopographique, théorique ou méthodologique. Une attention particulière sera accordée aux contributions portant sur des régions du monde peu étudiées et analysant des pratiques non-occidentales. En favorisant une approche historicisée, elles pourront s'inscrire dans les trois axes développés ci-dessous (liste non-exhaustive) :

1. Les métiers de l'industrie photographique : identités, genres, rapports de domination
2. Représentations, invisibilisations et (non-)imaginaires sociaux de la production de photographies
3. La mise en place et l'évolution des réseaux de coopération : quelles échelles spatiales et temporelles ?

1. Les métiers de l'industrie photographique : identités, genres, rapports de domination

En s'inspirant de l'histoire sociale et culturelle, de l'ethnométhodologie (Garfinkel, 2007 [1967]), ou encore de la sociologie du travail et des professions, on s'interrogera ici sur les métiers exercés par des individus, des entreprises, des institutions et des associations, qui interviennent dans la conception, la fabrication et/ou le financement de photographies destinées à circuler dans la sphère publique. Tels sont par exemple les éditeurs, les photographeurs, les tireurs et les retoucheurs, les directeurs artistiques, les graphistes et les iconographes, ou encore les agences et les représentants de commerce. À travers leurs positionnements par rapport à l'horizon d'attente du public, comment contribuent-ils à façonner la portée culturelle et sociale des images photographiques ?

Dans cet axe, l'analyse des trajectoires individuelles a toute sa place. En effet, elle pourra éclairer l'émergence et l'évolution de ces métiers, en se concentrant sur les mutations de l'expertise professionnelle à l'échelle d'un atelier ou d'une entreprise (studio de photographe se muant en maison d'édition, imprimerie étendant ses activités à la photogravure, graveur devenant retoucheur), ou sur le passage d'une pratique amateur à un engagement professionnel. Par ce biais, peut-on observer des porosités entre des champs d'activités le plus souvent distingués (édition, photographie, audiovisuel, médias, documentation, cinéma, imprimerie, finance ou industrie...)? Dans ce cas, comment l'analyse de ces trajectoires peut-elle remodeler notre compréhension des communautés qu'elles connectent ?

Cet axe appelle aussi des contributions relevant de l'étude des rapports de hiérarchies sociales, des études de genre et des études postcoloniales. Dans cette perspective, il s'agira

notamment de se pencher sur la construction genrée des professions contribuant à la production des photographies (Léon, 2020) ou sur la question du « personnel féminin⁸ » dans les usines, en étudiant par exemple les postes occupés par les femmes dans la production de cartes postales (colorisation, façonnage...). Il faudra également interroger le rôle des populations colonisées dans la production des photographies de la domination impériale (Junge, 2019), au prisme d'une sociologie des professions en situation coloniale (Jezequel, 2011).

2. Représentations, invisibilisations et (non-)imaginaires sociaux de la production de photographies

Le deuxième axe s'inscrit dans ce sillage. En effet, il vise d'abord à questionner les représentations ou invisibilisations, individuelles ou collectives, sur les lieux de travail et/ou en activité, auxquelles accèdent ou consentent les acteurs anonymes qui interviennent dans la production des photographies (opérateurs, ouvriers d'imprimerie, relieurs, représentants de commerce...). Comment ces représentations ou invisibilisations façonnent-elles la perception sociale de ces métiers ?

Parallèlement, si certaines figures pionnières de la photographie commerciale, comme Félix Nadar ou Disdéri, ont alimenté l'imaginaire et les représentations du photographe au milieu du XIX^e siècle, les industriels à la tête d'entreprises photographiques autour de 1900 ont rarement été représentés, leur physionomie nous demeurant même parfois inconnue (Michel Berthaud, Antonin et Étienne Neurdein, Isaac dit Georges Lévy et Moyse Léon). La mise en scène de soi n'est-elle plus nécessaire lorsque l'on se réclame d'un statut de chef d'entreprise, employeur de multiples techniciens ? Que révèle l'absence ou l'existence – et dans ce cas les circulations potentielles – de telles représentations, du statut social et des fonctions revendiqués par ces industriels de la photographie ?

Dans le même ordre d'idée, en postulant avec François Brunet que l'idée de photographie repose notamment sur l'euphémisation de l'intervention humaine dans la réalisation des images (Brunet, 2000), comment, pourquoi et avec quels effets l'escamotage de ces producteurs des discours portés sur le médium, voire des images, donc de l'espace public, a-t-il pu perdurer jusqu'à aujourd'hui ? Quels sont les mécanismes ou les stratégies de cette disparition, au sein des images elles-mêmes et/ou au sein des discours tenus sur ces images ? On pourra s'interroger ici, en synchronie comme en diachronie, sur les phénomènes d'anonymisation des différents acteurs contribuant à la production des photographies diffusées (effacement de la signature, disparition du crédit), ainsi que sur les luttes qu'ils ont engendrées (question des droits d'auteurs, des droits d'usages).

3. La mise en place et l'évolution des réseaux de coopération : quelles échelles spatiales et temporelles ?

Portant plus spécifiquement sur les interactions des producteurs de photographies, ce troisième axe appelle des contributions dédiées à la compréhension de la structuration et des

⁸ Cette mention pouvait être utilisée pour définir une catégorie de personnel à l'usine, sous l'autorité d'une même responsable, sans précision de fonction. Voir Bouillon, 2017, p. 146.

évolutions de leurs réseaux de coopérations, à différentes échelles spatiales (régionale, nationale, internationale...) et temporelles (génération, succession, profession...).

Dans ce cadre, les lieux de la production des images et des objets (ateliers, usines, bureaux plutôt que studios, largement étudiés par ailleurs⁹) pourront faire l'objet d'une attention particulière, en tant qu'espaces de coopérations localisées et/ou en tant que nœuds d'un réseau plus étendu. Quels sont les déterminants de la situation, de la configuration, de l'organisation et de l'intégration de ces espaces de travail dans certaines villes, sur certains sites ou certaines voies de communications ? Comment ces déterminants sont-ils articulés par les producteurs de photographies avec, d'une part, les images et les objets à l'existence desquels ils collaborent et, d'autre part, leur(s) activité(s), éventuellement spécialisée(s) ? Autrement dit, est-il possible d'esquisser des spécificités de formes, de techniques, de savoir-faire ou de destinations au prisme de l'analyse des espaces de production ?

En dépassant la focale des lieux à leurs interconnexions, comment envisager la mise en œuvre de réseaux de production et de circulation des images et des objets photographiques ? Et quels seraient les effets de telles études sur les partitions géographiques, chronologiques et technologiques traditionnelles ? On pourra par exemple se pencher sur les partenariats commerciaux des producteurs de photographies, pour mieux cerner leur rôle dans les transferts technologiques comme dans le développement de cultures visuelles. De même, les modalités pratiques de leurs interactions pourront faire l'objet d'analyse dans le temps long ou à différents moments de l'histoire de la photographie.

Cet axe invite ainsi à se pencher sur l'histoire des syndicats et des unions nationales et internationales, qui rassemblent ou distinguent ces producteurs selon leur corps de métier. Au sein de ces organisations, sont en effet négociées les normes de leur pratique, les standards formels de leurs images, ou encore leurs relations avec les acteurs qui animent les champs d'application de leur expertise (Meizel, 2016). Comment ces organisations participent-elles à la structuration ou à la régulation de leurs réseaux de coopération ? Parallèlement, en quoi l'étude de ces organisations peut-elle contribuer à éclairer l'émergence de spécialisations parmi les métiers interagissant dans la production des images et des objets photographiques, voire au sein d'un même corps de métier (la distinction héliogreveur/phototypeur par exemple) ? En croisant cette étude avec l'analyse de l'influence des milieux socioculturels (McCauley, 1994), d'un enseignement spécifique, des modèles économiques et des stratégies de conquête de marché privilégiés, est-il possible de dégager des phénomènes de hiérarchisation parmi les producteurs ici envisagés et, dans ce cas, de préciser leurs facteurs d'évolution ? Enfin, comment ces phénomènes sont-ils combinés à l'attribution de valeurs différenciées aux photographies produites, comme aux imaginaires qu'elles portent ou dont elles sont chargées ?

Calendrier

Date limite envoi des articles : 15 avril 2021

Date réponse du comité : mi-mai 2021 (incluant les orientations pour des retouches éventuelles de la proposition en cas de sélection)

⁹ Voir à ce titre la bibliographie de l'appel à contributions du n° 2 de *Photographica* : <https://devisu.inha.fr/photographica/333#tocto1n4> (consulté le 17 novembre 2020).

Présentation et échanges autour des textes retouchés par les contributeur.rice.s lors d'une journée d'étude à l'INHA : 25 juin 2021

Parution dans la revue *Photographica* (n° 4) : printemps 2022

Articles

Les textes peuvent être envoyés en français ou en anglais sous la forme d'articles de 30 000 signes (espaces et notes comprises). Des propositions d'illustrations pourront y être associées (10 à 15).

Les propositions d'articles seront évaluées en double aveugle. Elles pourront être acceptées, acceptées avec modifications, ou refusées.

Sur un document séparé, figureront les noms, adresse électronique, qualité et rattachement institutionnel (université, laboratoire) de leur auteur.e, ainsi que des références bibliographiques pour chaque auteur.e. Les articles en co-écriture sont les bienvenus.

Ils sont à envoyer à : redaction@photographica-revue.fr

Pour toute question, vous adresser à : contact@photographica-revue.fr

Indications bibliographiques

Bair, Nadya (2020), *The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market*, Oakland (CA), University of California Press.

Becker, Howard S. (1988 [1982]), *Les mondes de l'art* ; présentation de Pierre-Michel Menger ; trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion.

Bihl, Laurent et Dogué, Philippe L.-J. (2020), « Dans la caverne de l'iconographe. Entretien avec Philippe L.-J. Dogué, réalisé par Laurent Bihl », *Sociétés & Représentations*, n° 50, p. 119-139.

Blaschke, Estelle (2016), *Banking on Images, The Bettmann Archive and Corbis*, Leipzig, Spector Books.

Bouillon, Marie-Ève (2017), *Naissance de l'industrie photographique. Les Neurdein, éditeurs d'imaginaires (1863-1918)*, Thèse de doctorat, Histoire et civilisations, Paris, EHESS.

Brunet, François (2000), *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France.

Callens, Anne-Céline (2016), *Création photographique publicitaire et industrie. Le cas des Éditions Paul-Martial*, Thèse de doctorat, Sciences de l'art, Saint-Étienne, Université Jean-Monnet.

Delaunay, Léonor, Poirson, Martial et Yon, Jean-Claude (dir., 2020), « Histoire(s) de travail », dossier de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 285, 2020.

Didi-Huberman, Georges (1990), *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Durand, Marc (dir., 2015), *De l'image fixe à l'image animée : 1820-1910 : actes des notaires de Paris pour servir à l'histoire des photographes et de la photographie / Archives nationales, [Minutier central des notaires de Paris]* ; avec la collaboration de Claire Béchu, Marie-Ève Bouillon,

Sylvie Bigoy et Sylvie Le Goëdec ; et la participation de Marie-Françoise Limon-Bonnet et Emmanuel Rousseau, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales.

Freund Gisèle (1974 [1936]), *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil.

Garfinkel, Harold (2007 [1967]), *Recherches en ethnométhodologie* ; traduit de l'anglais (USA) par Michel Barthélémy, Baudouin Dupret, Jean-Manuel de Queiroz *et al.* ; traduction coordonnée par Michel Barthélémy et Louis Quéré ; introduction par Michel Barthélémy et Louis Quéré, Paris, Presses universitaires de France.

Gervais, Thierry (dir., 2016), *The "Public" Life of Photographs*, Toronto/Cambridge (MA), Ryerson image centre/The MIT press.

Grossi, Valentina (2018), *L'image négociée. Une sociologie des professions du photojournalisme à l'ère numérique*, Thèse de doctorat, Sociologie, Paris, EHESS.

Hennion, Antoine (1981), *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié.

Hennion, Antoine (1989), « An Intermediary Between Production and Consumption: the Producer of Popular Music », *Science, Technology and human Values*, 14-4, Autumn, p. 400-424.

Hennion, Antoine et Monnin Alexandre (2020), « Du pragmatisme au méliorisme radical : enquêter dans un monde ouvert, prendre acte de ses fragilités, considérer la possibilité des catastrophes », *Sociologies* [En ligne], Dossier « Du pragmatisme au méliorisme radical ». Consulté le 09 nov. 2020. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/13931>.

Jezequel, Jean-Hervé (2011), « Les professionnels africains de la recherche dans l'État colonial tardif. Le personnel local de l'Institut français d'Afrique noire entre 1938 et 1960 », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 24, p. 35-60.

Junge, Sophie (2019), « Familiar Distance: Picture Postcards from Java from a European Perspective, ca. 1880-1930 », *BMGN — Low Countries Historical Review*, vol. 134, n° 3, p. 96-121.

Leblanc, Audrey (2015), *L'image de mai 68 : du journalisme à l'histoire*, Thèse de doctorat, Histoire et civilisations, Paris, EHESS.

Le Forestier, Laurent et Morrissey, Priska (2011), « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n° 65. Consulté le 30 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4452> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4452>.

Léon, Véra (2020), *On ne naît pas photographe, on le devient. Contribution à une histoire sociale et genrée des formations artistiques et techniques en France (1945-1982)*, Thèse de doctorat, Sciences de l'éducation, Université de Paris.

Lugon, Olivier (2019), *Nicolas Bouvier iconographe*, Genève/Gollion, Bibliothèque de Genève/Infolio.

McCauley, Elizabeth Anne (1994), *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale University Press.

Meizel, Laureline (2016), « De la "direction des hommes de goût" : Les éditeurs français face à la photographie (1874-1896) », *Revue française d'histoire du livre*, n° 136-2015 (« Illustration, innovation », dir. Ruth-Ellen St-Onge et Geneviève de Viveiros), p. 167-191.