

Clément Chéroux
La nouvelle galerie de photographie du Centre Pompidou
Clément Chéroux
The New Photography Gallery at the Pompidou Centre

Rémi Coignet

Number 100, Spring–Summer 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78514ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coignet, R. (2015). Clément Chéroux : la nouvelle galerie de photographie du Centre Pompidou / Clément Chéroux: The New Photography Gallery at the Pompidou Centre. *Ciel variable*, (100), 103–106.

Clément Chéroux

The New Photography Gallery at the Pompidou Centre

An interview by Rémi Coignet

In the fall of 2014, the Pompidou Centre inaugurated a new exhibition space devoted to photography. Beyond the strictly local consequences involved, such a decision by a world-class museum may be understood as unequivocal recognition of the legitimacy now granted to this medium within the contemporary art system and canonical institutions. Clément Chéroux, conservator of photography at the Pompidou Centre, explains the reasons in principle for this decision, as well as the theoretical implications inherent to it.

rc: Why did the Pompidou Centre choose to open a gallery devoted to photography?

cc: Three years ago, the president of the Pompidou Centre, Alain Seban, asked me to think about different possibilities for creating a specific space for photography. So, I observed the situation of pluridisciplinary institutions that have photographs in their collections, but also painting, sculpture, and video. I realized that there were generally two models. The first model, more American, in force at the Metropolitan and MoMA in New York, consists of presenting exhibitions and the collection in a photography gallery and not to have photographs in the rest of the museum. The other model, more European – that of the Pompidou Centre since it opened in 1977 and also that of the Tate today – consists of presenting photography in the permanent collection exhibitions and, from time to time, in major exhibitions. Each model has advantages and disadvantages.

The American model makes it possible to show the collection and the work of the conservators, but it has a shortcoming: it does not allow for a dialogue with the arts. Today, how is it conceivable to have a gallery on surrealism or constructivism without including photographs? The European model presents exactly the opposite advantages and disadvantages.

Once we made this observation, we decided to follow both policies at the same time: to continue to have photography in the museum, but also to have a specific space for photography. We will have three exhibitions a year there: one historical, one contemporary, and one thematic.

rc: In fact, after the inaugural exhibition devoted to surrealist photographer Jacques-André Boiffard, the current thematic exhibition, *Qu'est-ce que la photographie ?*, brings together artists as diverse as Brassai, Ugo Mulas, and Mishka Henner. Is this question asked about the medium a possible definition of photography as artwork?

cc: What interested us in this project was to show some thirty artists who, from the 1920s to the present, have asked that question: “What is photography?” And we can evoke, indeed, Man Ray, Ugo Mulas, Jeff Wall, and, more recently, Mishka Henner, who asked themselves this question and answered through a photograph or a series. This question, which we could call ontological, has been asked since the beginnings of photography. But at certain times it has been asked more intensely than at others. As we know, this always happens when there are great upheavals in photographic practices – for example, when photography became industrialized in the mid-nineteenth century; when the transition was made from the collodion wet-plate process to gelatin silver bromide in the late nineteenth century; when, in the 1920 and 1930s, small-format photographs began to appear and to invade the press; when, in the 1970s and 1980s, there was cultural and institutional recognition of photography; and today, with digital photography. It is when practices change that the question is asked.

What is special about this exhibition is that it asks this ontological question not from a theoretical point of view, but in relation to photographic practices, with the idea of leaving it up to the artists to tell us what photography is. The subtext, for us, is to show that one cannot answer this question that is omnipresent in the theoretical discourse, because there is no ontology of photography. There are only individual and specific responses. As we can see, when thirty artists are brought together, each has his or her own response. One will say, “For me, photography is light,” and someone else will say, “For me, it’s memory,” and yet another will say, “It’s the framing, the decisive moment, it’s the gap between reality and representation.” So, it’s a slightly perverse exhibition because we appear to be posing the ontological question “What is photography?” in order to bring an answer, but in fact it’s impossible.

rc: What I wanted to ask you, but you can expand on it, is: What is it for you, as a conservator, that defines a photograph as an artwork?

cc: What makes an artwork? It’s a completely legitimate question, but not necessarily linked to “What is photography?” I would say, today, that what makes an artwork is an approach. It’s someone who gets up in the morning saying, “I’m going to think about a subject and I’m going to propose a visual form that will be intended for a public and that, in the end, will transmit the question that I asked myself.” For me, today, that’s what makes an artwork, as compared to

an applied photograph. In the early twentieth century, Alois Riegl talked about *Kunstwollen*, the desire to make art. And that’s exactly it. But photography greatly complexifies the notion of making an artwork, and it complexifies our relationship with art. One of the specificities of photography is that, sometimes, a photograph made without an approach, without a desire for art, may be as powerful and interesting as a photograph made in an art context.

rc: This relates to the work on found photographs . . .

cc: That may be the case for amateur photography, reportage, fashion photography, photographs made anonymously, by surveillance cameras, or in a photo booth, for example. In art as it has been constructed since the Renaissance, there has always been an artist with expertise who spent much energy to produce a work of art. What photography has come to teach us is that an anonymous image, or sometimes an image with a creator who didn’t necessarily want to make art, can provoke emotion or questions among those who look at it. This is how photography shook the foundations of art. And Marcel Duchamp and László Moholy-Nagy understood this very well in the 1920s. We realize that a number of artists who used photography in the twentieth century and are the most highly placed on the recognition list – I’m thinking, for example, of Walker Evans, Moholy-Nagy, Diane Arbus – talked constantly about the power of vernacular, amateur, and scientific photographs. Moholy-Nagy was always saying that people should look at scientific photographs; Walker Evans, architectural photographs; Diane Arbus, family albums. These

“What is photography?”... one cannot answer this question that is omnipresent in the theoretical discourse, because there is no ontology of photography.

artists incessantly turned toward this other photography. So, today, I think that an institution like the Pompidou Centre, whose mission is to promote artists and artworks, should also look toward this photography – vernacular, amateur, architectural, press – because there are things to learn from them.

rc: Yes, and this intersects with what you said before, that the status of photographs evolves over time.

cc: Sometimes, documentary photographers or amateurs become artists. How could a child like Lartigue, who made his photographs to amuse himself, find his photographs on display at MoMA in the 1960s and become one of the most brilliant photographers of the twentieth century? How did Eugène Atget, who made “simple” documentary views of Paris, come to be perceived today as one of the great photographers of the twentieth century, on display in the finest museums? And so this dimension means that photography is

complex, that it is not easily comprehensible according to the usual visual grids that we apply to art. That's why when we organize a Cartier-Bresson show, we don't focus only on the surrealist artist Cartier-Bresson of the 1930s. We also show his reportage, his commissions, and how these facets bounce off each other. That's also why we organize a show like *Paparazzi!* at the Pompidou Centre-Metz.

RC: In fact, I wanted to talk to you about what could be considered a big disparity: being at the same time curator of the Cartier-Bresson show and the *Paparazzi!* show. How do you define the position of conservator-curator?

CC: For me it is precisely not a big disparity but, on the contrary, an attempt to reconcile the opposites that are the very nature of photography. Photography is as much about the paparazzi as it is about the artists, and I think that we cannot understand it if we separate these two opposites. I think, on the contrary, that it's extremely important to show the areas of permeability that are established among these different domains. We have tried to show through *Paparazzi!* that today many artists look at paparazzi photography and integrate its codes into their own works. We also wanted to point out that it is by reestablishing this dialogue between "non-artistic" photography and artistic photography that we can better understand what photography is. For me, and I'm well aware that this could seem like a big disparity, it's to be as fair as possible in an attempt to understand this particular medium.

RC: And so, your ambition is to embrace the entire field of the medium, without defining what is art and what isn't?

CC: What interests me is to allow for this recomplexification of photography. I'll give you an example. When we hang Picassos in a gallery for a better understanding of cubism, it is useful for us to have a few African masks. And so it's exactly the same thing with photography. If I really want to show the visual revolution that was the invention of rayography and the photogram by Man Ray and Moholy-Nagy in the early 1920s, we need a few radiographs, a few photographs produced with x-rays, that allow us to understand why these fairly abstract images had an impact on art in the 1920s. It's simply a question of having a few examples to provide a better understanding of the complexity of photography. *Translated by Käthe Roth*

— —
Rémi Coignet is the editor-in-chief of the magazine *The Eyes*, concerned mainly with Europe and photography. Since 2008, he has written the blog *Des livres et des photos* on the website of the newspaper *Le Monde*. In 2014, he published *Conversations*, a collection of his interviews with photographers such as Lewis Baltz, Anders Petersen, Daido Moriyama, and Pieter Hugo. *Conversations* is available in English and French editions.

SUITE DE LA PAGE 106

amateur, scientifique. Moholy-Nagy n'a cessé de dire qu'il fallait regarder la photographie scientifique; Walker Evans, la photographie d'architecture; Diane Arbus, les albums de famille. Ces artistes n'ont cessé de se tourner vers cette autre photographie. Donc, aujourd'hui, je pense qu'une institution comme le Centre Pompidou, dont la mission est de défendre les artistes et les œuvres, doit aussi se pencher du côté de cette photographie, vernaculaire, amateur, d'architecture, de presse, parce qu'il y a des choses à en apprendre.

RC: Oui, et cela recoupe ce que vous venez de dire: le statut d'une photographie évolue dans le temps.

CC: Parfois, des photographes documentaires ou des amateurs deviennent des artistes. Comment un enfant comme Lartigue, faisant ses photos pour s'amuser, peut-il se retrouver exposé au MoMA dans les années 1960 et devenir un des photographes les plus géniaux du XX^e siècle? Comment un Eugène Atget, qui faisait de « simples » vues documentaires de Paris, se retrouve-t-il aujourd'hui perçu comme l'un des plus grands photographes du XX^e siècle, exposé dans les plus grands musées? Et bien cette dimension fait que la photographie est complexe, qu'elle n'est pas facilement compréhensible selon les grilles habituelles du regard que l'on porte sur l'art. C'est pour cela que lorsque nous organisons une exposition sur Cartier-Bresson, nous ne focalisons pas uniquement sur le Cartier-Bresson artiste, surréaliste des années 1930. Nous montrons aussi du reportage, des commandes et la façon dont ces facettes dialoguent. C'est aussi pour cela que lorsque nous organisons une exposition comme *Paparazzi!* au Centre Pompidou-Metz...

RC: J'allais justement vous parler de ce que l'on pourrait considérer comme un grand écart. Être en même temps le commissaire de l'exposition *Cartier-Bresson* et celui de l'exposition *Paparazzi!* Comment définiriez-vous la fonction du conservateur?

CC: Pour moi, c'est précisément non pas un grand écart, mais au contraire une tentative de réconcilier des pôles qui font la nature même de la photographie. Elle est autant du côté des paparazzi que du côté des artistes, et je pense que l'on ne peut pas la comprendre si on sépare ces différents pôles. Je

crois qu'au contraire il est extrêmement important de montrer les perméabilités qui s'instaurent entre ces différents domaines. Nous avons aussi tenté de montrer au travers de l'exposition *Paparazzi!* qu'aujourd'hui beaucoup d'artistes regardent cette photographie de paparazzi et en intègrent les codes dans leurs propres œuvres. Nous voulions encore pointer que c'est en réinstaurant ce dialogue entre une photographie considérée comme non artistique et une photographie artistique qu'on pouvait mieux comprendre ce qu'était la photographie elle-même. Pour moi, et j'ai bien conscience que cela peut paraître un grand écart, c'est tenter de comprendre, au plus juste, ce médium particulier.

RC: Votre ambition est donc d'embrasser l'ensemble du champ du médium, pas de définir ce qui est de l'art ou n'en est pas?

CC: Moi, ce qui m'intéresse est de permettre cette recomplexification de la photographie. Je vais vous donner un exemple. Quand on fait l'accrochage d'une « salle Picasso », pour mieux faire comprendre ce qu'est le cubisme, il est utile pour nous d'avoir quelques masques africains. Eh bien, c'est exactement la même chose avec la photographie. Si je veux bien montrer la révolution visuelle qu'a été l'invention de la rayographie ou du photogramme par Man Ray et Moholy-Nagy au début des années 1920, il faut avoir quelques radiographies, quelques photographies produites aux rayons X qui permettent de comprendre pourquoi ces images quasiment abstraites ont eu une influence sur l'art des années 1920. Il s'agit simplement d'avoir quelques exemples pour mieux faire comprendre cette complexité de la photographie.

— —
Rémi Coignet est le rédacteur en chef de la revue *The Eyes*, dont le thème principal est « Europe et photographie ». Depuis 2008, il est l'auteur du blog *Des livres et des photos* sur le site du journal *Le Monde*. En 2014, il a publié *Conversations*, un recueil de ses entretiens avec des photographes tels que Lewis Baltz, Anders Petersen, Daido Moriyama et Pieter Hugo. *Conversations* est disponible en éditions française et anglaise.

Denis Roche
5 avril 1981, Gizeh, Égypte, 1981
épreuve argentique
30 × 40 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
don de la Caisse des dépôts en 2006



Florence Paradeis
Les Images, 1995
épreuve chromogène
91 × 114 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
don de la Caisse des dépôts en 2006



Ugo Mulas
Verifica 2, L'operazione fotografica.
Autoritratto per Lee Friedlander, 1970
épreuve argentique
51 × 41 cm
don de Valentina et Carmela Mulas en 2010



photo: Hervé Véronèse, Centre Pompidou

Clément Chéroux

La nouvelle galerie de photographie du Centre Pompidou

Un entretien de Rémi Coignet

À l'automne 2014, le Centre Pompidou inaugurerait un nouvel espace d'exposition entièrement dédié à la présentation de la photographie. Au-delà des implications strictement locales qu'elle suppose, une telle décision, de la part d'une institution muséale d'envergure mondiale, peut être comprise comme une reconnaissance sans équivoque de la légitimité de la place désormais octroyée à ce médium au sein du système et des institutions canoniques de l'art contemporain. Conservateur de la photographie du Centre Pompidou, Clément Chéroux explique les motivations au principe de cette décision, ainsi que les implications théoriques qui lui sont inhérentes.

RC : Pourquoi le Centre Pompidou a-t-il fait le choix d'ouvrir une galerie dédiée à la photographie ?

cc : Il y a trois ans, le président du Centre Pompidou, Alain Seban, m'a demandé de réfléchir aux différentes possibilités de créer un espace spécifique pour la photographie. J'ai alors observé la situation des institutions pluridisciplinaires qui conservent de la photographie, mais aussi de la peinture, de la sculpture, de la vidéo. Je me suis rendu compte qu'il y avait, en gros, deux modèles. Le premier modèle, plutôt américain, en vigueur au Metropolitan et au MoMA à New York, consiste à présenter les expositions et la collection dans une galerie de photographie et à ne pas montrer de photographie dans le reste du musée. L'autre modèle, plutôt européen – celui du Centre Pompidou, depuis son ouverture en 1977, et celui de la Tate aussi, aujourd'hui – consiste à présenter de la photographie dans le parcours permanent des collections et, de temps en temps, dans de grandes expositions. Chacun des deux modèles a des avantages et des inconvénients.

Le modèle américain permet de bien montrer la collection et le travail des conservateurs, mais il a un handicap : il ne permet pas le dialogue des arts.

Comment concevoir aujourd'hui une salle sur le surréalisme ou sur le constructivisme sans en montrer les photographies ? Le modèle européen présente, lui les avantages et les inconvénients exactement inverses.

À la suite de ce constat, nous avons pris la décision d'observer conjointement les deux politiques : de continuer à avoir de la photographie dans le musée, mais aussi d'avoir un espace spécifique pour la photographie. Nous y montrerons trois expositions par an, une historique, une contemporaine et une thématique.

RC : Justement, après l'exposition inaugurale consacrée au photographe surréaliste Jacques-André Boiffard, se tient actuellement une exposition thématique intitulée *Qu'est-ce que la photographie ?*, qui réunit des artistes aussi divers que Brassai, Ugo Mulas et Mishka Henner. Cette question posée au médium est-elle une définition possible de la photographie comme œuvre ?

cc : Ce qui nous intéressait dans ce projet était de montrer une trentaine d'artistes qui, des années 1920 à nos jours, se sont posé cette question, « qu'est-ce que la photographie ? ». Et on peut évoquer, en effet, Man Ray, Ugo Mulas, Jeff Wall ou, plus récemment, Mishka Henner, qui se posent cette question et y répondent au travers d'une photographie ou d'une série. Cette question, que l'on pourrait dire ontologique, on se l'est posée depuis les débuts de la photographie. Mais il y a des moments où ce questionnement a été plus intense qu'à d'autres. On

Aujourd'hui, je pense qu'une institution comme le Centre Pompidou, dont la mission est de défendre les artistes et les œuvres, doit aussi se pencher du côté de cette photographie, vernaculaire, amateur, d'architecture, de presse, parce qu'il y a des choses à en apprendre.

se rend compte que ce sont toujours des moments de très grand bouleversement des pratiques photographiques, par exemple, lorsque la photographie s'est industrialisée au milieu du XIX^e siècle ; quand on est passé du collodion humide au gélatino-bromure d'argent à la fin du XIX^e siècle ; quand, dans les années 1920-1930, on est passé à la photographie petit format et qu'elle a commencé à envahir la presse ; quand, dans les années 1970-1980 il y a eu une reconnaissance culturelle et institutionnelle de la photographie et quand, aujourd'hui, on est passé au numérique. C'est parce que l'on change de pratiques que la question se pose.

La particularité de cette exposition est de poser cette question ontologique non pas du point de vue théorique, mais par rapport aux pratiques photographiques, avec l'idée de laisser les artistes nous dire

ce qu'est la photographie. L'arrière-plan, pour nous, est de démontrer que l'on ne peut pas répondre à cette question omniprésente dans le discours théorique, qu'il n'y a pas d'ontologie de la photographie. Il n'y a que des réponses individuelles et spécifiques. On se rend compte, en réunissant trente artistes, que chacun a sa propre réponse. Un tel va dire : « La photo, pour moi, c'est la lumière. » Tel autre va dire : « Pour moi, c'est la mémoire. » Tel autre encore : « C'est le cadrage ; c'est l'instant décisif ; c'est l'écart entre le réel et la représentation. » C'est donc une exposition un tout petit peu perverse parce qu'en posant la question « qu'est-ce que la photographie ? », nous faisons mine d'y apporter une réponse alors qu'en fait c'est impossible.

RC : Ce que je cherchais à vous demander, mais on peut élargir, c'est : « Qu'est-ce qui pour vous, en tant que conservateur, définit une pratique photographique comme une œuvre ? »

cc : Qu'est-ce qui fait œuvre ? C'est une question tout à fait légitime, mais qui n'est pas forcément liée à « qu'est-ce que la photographie ? » Je dirais, aujourd'hui, que ce qui fait œuvre, c'est une démarche. C'est quelqu'un qui se lève le matin en disant : « Je vais réfléchir à un sujet et je vais en proposer une forme plastique qui sera destinée à un public et transmettra finalement la question que je me serai posée. » Pour moi, aujourd'hui, c'est ça qui fait œuvre par rapport à une photographie appliquée. Au début du XX^e siècle, Alois Riegl parlait de *Kunstwollen*, de volonté de faire art. Et bien, c'est cela. Mais la photographie complexifie hautement cette notion du « faire œuvre » et elle complexifie notre rapport à l'art. Une des particularités de la photographie est que, parfois, une photographie faite sans démarche, sans volonté d'art, peut avoir une puissance et un intérêt tout aussi forts qu'une photographie faite dans un contexte artistique.

RC : Ça rejoint le travail sur la photo trouvée...

cc : Ça peut être le cas de la photo amateur, du reportage, de la photo de mode, des photographies faites sans auteur, par des caméras de surveillance ou un photomaton, par exemple. Dans l'art tel qu'il s'est construit depuis la Renaissance, il y avait toujours un artiste qui avait un savoir-faire et qui dépensait beaucoup d'énergie pour produire une œuvre d'art. Ce que la photographie est venue nous apprendre est qu'une image sans auteur ou dont l'auteur n'avait pas forcément de volonté d'art peut produire des images qui suscite de l'émotion ou des questions chez celui qui la regarde. C'est en cela que la photographie a fait trembler les fondements de l'art. C'est ce qu'avaient très bien compris Marcel Duchamp et László Moholy-Nagy dans les années 1920. On se rend compte que nombre des artistes qui ont utilisé la photographie au XX^e siècle et qui sont les plus haut placés dans les grilles de reconnaissance – je pense, par exemple, à Walker Evans, à Moholy-Nagy, à Diane Arbus – n'ont cessé de dire cette puissance de la photographie vernaculaire,

SUITE À LA PAGE 104