

Pour citer :

Robillard, Benoit (2016). Le travail photographique de Vivian Maier et son insertion dans la théorie de Howard Becker.

*Revue A5*, 6(1), 65-74. <https://revuea5.uqam.ca/>

# Le travail photographique de Vivian Maier et son insertion dans la théorie des mondes de Howard Becker

Benoit Robillard, *Baccalauréat.*

**E**n 2009, durant une vente aux enchères à l'aveugle, un jeune entrepreneur du nom de John Maloof fit un achat qui allait causer une commotion dans le monde de la photographie. À l'intérieur des vieilles boîtes de carton, qu'il avait acquises pour une somme modique, se trouvaient des milliers de vieux négatifs noir et blanc, plusieurs centaines de rouleaux 35mm, sans oublier une collection impressionnante de factures, de vieux journaux et de petits bibelots. À qui appartenait tout ce travail ? Après avoir fait ses recherches, Maloof découvrit le nom de la photographe en question : Vivian Maier, décédée peu avant la découverte de son œuvre. Le travail de Maier soulève plusieurs questions sans réponses : pourquoi n'avait-elle pas révélé celui-ci auparavant ? Après tant d'années, comment se faisait-il que personne n'avait dévoilé au grand jour le talent de cette femme ?

Dans ce texte, nous tenterons de répondre à ces questions en essayant de voir comment le cas particulier de Vivian Maier, au regard de la théorie des *mondes* de Howard Becker, peut nous aider à appréhender le milieu, ou non-milieu, dans lequel elle oeuvra. Pour ce faire, nous devons toutefois dégager certaines informations, thèmes et concepts utiles dans le cadre de cet essai. En premier lieu, nous ferons donc un état de la question concernant le travail de Vivian Maier et la théorie des *mondes* du sociologue Howard Becker telle que développée dans le livre *Les mondes de l'art*. Nous avons identifié trois thèmes dont nous ferons état ici : les liens entre la théorie des *mondes* de Becker et la théorie des *champs* de Bourdieu, la photographie de type *vernaculaire* et son insertion dans l'histoire de la photographie, puis finalement, la vie de Vivian Maier. En deuxième lieu, nous pourrions mettre en relation le travail de Maier face aux quatre types d'artistes proposés dans le livre de Becker. Finalement, dans la dernière partie de ce texte, nous amorcerons une réflexion sur la place particulière de cette femme afin de déterminer si celle-ci ne se situerait pas au carrefour de ces catégories.

## **Théorie des mondes et théorie des champs**

Pour commencer, il faut tout d'abord nous attarder à la théorie des *mondes* telle que proposée par Howard Becker. Pour celui-ci, « un monde de l'art

se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des oeuvres bien particulières que ce monde-là définit comme de l'art (Becker, 1982; p.58). » Sa conception des *mondes* se fonde ainsi sur l'idée d'un réseau de coopération où chacun agit en fonction d'un certain nombre de conventions plus ou moins contraignantes. Avec la notion de monde, nous sommes devant un espace qui est ouvert, le nombre possible d'individus y prenant place étant d'une certaine manière extensible et en constante mouvance. Comme le spécifie Howard Becker dans une entrevue avec Alain Pessin, un collègue français : « la métaphore de monde n'est pas spatiale, [...] Quiconque contribue en quelque façon à cette activité et à ses résultats participe à ce monde (Pessin, 2006 : p. 168). »

Dans le même article, les deux sociologues s'attardent à déconstruire l'idée que les notions de *monde* et de *champ* seraient interchangeables. Si le *champ* désigne « des espaces structurés de positions (ou de postes) dont les propriétés dépendent de leur position dans ces espaces et qui peuvent être analysées indépendamment des caractéristiques de leurs occupants (Bourdieu, 1989 :p.113) », nous voyons d'emblée pourquoi ces auteurs veulent montrer que les deux notions sont bien loin de pouvoir être interchangeables. Ainsi, Becker critique la conception des entités présente dans la notion de *champ*, celles-ci étant des forces, des espaces et des relations. À l'opposé, la notion de *monde* s'intéresse à l'acteur-trice en chair et en os, à sa perspective personnelle sur son agir et son vécu. Alors que cette notion propose un espace ouvert n'ayant pas de frontière à proprement parler, celle du *champ* propose un espace où la rareté des positions reléguerait l'individu ne possédant pas assez de capital, qu'il soit social, culturel ou symbolique, dans une position où il-elle ne peut agir, puisque ne possédant aucun pouvoir (Bourdieu, 1989 :p.113). Pour Becker, cette analyse pose problème puisque, selon sa conception de l'interaction sociale, un individu peut toujours faire autrement. Pour reprendre rapidement l'exemple que donne Becker à Alain Pessin, un-e sociologue n'arrivant pas à intégrer le champ particulier qu'est la sociologie universitaire française pourra toujours, s'il-elle le désire, faire en sorte de s'intégrer ou de créer de nouveaux réseaux de coopération, de nouveaux *mondes*. En effet, « vous n'avez qu'à aller ailleurs et commencer à mettre en place votre propre champ. Vous n'avez même pas besoin d'entrer en compétition avec d'autres gens (Pessin, 2006 : p.171). » Le concept de *monde* apparaît donc pour Becker comme étant plus complet que celui de Bourdieu, pouvant même recouper sous son aile l'aspect conflictuel important dans la théorie de ce dernier. Les gens peuvent certes se combattre ou être en désaccord lorsqu'ils ou elles sont en relation dans une action collective. Toutefois, comme l'indique Becker, il se peut aussi que ces individus coopèrent ensemble vers un but commun, qu'ils-elles travaillent chacun de leur côté sans jamais avoir de relation, bref, qu'ils-elles basent leurs actions non pas sur une position de domination, mais bien sur

des conventions relatives à leur rôle. Il en résulte que nous pouvons « très bien intégrer le conflit dans la notion de monde, à condition de l'intégrer comme situation et non comme surdétermination *a priori* (Pessin, 2006 : p.176). » Arrêtons-nous ici sur ce sujet puisque, plus loin dans ce texte, nous verrons comment ces deux notions prennent place dans le travail photographique de Vivian Maier.

## La photographie de type vernaculaire

Au fil de nos recherches, nous sommes tombé sur une catégorisation particulière au sein de l'étude de la photographie ayant retenu notre attention. Dans le cadre d'un travail portant sur Vivian Maier, la photographie de type *vernaculaire* nous semblait pertinente afin de rendre compte de son travail. Pour le chercheur universitaire en photographie Geoffrey Batchen, ce type d'images peut être compris comme les « *ordinary photographs, the ones made or bought by everyday folk from 1839 until now, the photographs that preoccupy the home and the heart but rarely the museum* (Batchen in Zuromskis, 2008: p.105). » Plus précisément, on considère les photographies de scènes de crimes, les albums de famille, les photographies de photomaton et plus encore, comme faisant partie de cette catégorie. Pour Batchen, cette dernière ouvre la porte à une reconsidération de l'histoire de la photographie (Batchen, 2008 : p.121). En effet, par quel critère considérer la pertinence historique et esthétique d'une photographie vernaculaire? L'auteur montre que cette volonté de les réinsérer dans l'histoire de ce médium peut sembler une menace à l'intégrité même de la discipline historique, certains-es historiens-nes de l'art ayant qualifié ce mouvement de « tournant ethnographique (Batchen, 2008 : p.121) ». En effet, plusieurs s'interrogent sur l'avènement d'un « *cultural relativism in which the value judgements necessary to art history will disappear* (Batchen, 2008 : p.121). » Batchen, à l'inverse, considère que l'histoire de la photographie, jusqu'à maintenant, s'est intéressée à mettre l'accent sur les pratiques esthétiques de la photographie, au détriment de son aspect populaire et de sa fonction mémorielle. Il en résulte que la photographie est « *a sprawling cultural phenomenon inhabiting virtually every aspect of modern life: from birth to death, from sex to war, from atoms to planets, from commerce to art - is consistently left out of its own history* (Batchen, 2008 : p.125). » Pourtant, Batchen remarque que ce genre de photographies refait surface, attirant l'oeil de plusieurs acteurs-trices internes et externes au monde de l'art. Il voit un nombre grandissant d'expositions et de publications portant sur la photographie vernaculaire et tente d'expliquer ce mouvement de valorisation. Ainsi, l'auteur suggère qu'avec l'avènement de la photographie numérique et des médias de masse, ce type de photographie a acquis une fonction mémorielle encore plus importante (Batchen, 2008 : p.130). Au terme de son analyse, Geoffrey Batchen propose l'idée de refaire une histoire de ce médium qui inclurait la photographie vernaculaire. Pour ce faire, il faut changer la manière même de

construire cette histoire. Partant de la critique de trois expositions ayant la photographie vernaculaire comme thème, Batchen remarque en ce sens que, «*as soon as you pick one out from the herd for special attention, you kill the very quality that makes it what it is* (Batchen, 2008 : p.132). » Comment rendre compte alors de la pluralité de ces photographies sans leur donner une attention particulière ?

Pour Catherine Zuromskis, professeure au département d'histoire de l'art à l'Université du Nouveau-Mexique, l'exposition *Picturing what Matters: An offering of photographs* (International Museum of Photography at George Eastman House, 2002) offre une réponse à ce questionnement. En présentant des photographies soumises par plusieurs milliers d'individus à travers les États-Unis sans jamais les organiser, les contextualiser ou les discriminer, l'exposition réussit à rendre compte d'une manière révolutionnaire du caractère vernaculaire de celles-ci (Zuromskis, 2008 : p.132). Bref, l'institution muséale, en choisissant d'afficher telle ou telle photographie vernaculaire selon certaines valeurs esthétiques, ne prend alors pas en compte le caractère mystérieux, indéchiffrable, ennuyeux et, en somme, le caractère authentiquement vernaculaire de celles-ci. C'est ce que l'exposition *Picturing what Matters: An offering of photographs* a tenté de changer en délaissant l'analyse pré-icônographique au profit d'une analyse icônologique. Nous tenterons, plus loin dans ce texte, de voir comment le concept de photographie vernaculaire s'applique au travail de Vivian Maier.

## La vie de Vivian Maier

Avant de continuer notre recherche, il nous a d'abord fallu approfondir notre connaissance de Vivian Maier afin de pouvoir mieux rendre compte de son travail. Toutefois, il est difficile de parler de la vie de cette femme, considérant le peu d'information que nous détenons. En fait, la nature même de l'engouement envers son travail photographique, et plus largement envers sa vie en générale, réside en partie dans le fait que les données biographiques sur celle-ci sont très rares. Essayons quand même de résumer en quelques lignes les informations disponibles à son sujet.

Née en 1926, Vivian Maier passa la majorité de son enfance entre la France et les États-Unis. Issue d'une famille de classe populaire, on trouve des traces de son passage à New York datant des années 1950, alors qu'elle travaillait dans des industries textiles (Cahan et Williams, 2012 : p.86-87). C'est à la fin de cette décennie qu'elle s'établit à Chicago, où elle passa la majorité de sa vie. C'est aussi à la même époque qu'elle obtint une série de postes de gardienne de maison ou d'enfants dans différentes familles, notamment dans la famille Greensburg, où elle passa 12 ans de sa vie (Cahan et Williams, 2012 : p.86-87).

Dans un documentaire produit par le principal détenteur actuel de son

travail, *Finding Vivian Maier* de John Maloof, on la décrit comme mystérieuse, énigmatique, utilisant souvent des surnoms et, plus important encore, prenant constamment des photographies. L'utilisation du terme *constamment* n'est pas fortuite ici; la taille des archives de Maier étant évaluée entre 100 000 et 150 000 négatifs, plus d'une centaine de bobines 35mm non développées, 3000 tirages, 30 bobines de film 16mm et 1500 diapositives couleur (Solomon-Godeau, 2012). Ainsi, on peut estimer que Vivian Maier a produit environ 50 000 photographies par décennie. S'apparentant au travail renommé de Henri Cartier-Bresson ou de Diane Arbus (Solomon-Godeau, 2012), les images de Maier peuvent résolument être classées dans la catégorie des photographies de rues. On retrouve en effet plusieurs thèmes de cette catégorie dans le travail de Maier, notamment ceux de la pauvreté, de l'exclusion sociale, des enfants et de la vie en ville.

En 2009, alors âgée de 83 ans, Vivian Maier fit une chute sur un trottoir glissant et fût transférée dans une maison de repos pour personnes âgées. Elle mourut quatre mois plus tard (Solomon-Godeau, 2012). Jusque-là, son travail n'avait jamais fait l'objet d'une quelconque distribution. En effet, Maier était restée très secrète sur son travail photographique durant l'entièreté de sa vie, ne vendant que quelques photographies d'enfants aux familles pour lesquelles elle travailla (Solomon-Godeau, 2012). Ainsi, lors de la vente aux enchères d'un entrepôt contenant l'entièreté de son travail, quelques mois avant sa mort, plusieurs personnes, tous des hommes, se procurèrent celui-ci pour des sommes relativement modiques. Il serait trop long de rendre compte du parcours que ses photographies ont suivi par la suite, mais nous pouvons toutefois indiquer qu'à l'heure actuelle, trois hommes détiennent son travail, soit John Maloof, Jeffrey Goldstein et Ron Slattery<sup>1</sup>. Bien que s'épaississent peu à peu les informations biographiques concernant Vivian Maier, nous nous limiterons à ce bref portrait afin de pouvoir maintenant plonger dans le coeur de notre interrogation sur Maier et sur l'insertion de son travail dans les mondes de l'art.

## Les quatre catégories d'artistes de Becker

Dans *Les mondes de l'art* de Howard Becker, celui-ci distingue quatre catégories d'artistes afin d'avoir une vision générale de la place de ceux-celles-ci dans les réseaux de coopération. Bien que l'analyse semble relativement mince et qu'elle nécessiterait une actualisation au regard des nouveaux médias, nous croyons tout de même que ces catégories proposées par Becker peuvent être utiles lorsque appliquées à la personne qu'est Vivian Maier. Nous tenterons ici

---

<sup>1</sup> Le lecteur-trice désirant obtenir plus d'information sur la vie de Vivian Maier et sur les problèmes de succession qu'a entraîné la découverte de ses oeuvres peut visionner deux documentaires plus complets à ce sujet que nous avons ajoutés à la bibliographie.

de montrer comment cette artiste se positionne au croisement de ces quatre catégories.

La première catégorie correspond au professionnel-le intégré-e et caractérise l'artiste qui « serait complètement intégré dans le monde de l'art. Il ne donnerait aucune inquiétude aux personnes appelées à coopérer avec lui, et ses oeuvres rencontreraient un public aussi vaste que favorable (Becker, 1982 : p.238). » Ainsi, ce type d'artistes possède l'ensemble des aptitudes techniques et sociales requises afin de participer pleinement à la réalisation d'une oeuvre, facilitant alors beaucoup le travail de ceux et celles avec qui cet-te artiste coopère. Si Maier possédait effectivement les aptitudes techniques nécessaires à sa participation au *monde* de la photographie de son époque (il suffit de regarder ses photos pour en être convaincu-e), il apparaît toutefois qu'elle ne détenait pas les « aptitudes sociales » pour pouvoir justement y participer. Il semble ainsi que celle-ci fût, durant l'ensemble de sa vie, à l'extérieur du *champ* de la photographie. Pourquoi utiliser la notion de *champ* ici ? Bien que les notions de *champ* et de *monde* ne soient pas mutuellement exclusives, il nous semble que la première est ici plus utile pour démontrer l'incapacité de Vivian Maier à obtenir du capital, économique et social dans ce cas-ci, pour rejoindre le *champ* en question. Nous croyons alors que sa situation d'appartenance à la classe populaire aura certainement été un frein vers son accession au *champ* de la photographie artistique. La photographie étant à l'époque, et sûrement encore à l'heure actuelle, dominée très largement par des hommes, l'intersection entre son appartenance à la catégorie de femme et sa classe sociale fût très certainement un frein important à la carrière photographique de Maier. En ce sens, Vivian Maier n'est pas une professionnelle intégrée, puisqu'elle ne fût tout simplement pas intégrée au *monde* de la photographie.

La deuxième catégorie d'artistes correspond aux individus pratiquant l'art populaire. Ainsi, « l'art populaire est celui qui s'inscrit dans les pratiques courantes de tous les membres d'une communauté, ou du moins de certains de ses segments, définis selon l'âge ou le sexe (Becker, 1982 : p.255). » En ce sens, les artistes populaires ne sont jamais à l'avant-garde; en fait, ces individus ne se considèrent que très rarement comme faisant partie d'un *monde* de l'art. Ce type d'artistes évolue plutôt dans des cercles sociaux très différents, leur travail évoquant les contraintes particulières de leur cercle. Ces individus ne se considérant pas comme des artistes, il en découle que le jugement de leur travail est plus souvent pratique qu'esthétique. Alors que la conservation de ces oeuvres était la plupart du temps une affaire de famille, on les voit maintenant de plus en plus dans des musées. En effet, plusieurs ont cherché à dégager les caractéristiques esthétiques de ces objets, comme le tricot ou le travail du bois. Cette catégorie d'artistes peut être utile pour comprendre un peu plus le travail de Vivian Maier. En effet, à l'époque de Maier, la photographie était déjà devenue un art populaire et ce médium avait pénétré dans la vie de beaucoup

d'individus. S'il existe un type de photographies qui serait artistique, par exemple le travail de Diane Arbus ou celui de Richard Avedon, il existe aussi un type de photographies qui serait résolument populaire. Nous l'avons vu plus haut, le terme vernaculaire résume assez bien ce type d'images. Le travail de Maier, s'il s'inscrit esthétiquement dans la photographie artistique, correspond aussi à l'utilisation populaire du médium photographique. De même, on peut supposer que celle-ci n'envisageait que partiellement la composante artistique de son travail, du fait qu'elle ne fit jamais d'effort pour l'exposer au *monde* de l'art. Il fallut, comme dans le cas de l'art populaire, que des individus évaluent la fonction esthétique de son oeuvre, bien des années après, pour qu'enfin son travail soit considéré comme de l'art. La catégorie d'artiste populaire est donc intéressante pour analyser le travail de Vivian Maier, puisque nous croyons que celle-ci évoluait dans un contexte de production et avec un médium autant populaire qu'artistique.

L'artiste naïf est la troisième catégorie que Becker utilise. Il définit celle-ci comme des artistes qui :

n'ont, au départ, aucune relation avec les mondes de l'art. Ils ne connaissent pas les membres du monde de l'art où sont produites des oeuvres analogues au leur. Ils ignorent presque tout de la discipline qu'ils pratiquent, de son histoire, de ses conventions et du genre d'oeuvre qui la caractérise habituellement. Aussi travaillent-ils dans l'isolation (Becker, 1982 : p.265).

En ce sens, ce n'est pas vraiment le caractère de l'oeuvre qui fera en sorte qu'elle appartienne à l'art naïf, mais plutôt sa souveraineté face aux conventions établies. Le travail de Vivian Maier peut être éclairé par cette catégorie. En effet, elle n'eut pas de relation avec les mondes de l'art, ce qui ne l'empêcha pas de produire un immense corpus. De plus, cette artiste ne connaissait aucunement les acteurs-trices du *monde* de la photographie, ou du moins, pas personnellement. Toutefois, en observant attentivement son travail, nous ne pouvons pas affirmer que Vivian Maier ignorait presque tout de la discipline, bien au contraire. On peut supposer qu'elle connaissait les grands-es photographes de son époque et affirmer qu'elle maîtrisait la technique photographique avec brio. Il suffit de comparer son travail avec celui des photographes de rues de son époque, comme Henri Cartier-Bresson, Lisette Model ou Walker Evans, pour arriver à la conclusion qu'elle aurait pu être influencée par leur travail. Par contre, il est vrai qu'elle travailla dans l'isolation, la découverte tardive de son oeuvre attestant de ce fait. Était-elle une artiste naïve ? Nous ne le croyons pas. Toutefois, cette catégorie nous est utile afin de rendre compte de la relation qu'elle entretenait, ou qu'elle n'entretenait pas, pour être plus exact, avec le monde de la photographie.

Le dernier type d'artistes est celui des francs-tireurs-ses. Proches des professionnels-les intégrés-es, les francs-tireurs-ses sont « des artistes qui ont appartenu au monde officiel de leur discipline, mais [qui] n'ont pu se plier à ses

contraintes (Becker, 1982 : p.242). » Ces artistes ont donc les mêmes aptitudes techniques et sociales que leurs collègues professionnels-les intégrés-es. Ces personnes sont toutefois déçues ou critiques face au fonctionnement du *monde* classique. Les francs-tireurs-ses utilisent d'autres canaux, ou en créent de nouveaux, afin de partager leurs oeuvres. Celles-ci, allant souvent à l'encontre des conventions établies, rejoindront un public différent, si elles réussissent en premier lieu à en rejoindre un. Ainsi, Becker soulève que, généralement, « nous retiendrons que la majorité des oeuvres des francs-tireurs restent ignorées faute d'avoir pu trouver leur place dans le patrimoine historique d'un art, et finissent par disparaître sans laisser plus de traces que leurs auteurs (Becker, 1982 : p.254). » En effet, le travail des francs-tireurs-ses est rarement accessible. Or, c'est pour des raisons différentes que les photographies de Vivian Maier n'ont pas pu rejoindre le public. Faute d'avoir pu trouver une place dans le patrimoine historique de la photographie, le travail de Maier a lui aussi failli tomber dans l'oubli. Ainsi, Maier s'apparente au francs-tireurs-ses, en ce sens qu'elle détenait les aptitudes techniques, mais décida de n'utiliser aucun canal de diffusion pour populariser ses oeuvres. Toutefois, la ressemblance s'arrête là. En effet, Maier n'est pas allée à l'encontre des conventions dans la réalisation de ses oeuvres, au contraire, celles-ci avaient toutes les qualités requises pour pouvoir respecter les conventions esthétiques établies à l'époque. De plus, la photographe, n'ayant jamais appartenu précédemment à un *monde* de l'art, ne pourrait être considérée comme une franc-tireuse à part entière. Ainsi, cette catégorie d'artistes ne nous renseigne que partiellement sur la découverte du travail de Maier.

## Une nouvelle catégorie ?

Que faire de ces quatre catégories et de la place de Vivian Maier par rapport à celles-ci ? Si cette artiste satisfait certains critères de chacune des catégories, nous ne pouvons toutefois pas affirmer qu'elle appartient à l'une de celles-ci en particulier. Comment alors évoquer le travail de Maier par le biais de ces catégories artistiques? Comme nous l'avons indiqué plus haut, la notion de monde se caractérise par le fait que la ligne entre les individus faisant partie d'un *monde* et ceux-elles n'en faisant pas partie est toujours mouvante. En ce sens, nous croyons que, de la même manière, l'appartenance à l'une des quatre catégories peut être mouvante, changeant selon le point de vue et l'analyse que l'on en fait. Pour simplifier, nous pourrions dire que ces catégories s'apparentent à des idéaux-types. Si ceux-ci ne peuvent rendre compte du particulier, les catégories de Becker ne peuvent, elles non plus, rendre parfaitement compte de la situation particulière de Vivian Maier et peuvent donc être adaptées et reformulées.

De ce fait, nous postulons l'idée que Vivian Maier était au carrefour de ces catégories, empruntant certaines caractéristiques tantôt à l'une, tantôt à l'autre.

Elle était une professionnelle engagée, puisqu'elle détenait les aptitudes techniques à la réalisation de l'art. Elle était une artiste populaire, puisqu'elle utilisa un médium résolument populaire et que le jugement d'un point de vue esthétique de son travail se fit de manière extrêmement tardive. De plus, la conservation de son travail n'était pas institutionnalisée et il fallut attendre l'œil attentif d'un individu possédant un jugement esthétique particulier afin que ses photographies soient sauvées de l'oubli. Vivian Maier était aussi une artiste naïve. Elle ne connaissait pas les rouages sociaux du monde de la photographie et travaillait dans une isolation presque complète. Finalement, Maier était une franc-tireuse, utilisant ses connaissances techniques pour faire de la photographie, mais rejetant les canaux habituels de diffusion. De même, son travail, faute de trouver une place dans l'histoire de la photographie, du moins jusqu'à tout récemment, aurait pu tomber dans l'oubli. Nous voyons toute l'ambiguïté des concepts de Becker lorsqu'ils sont appliqués à des artistes ayant changé de catégories durant leur existence, ou après leur mort.

Pour conclure ce travail, nous pouvons encore nous interroger sur la place du travail de Vivian Maier dans la théorie des *mondes* de Becker. Nous avons pu voir que, si la théorie des *champs* de Pierre Bourdieu ne peut être interchangeée avec celle de Becker, il demeure qu'elle peut être utile à la compréhension de la relation de l'artiste avec le contexte social environnant. De plus, nous avons vu qu'il existe une catégorie de photographies de type vernaculaire qui intègre la production photographique populaire des individus n'étant pas considérés comme des artistes. Par la suite, nous nous sommes penché sur le travail de Vivian Maier, photographe de rue inconnue de son vivant, cela étant certainement dû, dans une certaine mesure, à la forte présence masculine au sein des milieux artistiques ou à la difficulté pour les classes populaires à intégrer ceux-ci. Finalement, nous avons tenté de déterminer son intégration aux mondes de la photographie à partir des quatre catégories d'artistes théorisées par Becker.

Terminons avec l'idée que l'exemple de Vivian Maier pourrait nous aider à constituer une nouvelle classe d'artistes que nous appellerions *vernaculaire*. L'idée ici n'est pas de nier le travail de Becker, mais bien de nous prêter au jeu en dépassant les limites conceptuelles déjà établies dans son livre. Après tout, il y a dans sa sociologie, comme l'auteur le spécifie dans l'entrevue avec Alain Pessin, l'idée que l'on « peut toujours faire autrement (Pessin, 2006 : p.170) ». Ainsi, cette catégorie pourrait regrouper les artistes qui, de leur vivant, ne furent jamais connus pour leur travail, mais qui, après leur mort, furent découverts pour les qualités esthétiques de leur travail. Ceux-celles-ci auraient les aptitudes techniques nécessaires pour réaliser des oeuvres, mais ne détiendraient ou n'utiliseraient pas les privilèges sociaux ou économiques nécessaires pour que celles-ci soient présentées. Ce type d'artistes dépasse donc le statut actuel de l'individu pour s'inscrire dans une revalorisation du passé et

de la fonction mémorielle de l'art. Nous pouvons penser à certains-es artistes, comme Vincent Van Gogh dont le travail ne fût réellement connu que vers les années 1930<sup>2</sup>, ou encore Henry Darger, auteur de Chicago qui fût concierge toute sa vie, ses oeuvres n'étant découvertes qu'après sa mort<sup>3</sup>. Si nous proposons ce concept d'une manière relativement concise, il serait par contre intéressant de s'y pencher un peu plus, afin de dégager un portrait global pouvant s'insérer véritablement dans la théorie des *mondes* et dans les catégories d'artistes tels que proposées par Howard Becker.

## Bibliographie

- Batchen, Geoffrey. (2008) «Snapshots: Art history and the ethnographic turn», *Photographies*, Volume 1, Numéro 2, p.121 à 142
- Becker, Howard. (1982), *Les mondes de l'art*, Édition Champs, Collection art, Paris, 379 pages
- Bourdieu, Pierre. (1989), *Questions de sociologie*, Édition de minuit, Paris, 277 pages
- Cahan, Richard et Michael Williams. (2012), *Vivian Maier: Out of the Shadows*, *City Files Press*, New York, 288 pages
- Pessin, Alain. (2006), «Howard Becker et Alain Pessin : Dialogue sur les notions de Monde et de Champ», *Sociologie de l'art*, Numéro 1, Opus 8, p.163 à 180
- Solomon-Godeau, Abigail.(2012), «L'invention de Vivian Maier», *Jeu de Paume*, [Consulté le 12 décembre], En ligne: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-abigail-solomon-godeau/>
- Zuromskis, Catherine. (2008) «Ordinary Pictures and Accidental Masterpieces: Snapshot Photography in the Modern Art Museum», *Art Journal*, Volume 67, Numéro 2, p.104 à 125

## *Documentaire vidéo sur Vivian Maier*

- Maloof, John et Charlie Siskel. (2014), *Finding Vivian Maier*, [DVD], Ravine Pictures, 84 minutes
- Nicholls, Jill. (2013), *The Vivian Maier Mystery*, [DVD], BBC, 50 minutes.

---

<sup>2</sup> Voir : Heinich, Natalie. (1992), *La gloire de Van Gogh : Essai d'anthropologie de l'admiration*, Édition de Minuit, Collection critique, Paris, 256 pages

<sup>3</sup> Voir : Yu, Jessica. (2004), *In the Realms of the Unreal*, Diorama Films, États-Unis, 81 minutes