



Susan Dobson, *Eastman, George, Unknown Photographer with a No. 2 Kodak. Bathing,*  
*c. 1888, lightbox with backlit film, 2018*

# Obsolescence des objets et des récits ? Diapothèques et enseignement de l'histoire de l'art, Canada, 1960-1990



PAR AUDREY LEBLANC  
ET GAËLLE MOREL

**E**n 2011, la photographe canadienne Susan Dobson<sup>1</sup> apprend que la diapothèque utilisée pour les cours d'histoire de l'art de l'université de Guelph (Ontario), dans laquelle elle enseigne la photographie depuis 2002, est en passe d'être démantelée avant d'être simplement jetée à la poubelle. Mises en place dès la fin des années 1960, les « slide libraries » sont utilisées par les enseignants dans les années 1980, alors qu'elle est étudiante à l'école des arts visuels de la Toronto Metropolitan University (TMU)<sup>2</sup>, avant de rejoindre l'université de Guelph. Devenue professeur en arts visuels dans cette même université, elle utilise ce matériel pédagogique mis à la disposition des enseignants pour étayer leurs cours<sup>3</sup>. La constitution de ces supports iconographiques est confiée à des employés chargés de reproduire les images à partir d'ouvrages existants. À la TMU, cette ressource visuelle augmente significativement entre 1978 et le début des années 2000, avec un inventaire passant de vingt-six mille à près de cent quatre-vingt mille diapositives (voir ill. p. 73). Mais au cours des années 1990, ces ensembles apparaissent obsolètes

face à l'avènement de la projection d'images numériques, désormais privilégiée dans l'enseignement académique. Face au risque de disparition de ces objets, l'artiste ressent une vive émotion, personnelle et intime. Dobson entrepose alors une partie de la diapothèque menacée dans son bureau avant de s'engager, entre 2016 et 2021, dans un projet photographique plus large sur les « slide libraries » des universités de Guelph, York, Concordia et Toronto. Baptisée *Slide/Lecture*, sa série porte sur les carrousels de diapositives, les meubles et les tiroirs de rangement auparavant conservés au sein des bibliothèques et des centres de recherche universitaires. Présentée une première fois au festival Fotonoviembre de Tenerife en 2017, *Slide/Lecture* a été ensuite exposée en 2021 à l'Image Centre de Toronto, sous le commissariat de Gaëlle Morel, en collaboration avec Valérie Matteau<sup>4</sup>. Sa proposition formelle s'inscrit dans une tradition moderniste de l'histoire de l'art et de la photographie nord-américaines, largement privilégiée dans les lieux de formation. Les tirages en couleurs, installés en grilles ou présentés individuellement en grand format, mettent en évidence l'intérêt archéologique et la fascination de l'artiste pour ces éléments matériels

qu'elle appréhende comme des spécimens scientifiques du passé. La « fièvre » fétichiste et nostalgique de Susan Dobson, son « goût » ou sa « pulsion »<sup>5</sup> pour la matérialité de ces objets complexes, révèlent que ces diapotheques aujourd'hui négligées forment pourtant de véritables archives. Pensés et conçus comme des outils pédagogiques dans l'enseignement de l'histoire de l'art et de la photographie du fait de leur contenu visuel, ces ensembles transmettent également d'autres histoires inscrites dans leur physicalité même.

### ——— Une tradition matérielle

Selon un protocole précis et avec l'aide d'une assistante, la photographe isole sur un fond noir les différents éléments matériels qui composent ces diapotheques, ainsi que les traces visibles d'organisation et d'indexation : meubles de stockage, contenus des tiroirs et des boîtes de rangement, étiquettes et carrousels pour vidéoprojecteurs. Photographiés frontalement ou en plongée, ces outils pédagogiques désormais délaissés par les départements d'histoire de l'art se détachent ainsi graphiquement dans toute leur imposante matérialité, devenue obsolète et encombrante. Dobson travaille en studio, à la chambre grand format (4x5 pouces), à l'aide d'un trépied et de dispositifs lumineux complexes et soignés. Ce choix d'un appareil hérité du 19<sup>e</sup> siècle permet à l'artiste de produire des objets photographiques reflétant les propriétés esthétiques d'une technologie définie par la précision, la clarté et la luminosité<sup>6</sup>. Exigeant une grande maîtrise technique, le rituel de la prise de vue, long et fastidieux, propose ainsi un hommage à la photographie analogique et à un mode de transmission des savoirs révolu. Dans l'exposition proposée à l'Image Centre de Toronto, l'espace faiblement éclairé et les murs peints en noir font écho aux séances de projections et favorisent un environnement propice au recueillement, soulignant la fin d'une histoire de la photographie et d'une forme d'enseignement en art. Véritable mémorial, le centre de la galerie est occupé par une pile de diapositives permettant d'éprouver le poids et la masse de ces objets datés (voir ill. p. 74, en haut) ; le dispositif lumineux modifie le statut des diapositives scintillantes, désormais présentées comme des artefacts précieux, détachés de tout contenu visuel. Sans rejouer l'aspect performatif

de la projection, plongée dans une pénombre relative et dans le silence, l'exposition laisse place à l'imaginaire pour une proposition artistique oscillant entre dimension documentaire et métaphore plastique.

Ce goût pour la matérialité des images, amplifiée par l'usage d'une chambre grand format et l'étude méticuleuse des propriétés visuelles des objets, appartient à une histoire techniciste de la photographie. Dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, cette approche est caractéristique de l'enseignement de la photographie en Amérique du Nord. Au cours des années 1980, la formation suivie par Dobson à la TMU insiste sur les aspects techniques du médium. L'école de photographie mise en place par l'institution constitue à l'époque l'une des plus reconnues au Canada, agrégeant une communauté unie de praticiens émergents ou professionnels. Guidés avant tout par l'idée de produire des objets photographiques, les enseignements favorisent le travail à la chambre grand format, les expérimentations chimiques et le tirage en chambre noire. Dès la fin des années 1960, l'université constitue également une collection d'objets photographiques, allant des procédés anciens sur métal ou sur verre aux tirages sur papier argentique ou à développement chromogène. Cet ensemble dédié à l'enseignement, conservé à proximité de la diapotheque, permet la manipulation d'objets physiques et tangibles, complétant les projections d'images. Cet accès privilégié à la collection par les professeurs et les étudiants contribue à la crédibilité de l'université. Cet enseignement spécifique s'explique aussi par la proximité de Toronto avec la ville états-unienne de Rochester, berceau de l'entreprise Kodak fondée par George Eastman. La métropole canadienne devient centrale dans le développement de Kodak ; en 1899, la compagnie ouvre un complexe industriel dans un des quartiers de la ville, rebaptisé « Kodak Heights », et cette extension solidifie le statut de l'entreprise, devenue le fabricant principal de produits photographiques manufacturés en Amérique du Nord pendant plus d'un siècle. Enfin, en 1969, Nathan Lyons, photographe, essayiste, pédagogue et ancien conservateur pour la photographie au George Eastman Museum, fonde le Visual Studies Workshop, un centre d'artistes indépendant qui se consacre à l'enseignement théorique et pratique. Porté par le souhait d'organiser une communauté structurée autour de la photographie<sup>7</sup>, Lyons devient une figure centrale pour la promotion artistique et culturelle du médium. Ses

méthodes pédagogiques fondées sur une approche techniciste et matérielle rencontrent un fort écho auprès des enseignants et des étudiants de Toronto, qui se rendent régulièrement à Rochester.

Inscrites dans une tradition moderniste, les procédures visuelles déployées par Dobson proposent une réminiscence de pratiques emblématiques de l'histoire de la photographie, s'attachant à une représentation esthétique de l'archive et de la culture matérielle sous la forme d'inventaires photographiques. Empreintes des codes du style documentaire des années 1920–1930<sup>8</sup> et des pratiques conceptuelles des années 1960, les œuvres sont définies par des processus de captation rigoureux et uniformisés, selon une approche froide, distanciée et mécanique, valorisant la description minutieuse, la lisibilité et la sérialité<sup>9</sup>. L'éclairage homogène révèle les textures, les motifs et les détails d'objets banals ou vernaculaires, porteurs d'informations à examiner et à déchiffrer. Ce style clinique, répétitif et formaliste autorise le retrait apparent de l'artiste, pour une mise en valeur du systématisme de l'archive, accentué par l'installation en grille ou en groupes d'images similaires.

Les effets de citations opérés par Dobson, qui font écho aux pratiques artistiques intéressées par une esthétique de l'archive, montrent une approche soucieuse des qualités physiques du médium et une préoccupation pour la photographie analogique, réactivées par le tournant numérique et ses conséquences<sup>10</sup>, en particulier l'arrêt de la production de films, diapositives et appareils et la disparition d'ensembles d'objets déclarés désuets, tels que les diapotheques utilisées dans un cadre pédagogique. Si l'artiste célèbre l'obsolescence matérielle de ces objets, Dobson s'attache également à revisiter une histoire de la photographie traditionnelle et l'instauration de récits canoniques, largement dominés par des figures masculines, européennes et nord-américaines.

### ——— **La diapotheque débordée par sa matérialité : revisiter les canons**

En photographiant les diapositives « comme des objets, indépendamment des images qu'ils portaient, [et en] les montrant comme d'innombrables petits fragments de connaissance, presque écrasants par leur quantité et leur

uniformité »<sup>11</sup>, Dobson déplace l'expérience sensible de la projection (*lecture*) à la matérialité de la photothèque qui la rend obsolète (*slide*). La diapositive, image de lumière, dispositif, séquence et séance<sup>12</sup>, est aussi objet. Triviale, vulnérable et utilitaire – à la fois support de documentation et technique de conservation –, elle reste encore dévaluée et la proposition artistique de Susan Dobson, formée au fétichisme du beau tirage, attire ainsi l'attention sur cet « aspect méconnu et quelque peu délaissé de l'histoire de la photographie »<sup>13</sup>. En contexte pédagogique, la projection de diapositives convoque les sens<sup>14</sup> ; elle se fait spectacle divertissant, expérience sociale d'un partage ; enfin, outil de transmission de l'histoire de l'art et de la photographie, elle délivre une narration par le contenu visuel des images qui la constituent<sup>15</sup>. Mais « [a]lors que les diapositives ont joué un rôle essentiel dans la transmission de la culture, leurs histoires ont été éclipsées par celles construites avec les tirages photographiques »<sup>16</sup>. À ces invitations récentes de recherche autour de la diapositive, instituée comme archive visuelle, *Slide/Lecture* ajoute une ligne programmatique : l'entité – l'objet – diapotheque fait aussi archive et appartient à l'histoire.

« Quand j'ai commencé à noter le nom de chacun de ces tiroirs, je me suis rendu compte que la collection était très datée. Ce placard, par exemple, portait le titre "Indien d'Amérique du Nord 2" [...] La collection n'avait pas été mise à jour [...] elle n'était plus vraiment actuelle, plus en phase avec les réflexions contemporaines. Elle était devenue une sorte de capsule temporelle »<sup>17</sup>.

Les prises de vue ritualisées par le protocole minutieux mis en place par la photographe donnent à voir un objet de transmission débordé par sa propre matérialité, qui révèle la fabrique de récits culturels : l'objet photothèque se fait le témoin de pratiques et de narrations. Les carrousel souvent incomplets forment une pensée suspendue, mais la série des conférences proposées par les institutions ou la juxtaposition des boîtes de rangement déploient le programme des enseignements universitaires. Les quarante-sept carrousel de la TMU révèlent une liste de noms dominée par les artistes masculins occidentaux et la prégnance de certaines thématiques, telles que le « nu féminin », pensées comme des genres à part entière sur le modèle de l'histoire de l'art (voir ill. p. 76). Le tiroir

consacré aux artistes d’Afrique et de « Ceylan » contient une trentaine de diapositives, quand certains artistes occidentaux voient leurs œuvres consacrées par des dizaines de diapositives, conservées dans de nombreux tiroirs (voir ill. p. 74).

Cette réflexion en images sur les usages de la photographie dans la transmission des savoirs sur l’histoire de l’art occidental aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles interroge alors les représentations et les récits véhiculés par les institutions académiques. Les étiquettes trouvées sur les diapositives et sur les bacs, les titres des conférences et le nombre de diapositives révèlent les stéréotypes constitutifs de cette culture visuelle institutionnalisée ainsi qu’une histoire traditionnelle canonique, excluant ostensiblement un large éventail d’individus, de communautés et de géographies. L’archive photographique – la diapotheque dans son ensemble – devient archive non seulement d’une époque de l’histoire de la photographie et de l’histoire de l’art, mais aussi de l’histoire de l’enseignement supérieur et de l’histoire culturelle.

À travers son projet, Dobson questionne la constitution, l’organisation et les discours véhiculés par ces archives, afin d’explorer les dynamiques en jeu entre les autorités institutionnelles et le médium photographique<sup>18</sup>. Cette critique théorique de l’archive, fondée sur les apports méthodologiques développés par Michel Foucault, irrigue la pensée universitaire nord-américaine à partir des années 1970-1980<sup>19</sup>. L’approche archéologique de Dobson, « artiste archiviste »<sup>20</sup>, aspire à exposer les structures, les systèmes et les conditions définissant les artefacts photographiques à sa disposition, afin de révéler et d’interroger la validité de l’appareillage discursif promu par ces ensembles, en apparence régis par un ordre rationnel et logique. *Slide/Lecture* porte en lui-même la critique de son sujet, pour une réévaluation historique, culturelle et matérielle des objets de l’archive.

————— **Pour une histoire culturelle matérielle et sensible : patrimonialisation des « slide libraries », outils pédagogiques**

Autoréflexif, *Slide/Lecture* l’est aussi du point de vue pédagogique, en faisant la démonstration méthodologique de la matérialité de la photographie comme

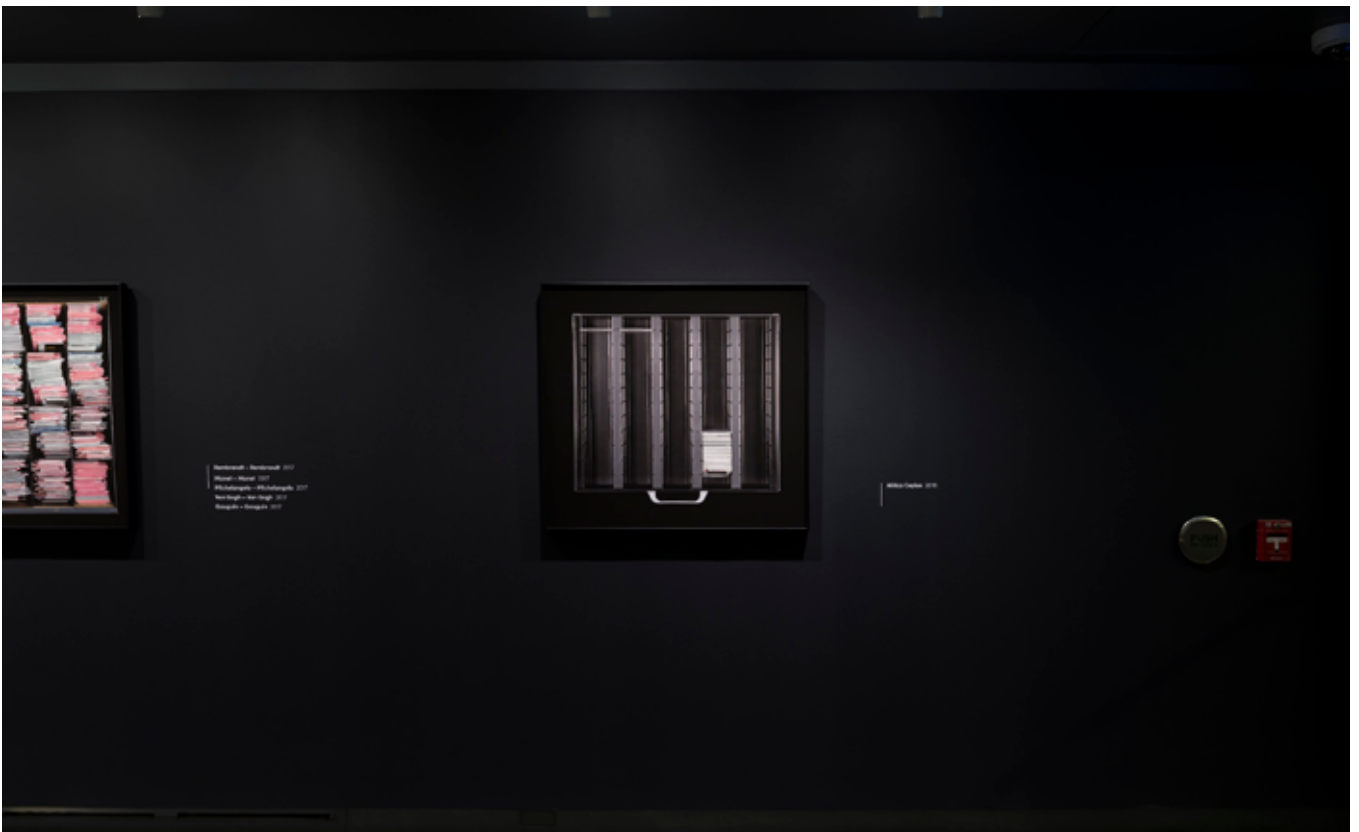
impératif historique pour la considérer comme source. Ces « photo libraries » ou photothèques ont encore une place timide dans l’histoire du médium, qui peine à les considérer comme archives à part entière<sup>21</sup>. Proposition artistique portant sur un moment de l’histoire de la photographie – aussi bien formelle que matérielle –, *Slide/Lecture* acte ici le « potentiel épistémologique » des diapotheques, selon l’expression de Constanza Caraffa<sup>22</sup>. Historienne, responsable de la photothèque de Florence en Italie, elle défend l’idée que ces collections de photographies d’histoire de l’art, dépositaires d’une documentation visuelle, forment des objets dignes d’intérêt historique qu’il semble plus juste de désigner comme « photo archives » :

« Le changement terminologique proposé ici, du terme « photothèque » à celui d’« archive photographique », constitue également un changement conceptuel et programmatique : une invitation à mener des recherches dans la Photothek [sic] (comme dans toutes les autres collections photographiques), non seulement comme dans une « bibliothèque » qui donne accès à l’information sur la base de sujets (par exemple, des photographies montrant l’état d’un monument à un moment ou une date donnés), mais aussi comme dans une archive où ne sont pas sédimentées les seules images photographiques individuelles, mais aussi – de manière plus ou moins fortuite – toute une constellation d’autres données. Ces données permettent, par exemple, de reconstituer la provenance d’un groupe de photographies, la période et les motivations de leur acquisition, l’« histoire » intermédiaire des photographies, leur passage du photographe au chercheur qui a commandé la campagne, puis peut-être (après sa mort) à son exécuteur testamentaire, avant de finir dans la collection photographique. Là, peut-être après avoir circulé de bureau en bureau, elles ont été transférées d’une boîte à une autre, en conséquence des réorganisations et reclassifications dont elles portent fréquemment les traces »<sup>23</sup>.

Dans certaines de ses images, comme par exemple la photographie d’une boîte transparente fermée venue du George Eastman Museum (voir ill. p. 68), dans laquelle est conservée la diapositive choisie pour la couverture de la quatrième édition de l’histoire de la photographie de Baumont Newhall<sup>24</sup>, Dobson évalue avec humour certaines références de l’histoire de l’art et de la photographie : « This photograph shows a photographer



Susan Dobson, *Slide/Lecture* (vues d'installation),  
The Image Centre, 2021



Susan Dobson, *Slide/Lecture* (vues d'installation),  
The Image Centre, 2021

photographing a photographer, as Dobson is a photographer photographing photographs of photographs »<sup>25</sup>. Mais cette mise en abyme pose aussi la question d'une histoire culturelle close sur elle-même. Les images des diapositives des « slide libraries » sont des reproductions issues des livres d'histoire de l'art faisant autorité ; ces canons ont été naturalisés par le dispositif de la projection et la supposée proximité avec les œuvres générée par la médiation photographique – son effet de réel<sup>26</sup> ou sa transparence supposée<sup>27</sup>. *Slide/Lecture* montre le système tautologique de valorisation culturelle, tout en mettant à jour la valeur versatile – et historicisée – des objets culturels :

« Les valeurs culturelles – c'est-à-dire, en substance, les produits culturels désirés ou rejetés – peuvent parfois être difficiles à exprimer, car les choix qui sous-tendent ces décisions restent souvent implicites [...] La pratique artistique qui prend la culture visuelle pour sujet offre des moyens particulièrement pertinents de réfléchir aux valeurs associées aux images, en particulier lorsqu'elle rend visible ce qui est habituellement ignoré »<sup>28</sup>.

En rendant hommage à ces objets déconsidérés du fait de leur obsolescence technologique, *Slide/Lecture* met en évidence l'obsolescence des récits culturels véhiculés par ces mêmes supports. Au cours de cette période dominée par la photographie analogique, ces « photo libraries », très utilitaires, ont été mises en place dans de nombreuses et diverses institutions, entreprises et médias. Dans les musées d'art, des reproductions des œuvres issues des collections étaient aussi structurées en diapotheque pour leur circulation<sup>29</sup> – y compris sous la forme de corpus édités que les enseignants se procuraient pour illustrer leurs cours. Les « photo libraries » actent un moment d'histoire culturelle. Cette proposition artistique pose alors, au bout du compte, la question de la conservation des photothèques pour elles-mêmes et de leur patrimonialisation. L'université de Toronto a conservé un ensemble modeste. À Guelph, tout a été jeté, à l'exception d'une fraction d'objets utilisés par Dobson. L'université de Concordia a, au contraire, fait le choix délibéré de conserver l'intégralité de la diapotheque, en faveur d'une approche critique de l'histoire des institutions de l'enseignement supérieur et d'une remise en cause de la fabrique des récits traditionnels par cet ensemble archivistique.

## NOTES

- 1— <https://susandobson.com/>
- 2— Alors encore appelée Ryerson Polytechnical Institute.
- 3— Pour l'histoire de l'enseignement par la projection d'images, voir Kim Timby, « Illuminating the Science of Art History: The Advent of the Slide Lecture in France », in *History of Photography*, vol. 47, 2023, p. 72-89 ; Roland Recht, « Fiat lux. Histoire de l'art et projections lumineuses », in Nathalie Boulouch, Anne Lacoste, Olivier Lugon, avec Carole Sandrin, *Diapositive, histoire de la photographie projetée*, Lausanne, Musée de l'Élysée et Éditions Noir et Blanc, 2017, p. 176-187 ; Anne Quillien (dir.), *Lumineuses projections ! La projection fixe éducative*, Rouen, Munaé/Réseau Canopé, 2016.
- 4— « Susan Dobson: *Slide/Lecture* », exposition présentée du 15 septembre au 4 décembre 2021, The Image Centre, Toronto Metropolitan University.
- 5— Voir Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Éditions Galilée, 1995 ; Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989 ; Hal Foster, « An Archival Impulse », in *October*, 110, automne 2004, p. 3-22.
- 6— Entretien avec Susan Dobson, 3 novembre 2021, The Image Centre, Toronto Metropolitan University. Tous les propos en anglais sont traduits par les autrices.
- 7— Voir Jessica S. McDonald (dir.), *Nathan Lyons: Selected Essays, Lectures and Interviews*, Austin, University of Texas Press, 2012.
- 8— Voir Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
- 9— On peut citer à titre d'exemples Albert Renger-Patzsch (*Die Welt ist schön*, 1928) ; Brassai (*Sculptures involontaires*, 1932 ; *Graffiti*, 1960) ; Walker Evans (masques africains, 1935 ; *Beauties of the Common Tool*, 1955). Plus récemment, on peut se référer à Ed Ruscha (*Products*, 1961) ; Bernd et Hilla Becher (structures industrielles, 1960-1970) ; Arnaud Maggs (*Notification*, 1996 ; *L'Échantillonnage*, 1999) ; Jean-Luc Moulène (*Objets de grève*, 2000-2003) ; Arno Gisinger (*Invent arisiert*, 2000).
- 10— Voir également à ce sujet Robert Burley, *The Disappearance of Darkness. Photography at the End of the Analog Era*, New York, Princeton Architectural Press, 2013. Burley a également été formé à la Toronto Metropolitan University dans les années 1980, aux côtés de Susan Dobson.
- 11— Alison Nordström, « The Things We Keep », essai curatorial, 2018. Sur le site de la photographe : <https://susandobson.com/portfolio/slide-lectures/>
- 12— Voir Nathalie Boulouch, Anne Lacoste, Olivier Lugon, avec Carole Sandrin, *Diapositive, histoire de la photographie projetée*, op. cit.
- 13— Tatyana Franck, préface au catalogue de l'exposition *Diapositive, histoire de la photographie projetée*, op. cit., p. 9
- 14— La vue (couleurs, poussière), l'ouïe, le toucher.
- 15— Annebella Pollen, « From Art History Pedagogic Resource to Post-Digital Art Medium: Shifting Cultural Values in a Dismantled Slide Library », in *History of Photography*, vol. 47, 2023, p. 5-27
- 16— Tal-Or Ben-Choreen et Karla McManus, « The Slide Lecture: Introduction to a Special Issue », *ibid.*, p. 1-4



- 17— Entretien avec Susan Dobson, 3 novembre 2021, The Image Centre, Toronto Metropolitan University.
- 18— Voir à ce sujet David Brittain (dir.), « Photography and the Archive », in *Afterimage*, vol. 35, n° 3, novembre-décembre 2007.
- 19— Voir notamment François Cusset, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 2005 ; Benjamin H. D. Buchloh, « Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », in *October*, vol. 55, hiver 1990, p. 105-143 ; David Bate, « The Archaeology of Photography: Rereading Michel Foucault and *The Archaeology of Knowledge* », in *Afterimage*, op. cit., p. 3-6.
- 20— Hal Foster, « An Archival Impulse », in *October*, vol. 110, automne 2004, p. 5
- 21— Anaïs Mauuarin, « Images for Sale: Cards and Colors at the Photothèque of the Musée de l'Homme », in Julia Bärnighausen, Constanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider et Petra Wodtke (dir.), *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo-Archives in the Humanities and Sciences*, Berlin, Max-Planck-Institut, 2019
- 22— Constanza Caraffa (dir.), « From 'Photo Libraries' to 'Photo Archives'. On the Epistemological Potential of Art-historical Photo Collections », in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 12
- 23— Constanza Caraffa (dir.), *ibid.*, p. 24 (voir aussi p. 44)
- 24— Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York, The Museum of Modern Art, 1949
- 25— Entretien avec Susan Dobson, mené par Gaëlle Morel, 3 novembre 2021, The Image Centre, Toronto.
- 26— Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Communications*, 11, 1968, n° « Recherches sémiologiques : le vraisemblable », p. 84-89
- 27— Louis Marin, « Transparence et opacité de la peinture... du moi », in Vita Fortunati (éd.), *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*, Bologna, Università / Ravenna, Longo Editore, 1992, vol. II, p. 123-130. Repris dans *L'Écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF, 1999, « Collège international de philosophie », p. 127-136.
- 28— Annebella Pollen, art. cit., p. 6. Voir aussi Constanza Caraffa, « Objects of Value: Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive », in Julia Bärnighausen, Constanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider et Petra Wodtke (dir.), *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, op. cit., p. 11-32.
- 29— Voir Diana Kamin, *Picture-Work. How Libraries, Museums, and Stock Agencies Launched a New Image Economy*, Cambridge, The MIT Press, 2023, en particulier le chapitre 2 (p. 79-131) consacré au Museum of Modern Art de New York, qui disposait d'une diapotheque (aujourd'hui inaccessible) pour faire circuler des reproductions de ses œuvres d'art.