Jouer contre les appareils : une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine

Marc Lenot

▶ **To cite this version:**

Marc Lenot. Jouer contre les appareils : une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2016. Français. NNT : 2016PA01H086 . tel-02494497

HAL Id: tel-02494497
https://theses.hal.science/tel-02494497

Submitted on 28 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat en histoire de l'art

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

ED 441

Sous la direction de Monsieur Michel Poivert

Jouer contre les appareils :

Une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine.

présentée et soutenue le 10 juin 2016 à Paris par

Marc Lenot

devant le jury composé des membres suivants :

- Monsieur Philippe Dubois, professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
- Monsieur Michel Frizot, directeur de recherche émérite, Centre National de la Recherche Scientifique
- Monsieur Michel Poivert, professeur, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
- Madame Roberta Valtorta, directrice scientifique, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (Milan, Italie)
- Madame Hilde Van Gelder, professeur, Katholieke Universiteit Leuven (Belgique)

Vol. I

Jouer contre les appareils

Une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine

•

Marc Lenot

Qui est assez sage pour discerner ces choses et assez intelligent pour les comprendre ?

(Osée 14:10[1])

À ma fille Sophie, à sa lumière et à ses ombres

[1] Épitaphe – en hébreu et en tchèque – sur la tombe de Vilém Flusser au cimetière juif de Prague. Voir Image page 46.

Avant-propos

Si, au cours de quelques années de recherche sur la photographie expérimentale contemporaine, on a acquis l'habitude, devant un nouveau livre d'histoire ou de théorie de la photographie trouvé dans une librairie ou une bibliothèque, d'aller aussitôt à l'index et d'y chercher le mot « expérimental », on est le plus souvent bredouille, ou déçu. La négligence avec laquelle l'histoire de la photographie semble traiter la photographie expérimentale contemporaine, son approche critique au mieux comme un simple catalogue de pratiques, sa présence plus que discrète dans les musées et les expositions, incitent à s'interroger, non point sur son existence réelle, qui, empiriquement, semble avérée, mais sur sa légitimité conceptuelle, et, partant, sur sa définition ontologique. La présente thèse a pour objet de tenter de formuler une telle définition théorique de la photographie expérimentale et de montrer comment de nombreux photographes contemporains, sans pour autant faire partie d'un mouvement structuré, peuvent se rattacher à ce que nous définirons ici comme le courant de la photographie expérimentale.

Cette recherche n'a pas été menée à partir d'une idée préconçue, d'une philosophie déjà bien définie dans laquelle il aurait fallu ensuite faire entrer le travail des artistes de gré ou de force. Elle s'est, au contraire construite d'abord de façon très lâche, en compilant des travaux photographiques que, de manière alors assez vague, nous pensions alors pouvoir considérer comme expérimentaux, sous diverses acceptions courantes de ce terme, sans qu'ils soient alors reliés par un thème, une approche, ni *a fortiori* une appartenance. Rien ne serait advenu de cette compilation si, en parallèle, nous n'avions exploré des voies théoriques, tentant de trouver des fondations possibles à notre démarche, que ce soit dans le champ de l'histoire de la photographie elle-même, ou de manière plus large en histoire de l'art et en esthétique, et, plus largement, en philosophie. C'est ainsi, à mi-chemin entre réflexion théorique et compilation d'un corpus potentiel, que s'est peu à peu fait jour la possibilité d'une certaine cohérence, dont cette thèse se veut l'exposition. Une règle nous

a constamment guidé dans cette navigation entre corpus et théorie, même si nous ne prétendons pas l'avoir toujours suivie à la perfection, c'est celle qu'énonça Marguerite Yourcenar dans ses carnets de notes en postface des *Mémoires d'Hadrien* : « Les règles du jeu : tout apprendre, tout lire, s'informer de tout, et, simultanément, adapter à son but les *Exercices* d'Ignace de Loyola ou la méthode de l'ascète hindou qui s'épuise, des années durant, à visualiser un peu plus exactement l'image qu'il crée sous ses paupières fermées [2]. » S'il fallait citer le moment clef où cette cohérence a enfin paru possible, où l'accumulation de travaux divers a enfin semblé pouvoir faire sens, où, en quelque sorte, l'image sous les paupières fermées dont parle Yourcenar a enfin commencé à pouvoir être visualisée, nous dirions que ce fut à la lecture des pages finales de l'essai de Vilém Flusser[3], sur lequel nous reviendrons plus loin, que, peu à peu, nous avons pu espérer pouvoir bâtir cet édifice. Ceci explique en partie la place centrale que ses idées occupent dans cette recherche.

Le champ de cette recherche est limité selon trois déterminants, historique, technique et géographique : d'abord, cette recherche ne porte que sur la période contemporaine, depuis le début des années 1970 jusqu'à aujourd'hui, et ne s'intéresse à l'expérimental au temps des avant-gardes et dans la période de l'après-guerre qu'à titre de référence historique. Ensuite, elle ne couvre que la photographie analogique (argentique ou autre) et, à de rares exceptions près, elle a exclu de son champ la photographie numérique, postulant que le rapport à l'expérimental a été fondamentalement transformé par l'arrivée de la technologie numérique et informatique et qu'un changement aussi radical de paradigme demanderait une autre approche, mériterait une recherche importante, et justifierait à elle seule une nouvelle thèse. Enfin, nous n'avons inclus dans le corpus d'étude, à quelques exceptions près[4], que des

[2] Yourcenar Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974 [1958], p.332.
[3] Flusser Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 1996 [1983], p.79-85.
[4] Les exceptions concernent quelques artistes d'Israël, d'Iran, du Mexique ou de Turquie. Nous avons aussi inclus des artistes originaires d'autres pays comme le Japon, l'Inde, le Viet-Nam, la Jamaïque, l'Équateur, la Colombie, le Brésil ou le Maroc, mais travaillant en Occident.

photographes actifs en Europe et en Amérique du Nord, n'ayant identifié, en dehors du Japon, que très peu de photographes d'autres pays présents dans ce domaine, et ayant jugé l'effort (culturel, linguistique et pratique) nécessaire pour inclure les photographes expérimentaux japonais dans ce corpus supérieur à nos capacités.

Étudiant quelque peu atypique, nous avons peut-être montré parfois un peu plus d'enthousiasme que de coutume dans des travaux universitaires. Tout en nous efforçant de conserver une approche et un style aussi factuels que possible, nous avons parfois été pris par un zèle qui, nous l'espérons, ne sera pas jugé excessif, car traduisant simplement notre passion de néophyte pour ce sujet et pour les découvertes qu'il nous a offertes. Qu'il nous soit donc permis de placer ce qui pourrait ici passer pour excessif ou exagéré sous l'égide bienveillante d'Aaron Scharf qui, dans son livre essentiel, hélas non traduit en français, *Creative Photography*, écrivait déjà il y a cinquante ans : « Il y a si peu de textes qui traitent de la photographie non orthodoxe de manière sérieuse, et un intérêt au mieux si limité pour cette approche non orthodoxe dans les livres et les articles de magazine sur la photographie créative, que nous avons considéré qu'il était nécessaire de faire preuve ici de quelque exagération [5]. »

[5] "But because of the paucity of literature which treats photographic unorthodoxy in a serious way, and because books and magazine articles on creative photography at best show only limited interest in it, exaggeration was considered necessary.", Scharf Aaron, *Creative Photography*, Londres, Studio Vista, 1965, p.96. (Sauf mention contraire, nous avons traduit nous-même les textes dont la citation originale en langue étrangère est reproduite en note)

Remerciements

Rédiger des remerciements, une fois tout le reste fait, est l'occasion de se pencher sur ces années de thèse et de se remémorer les appuis, les soutiens, les encouragements, les marques de sympathie, en somme tout ce qui fait l'agrément d'un long parcours parfois difficile ou rugueux.

Je veux donc d'abord remercier ceux qui ont cru en moi, parfois plus que moi-même, et qui, chacun à sa manière, parfois discrète et parfois énergique, m'ont aidé à parvenir au bout de ce projet. Au premier rang, bien évidemment, mon directeur de thèse, Michel Poivert, qui, face à cet étudiant atypique, a su trouver les mots justes, les encouragements idoines et les critiques ciblées, qui m'a d'abord accepté et orienté, puis m'a incité et aiguillonné avec tact et intelligence, au fil de mes hésitations, de mes procrastinations et de mes délais.

Si j'en suis là aujourd'hui, c'est aussi parce qu'en 2007, quand le projet un peu fou de reprendre mes études a commencé à me trotter dans la tête, André Gunthert m'a accepté dans son programme de Master et a su me permettre de m'adapter et de m'intégrer. Sans l'assurance que j'ai acquise lors de ces deux années sous sa houlette, je n'aurais pas ensuite eu l'audace de me lancer dans une thèse. Même si je suis aujourd'hui plus lointain, la confiance qu'il m'a alors témoignée m'accompagne encore.

Dans ce même registre, des proches, des intimes, qui connaissent si bien mes faiblesses et ont su si bien me prodiguer le moment venu les petits signes dont j'avais besoin, méritent toute ma gratitude. Je ne serais pas arrivé là sans l'affection de ma fille Sophie qui, avec son frère Alexandre, a souvent, l'air de rien, su trouver les mots justes, sans l'amitié de Judith Souriau dont les encouragements tout au long de ce parcours m'ont été précieux, ni sans le réconfort de la présence attentionnée de Lêda Oliveira dans la phase finale d'écriture.

Que ma famille, mes amis et mes proches soient aussi tous remerciés, tout simplement pour leur présence à mes côtés.

Professionnellement, nombreux sont ceux qui m'ont prodigué des avis, des idées, des stimulations. Je ne saurais les citer tous, mais je veux d'abord dire ma gratitude à Clément Chéroux et à Christian Gattinoni pour leur écoute et leurs suggestions. Roberta Valtorta m'a été précieuse par ses conseils, ses idées et ses contacts, qu'elle en soit remerciée. Beaucoup d'autres m'ont prêté une oreille attentive, m'ont aiguillé, m'ont guidé ou m'ont aidé à poser de bonnes questions : ma reconnaissance va (alphabétiquement) à Ariella Azoulay, Martin Barnes, Nathalie Boulouch, Anne Cartier-Bresson, Alain Desvergnes, Philippe Dubois, James Elkins, Michel Frizot, Mathieu Harel-Vivier, Anne Houssin, Julie Jones, Laureline Meizel, Paul-Louis Roubert, Carole Simonetti, Hubertus von Amelunxen, et bien d'autres.

Peut-être aurais-je dû commencer par eux – car sans eux il n'y aurait pas eu de thèse – mais je suis très reconnaissant à tous les artistes qui ont accepté de me répondre, de me recevoir et de partager avec moi leurs idées, leurs histoires et leurs passions. Faute de pouvoir les nommer tous ici, je voudrais lister ceux qui ont été particulièrement généreux de leur temps : Franco Vaccari, Nino Migliori (et son épouse), Pierre Cordier, Paolo Gioli (et Paolo Vampa), Patrick Bailly-Maître-Grand, Aïm Lüski, Christopher Bucklow, Adam Fuss, Natale Zoppis. Que tous soient remerciés chaleureusement ici.

Une gratitude très spéciale à Marion Duquerroy, qui m'a aidé à corriger et mettre en forme, dont la relecture a été très pertinente, et qui a si bien su gérer mes impatiences et mes anxiétés finales.

Enfin, je souhaite remercier plusieurs personnes qui ont pallié mes faiblesses en langues étrangères, Matthias Kern et Antje Weber pour l'allemand, Sarah Bertrand pour le portugais, Francesca Spanò, Francesca de Napoli et Gianfranco Sanguinetti pour l'italien.

Merci à tous.

INTRODUCTION

PEUT-ON DÉFINIR LA PHOTOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE ?

Cette introduction va présenter l'état de l'art de la recherche dans ce domaine, faire le point sur les diverses définitions possibles de la photographie expérimentale et sur leurs insuffisances, puis montrer la nécessité d'une définition cohérente, exposer la problématique et la méthodologie de notre recherche, et enfin présenter notre démarche et le plan de notre thèse[6].

De quoi s'agit-il ?

Il s'agit de nommer et de définir « photographie expérimentale contemporaine ». Nommer « expérimental » d'abord, comprendre ce mot, le cerner, le situer, et, face à la paucité des recherches sur ce sujet dans le champ photographique, proposer une définition à partir de thèses pertinentes et fécondes, celles de Vilém Flusser, et en faire apparaître la condition.

Nommer « photographie » ensuite, s'affronter à cette tâche quasi impossible, non pas frontalement, évitant une ontologie normative trop élusive, mais en en explorant les marges, loin du cœur représentationnel et documentaire, en

[6] Un résumé très succinct de l'introduction et de la première partie de notre thèse a été publié en 2014 : Lenot Marc, « Pour une définition de la photographie expérimentale. Jouer contre les appareils », dans Challine Éléonore, Meizel Laureline et Poivert Michel (dirs.), *L'Expérience Photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histo.Art n°6), 2014, p. 23-39. En ligne :<https://www.academia.edu/7693919/Jouer_contre_les_appareils_pour_une_d%C3%A9finition_de_la_photographie_exp%C3%A9rimentale>, consulté le 25 octobre 2015.

cherchant du côté de l'abstraction, ou de pratiques un peu étranges, hors-normes, et de l'adverbe « encore » : « est-ce encore de la photographie ? ».

Nommer « contemporain » enfin, se situer dans le lointain héritage des origines, puis des avant-gardes, s'affirmer dans la lignée des pionniers conceptuels autour de 1970, et inscrire dans l'histoire ce moment expérimental, entre le déclin du documentaire et l'apogée du numérique, comme un « chant du cygne » de la photographie analogique aujourd'hui.

De quoi s'agit-il ensuite ? Il s'agit alors d'identifier ce qui, dans la pratique de photographes contemporains, peut correspondre à cette définition théorique, ce qui peut constituer, au tournant du millénaire, une démarche expérimentale dans les diversités des techniques et des géographies : il faut découvrir, explorer large, aller loin, autant que possible, écouter les artistes sans leur imposer ni norme, ni savoir *a priori*, et rendre compte, analyser, critiquer, comparer, décider d'inclure ou non.

Et il s'agit à la fin de constater que ce n'est pas là une école, ni même un mouvement, mais tout au plus un moment historique, un courant informel, regroupant des artistes très divers et la plupart du temps très singuliers, mais que rassemble, au-delà des approches et des frontières, un même sentiment à la fois de refus des normes établies, de jeu contre les règles de l'appareil, et de résistance quelque peu surannée et élégante à une modernité dominante. C'est de cela qu'il va s'agir ici.

L'expérimental dans l'art

Le mot « expérimental » apparaît pour la première fois dans la langue française en 1503[7] : il est dérivé de l'ancien français « esperiment » (latin « *experimentum* ») qu'on peut traduire par tentative ou essai. « Expérimental » propose ainsi d'emblée une idée de recherche, voire même, de par son acception de « sortilège », de recherche un peu diabolique. La publication par Claude Bernard en 1865 de son *Introduction à la médecine expérimentale* va contribuer à faire évoluer le mot, dans un sens qui semble alors s'éloigner de l'esthétique. Littré, deux ans avant, avait déjà consigné ce sens dans son *Dictionnaire de la langue française* : « Expérimental : qui est fondé sur l'expérience », cette définition évoluera ensuite vers « fondé sur l'observation des faits » ou « fondé sur l'expérience scientifique ». Comment est-on depuis passé de ce sens méthodologique et scientifique au sens esthétique qui nous intéresse ? Déjà, chez Claude Bernard, le mot « expérience » prend parfois un sens qui nous rapproche de l'activité artistique dans ce qu'elle peut avoir de tâtonnant et d'imprévisible. L'expérience « pour voir » ou « empirique » consiste à intervenir au hasard sur un phénomène pour y provoquer l'apparition de faits dont on n'a, au début, aucune idée : par exemple, faire entendre de la musique à des plantes pour voir comment elles réagiront. L'activité « expérimentale » scientifique est bien, dans ce sens, inspirée par une « façon aventureuse d'aller à l'aveuglette et d'innover sans le faire tout à fait exprès [8] », qui caractérise aussi l'art expérimental. C'est dans ce sens-là que romanciers - en commençant par Émile Zola -, cinéastes et artistes d'avant-garde se sont peu à peu approprié ce terme.

Alors que la **notion d'expérimental** est fréquemment usitée dans d'autres champs culturels, et en particulier dans le cinéma, c'est une notion qui semble être « hors-champ » pour la plupart des critiques et historiens de la

[7] Ce paragraphe est librement inspiré de l'introduction du texte de Noguez Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 3ème édition, 2010, p.23-25, qui fournit toutes les références philologiques pertinentes.
[8] Noguez Dominique, *op.cit.*, p.25.

photographie. Cet estompage de la photographie expérimentale contraste avec la forte présence de l'expérimental dans d'autres arts, plastiques ou vivants[9]. La musique (Schaeffer), la performance (Kaprow), le théâtre (Artaud, Brook, Boal), les arts plastiques (Kandinsky, Duchamp, Pollock), la littérature (Zola, Isou, Tzara, l'OuLiPo) expérimentaux ont été identifiés et étudiés abondamment ; le cinéma expérimental, en particulier, a fait l'objet de définitions claires[10] et d'études nombreuses, critiques comme académiques. Ces définitions de l'expérimental en art peuvent, selon les disciplines et les époques, être basées sur des concepts aussi divers que l'entrée dans la « logique de production [11] » (c'est-à-dire « « la faculté de voir les œuvres d'art de l'intérieur, dans la logique de leur production – l'accord de la réalisation et de la réflexion, qui ne se retranche pas derrière la naïveté ni ne dissout hâtivement les déterminations concrètes dans le concept général »), que l'incertitude et le hasard, que l'exploration des limites, que l'affirmation des distinctions entre processus, forme et œuvre, ou plus simplement qu'une affirmation de nouveauté, d'avant-garde et de distance vis-à-vis de l'esthétique traditionnelle. C'est ainsi que le recueil édité par Élie During mentionné ci-dessus propose, selon les contributeurs, une grande variété de définitions : « apporter des questions plutôt que des réponses », « s'inscrire en marge », « aller à la limite de la transformation d'un médium », « aller jusqu'à un point de rupture introduisant soit à un dérayage, soit à un usage inédit », « inventer de nouveaux usages pour accroître l'indétermination d'un processus ou d'une œuvre, l'inconnu qu'elle porte » ; mais aussi « destituer tout genre », « contourner la question de la représentation », « affirmer la prédominance des préoccupations

[9] Voir, par exemple, During Élie et al. (dir.), *In actu, de l'expérimental dans l'art*, Annecy/Dijon, Publications des Marquisats/Presses du Réel, 2009.

[10] Par exemple, Young Paul et Duncan Paul (dir.), *Le cinéma expérimental*, Cologne, Taschen, 2009 ; D. Noguez, *op.cit.*

[11] "Logik des Produziertseins" : Adorno Theodor W., "Valéry's Abweichungen" [1960-61] [Les écarts de Valéry], *Notes sur la Littérature*, trad. de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984, p.102 [nous remercions Hubertus von Amelunxen de nous avoir indiqué cette référence (courrier électronique du 22 mars 2010)].

formelles »[12]. Mais il est malaisé de transposer ces définitions d'un art à un autre autrement que de manière très générale[13].

Cette thèse n'a pas l'objectif ambitieux de construire une définition de l'expérimental qui s'appliquerait à tous les arts (comme auraient peut-être pu le faire Élie During et ses co-auteurs mentionnés plus haut s'ils avaient poussé plus loin leurs réflexions, de manière davantage pluridisciplinaire et transversale ; mais eux-mêmes annoncent d'emblée (p.15) que « il n'existe pas de théorie générale de l'art expérimental »), puis de l'appliquer à la photographie, parent pauvre des recherches historiques et esthétiques sur l'expérimental : ainsi, il n'y a pas une seule mention de la photographie dans le livre dirigé par During. Nous postulons par contre que dans cette recherche, au-delà de quelques idées générales, la définition de la photographie expérimentale peut et doit se faire « de l'intérieur », à partir d'éléments purement photographiques, et non « de l'extérieur » par application au champ de la photographie d'une théorie esthétique globale encore à construire.

L'expérimental et la photographie

Or, une particularité de la photographie est que le développement par expérimentation de nouvelles techniques a été la base même de son invention et de ses premiers développements. Nous postulons que la notion d'expérimentation appartient plutôt au domaine de la technique et du laboratoire. Par contre, nous définirons l'expérimental comme ressortant plutôt du champ des idées, du rapport au monde et de la créativité. Dès lors, historiquement, il fallut, pour passer de l'expérimentation à l'expérimental, attendre, semble-t-il, que la technologie fût davantage stabilisée et

[12] During Élie, *op.cit.,* respectivement p.16 & 329, p.46, p.129, p.324, p.324, p.101, p.136 et p.118.

[13] C'est ainsi, par exemple, que, dans le cas du cinéma, la notion d'expérimental dénote non seulement une certaine façon de faire du cinéma, mais aussi une certaine manière de le diffuser, ce qui n'est guère applicable à d'autres disciplines artistiques.

standardisée : à partir des pictorialistes et des récréations photographiques[14], et ensuite au temps des avant-gardes, la photographie expérimentale eut désormais pour but de remettre en question la représentation réaliste du monde. Christian Schad, Man Ray, Raoul Ubac et bien d'autres réalisèrent ainsi des photogrammes, des solarisations, des brûlures, des montages,... Ces phases-là de la photographie expérimentale sont très riches et ont été très étudiées, sans qu'il soit nécessaire d'y revenir ici, et nous allons nous concentrer sur la période contemporaine. Citons seulement Clément Chéroux qui, dans son ouvrage *Fautographie*[15], propose déjà une lecture théorique et politique de ces tentatives d'ouvrir la « boîte noire » pour comprendre, expérimenter et déjouer le programme de l'appareil même.

On peut dire que, pendant toute la période historique de la photographie, l'expérimental relèvait principalement du champ de la pratique, de l'expérience, de l'expérimentation, et s'opposait donc au théorique, et il y aurait donc une contradiction intrinsèque à vouloir alors définir l'expérimental comme un concept en soi, différent de l'expérimentation. C'est seulement par la suite, pour des raisons que nous verrons plus loin, que la pratique photographique peut se détacher de l'empirique pour se focaliser sur l'ontologique. Déjà, au début du XXe siècle, avec l'émergence des premières avant-gardes, la nécessité se fait jour de qualifier différemment « un régime de production d'images dont le caractère novateur vaut par lui-même, indépendamment de toute considération concernant son utilité … un plaisir de l'essai et de la tentative, un goût pour l'incertitude des formes[16] » et c'est alors que, selon Michel Poivert, on peut commencer à distinguer l'expérimental de l'expérimentation.

---

[14] Chéroux Clément, « Les récréations photographiques », *Études photographiques*, n°5, novembre 1998, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/167>, consulté le 2 novembre 2015; et Chéroux Clément, *Avant-l'avant-garde. Du jeu en photographie 1890-1940*, Paris, Textuel, 2015.

[15] Chéroux Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003.

[16] Poivert Michel, *Brève Histoire de la Photographie*, Paris, Hazan, 2015, p.103-104.

La plupart des histoires, encyclopédies et dictionnaires de la photographie ne consacrent qu'une portion congrue à la photographie expérimentale, et, en général, seule la période des avant-gardes y est couverte. Pour ne prendre, à titre d'illustration, que deux exemples français, par ailleurs fort différents, le mot « expérimental » est absent aussi bien du *Dictionnaire mondial de la Photographie*[17] que de l'index du livre d'André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*[18] ; il serait fastidieux de multiplier les exemples de cette absence. La seule exception d'importance est *The Thames & Hudson Dictionary of Photography*[19], édité par Nathalie Herschdorfer, paru fin 2015, pour lequel nous avons rédigé les notices sur la photographie expérimentale et sur Vilém Flusser, ainsi que quelques notices sur des photographes expérimentaux[20]. Geoffrey Batchen évoque avec humour le désintérêt de bien des historiens de la photographie pour ce type d'interrogation :

> « En paraphrasant Derrida, on peut dire que les historiens de la photographie ont un intérêt vital à fuir le plus vite possible l'embarrassante question philosophique « Qu'est-ce que la photographie ? » pour se contenter de la question plus tranquille et plus didactique « Où et quand la photographie a-t-elle commencé ? » [21]».

[17] Paris, Larousse, 1996.
[18] Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2005.
[19] Une version française a été publiée par les Éditions La Martinière également fin 2015.
[20] Notices sur Christopher Bucklow, Paolo Gioli, Nino Migliori, Garry Fabian Miller, Floris Neusüss et Franco Vaccari ; d'autres contributeurs ont rédigé des notices sur Susan Derges, Adam Fuss, John Hilliard, Gottfried Jäger, Ugo Mulas, Miroslav Tichý et James Welling.
[21] "To paraphrase Jacques Derrida, photography's historians have a vested interest in moving as quickly as possible from the troubling philosophical question, « What is photography? » to the safe and expository one, « Where and when did photography begin? »", Batchen Geoffrey, "Desiring Production", dans *Each Wild Idea*, Cambridge, M.I.T. Press, 2001, p.3. La référence à Derrida concerne son essai « Qu'est-ce que l'écriture ? » dans Derrida Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

Batchen explique ailleurs ce désintérêt pour la photographie elle-même par notre obsession de la représentation : « afin de voir de quoi c'est une photographie, nous devons d'abord réprimer notre conscience de ce qu'est la photographie. De ce fait, même dans les discussions les plus avancées, la photographie elle-même – l'objet réel qu'on examine – n'est d'ordinaire pas prise en compte dans l'analyse[22]. »

Une des raisons de cette approche dominante et monolithique de la photographie « standard », excluant ou marginalisant l'expérimentation, se trouve sans doute dans ce que A.D. Coleman, dans un essai acerbe sur la photographie pour les philosophes, identifie comme la vision unique que les philosophes – et souvent aussi les critiques – ont de la photographie. Déplorant la faiblesse et l'étroitesse d'esprit de bien des philosophies de la photographie, limitées à une seule approche (de nature sémiologique), à un seul type de photographie (représentationnelle) et à une seule technique (négatif-positif), il liste ses attentes en la matière : d'abord qu'une philosophie de la photographie commence par définir philosophiquement les termes « la photographie », « une photographie » et « photographier ». Ensuite, il dit souhaiter qu'elle soit capable de distinguer et d'analyser différemment les divers types d'objets photographiques : le positif-direct par opposition au négatif-positif, les photographies obtenues avec des objectifs et celles obtenues différemment (sténopés et photogrammes), celles qui sont représentationnelles par opposition à celles qui ne le sont pas, mais sont toujours générées par la lumière (citant, par exemple, les dessins photogéniques de Lotte Jacobi) et à celles obtenues par des procédés chimiques (faisant allusion à Pierre Cordier sans le nommer). Enfin, s'adressant à ces philosophes, il dit

[22] "in order to see what the photograph is of, we must first repress our consciousness of what the photograph is. As a consequence, in even the most sophisticated discussions, the photograph itself – the actual object being examined – is usually left out of the analysis.", Batchen Geoffrey, "Vernacular Photographies", dans *Each Wild Idea, op.cit.,* p. 60.

> « être certain que, étant des philosophes diplômés et reconnus, vous n'êtes pas naïfs au point de penser qu'il n'existe qu'un seul type d'objet photographique, une seule forme de photographie, une seule manière de photographier. Et pourtant les définitions implicites de ces concepts tels qu'ils apparaissent d'ordinaire dans vos écrits s'appliquent uniquement à des images d'objets reconnaissables obtenues avec des objectifs, représentées à partir de négatifs résultant d'une seule brève exposition et transposées ensuite sans les interpréter outre mesure en un tirage positif correspondant à cette seule exposition[23] ».

Il conclut en accusant cette conception étroite d'exclure bien des photographes, qu'il prend plaisir à énumérer, et dont certains se retrouvent bien évidemment dans le corpus de notre thèse. La négligence dans laquelle est d'ordinaire tenue la photographie expérimentale est alors clairement mise en évidence par sa charge contre philosophes et critiques :

> « De ce fait, votre pensée est quasi totalement dénuée de pertinence pour une bonne part de la praxis historique en photographie, et pour une part importante de la praxis contemporaine, en particulier la praxis postmoderne. Je suppose que c'est intentionnel de votre part, et que ce

[23] "I feel sure that, as trained and certified philosophers, you are not so naïve as to assume that there is only one kind of photographic object, one form of photography, and one way of photographing. Yet the tacit definitions of the above concepts commonly assumed in your texts apply only to lens-derived imagery of recognizable objects as represented in negatives encoding only a single short exposure and subsequently rendered uninterpretively in a print embodying only that lone exposure". Coleman A.D., "Counting the Teeth: Photography for Philosophers", dans Swinnen Johann et Deneulin Luc (dir.), *The Weight of Photography*, Bruxelles, VUB University Press, 2010, en ligne: <http://74.220.207.133/~nearbyca/artandphoto/photocritic/wpcontent/uploads/2009/07/Coleman_Philosophy_and_Photography-23.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

n'est pas un oubli ou une négligence. Si c'est intentionnel, ne devriez-vous pas en exposer et en expliquer les raisons[24] ? »

La photographie expérimentale : une question de techniques ?

Quand il en est fait mention de manière plus approfondie et plus contemporaine, bien des auteurs[25] mettent souvent l'accent sur la **technique**, sur l'expérimentation seule, et, en guise de définition, ils se contentent de listes aussi exhaustives que possible de techniques considérées comme expérimentales (sténopé et photogrammes, techniques anciennes revisitées et polaroïds détournés,...). Or non seulement l'histoire de la photographie considère en général la technique comme assez peu porteuse de sens, mais de plus il est rare, comme le note l'historien de la photographie et critique Romain Guedj à propos du photographe Denis Bernard, qu'on « pense la photographie non pas à travers un *comment*, mais davantage à travers un *pourquoi*[26] », de manière ouverte et critique, et non pas normative. Sans se limiter à cette approche technique, Nathalie Boulouch aborde le sujet dans sa contribution à *L'art de la photographie* en définissant l'expérimentation au début du XXe siècle et au temps des avant-gardes comme un moyen d' « affirmer le médium dans ses capacités à inventer son propre langage, transgresser les frontières et les codes esthétiques jusqu'à déroger à sa fonction descriptive initiale ». Tout en affirmant l'objectif « de maintenir une force de résistance

[24] "In effect, your thinking is almost entirely irrelevant to much historic praxis in photography and a wide spectrum of contemporary praxis — especially postmodernist praxis. I assume this is purposeful, not an oversight. If purposeful, should its premises not be articulated and explained?", *Idem*.

[25] Parmi de nombreux exemples, on peut citer ces deux ouvrages de référence : Green Jonathan, *American Photography, A Critical History 1945 to the Present*, New York, H.N. Abrams, 1984; Mißelbeck Reinhold (dir.), *Prestel-Lexikon der Fotografen,* Munich, Prestel, 2002.

[26] Guedj Romain, « le je(u) des possibles », dans *Denis Bernard, Écarts, éclairs et corps*, Martigues / Lyon, Autres et Pareils (n°33-34) / Fage, 2010, p.160, en ligne : <http://autresetpareils.free.fr/documents/Denis-Bernard-livre.pdf>, consulté le 6 mars 2016. Italiques dans le texte original.

active à une doxa de la représentation[27] », l'accent est surtout mis sur la volonté « d'explorer la pratique selon un spectre de possibles[28] », et ce sont ces divers possibles qui sont ensuite analysés très complètement de manière historique : explorations de la lumière (vorticisme, photogrammes), jeux d'appareil (flou, angles de vue), expériences optiques (distorsions, microphotographie), manipulations de la photographie comme matière (photomontages, solarisation, surimpression, brûlages, travail sur l'émulsion, chimigrammes). Mais, dans les dernières décennies du XXe siècle, ces possibles ayant été explorés, le potentiel d'expérimentation s'épuise : « [t]rop autocentrée, l'expérimentation n'a pas su s'imposer comme un moyen de questionner ce qui l'entoure », elle a « perdu de sa vivacité » et, face à la nouvelle donne du numérique, elle « n'incarne plus le même pouvoir de perturbation et d'ouverture[29] ». Nous développerons ici une thèse opposée : ce n'est pas à l'aune des techniques que doit se jauger la vitalité de la photographie expérimentale contemporaine, mais en renouvelant l'analyse faite pour l'expérimentation au début du XXe siècle et au temps des avant-gardes, en la replaçant dans le contexte politique contemporain, en identifiant, comme cela fut fait pour la période précédente, ses facteurs de cohérence et sa pensée sous-jacente unificatrice, et en démontrant son pouvoir perturbateur toujours intact, en tout cas pour la photographie analogique. Mais cela ne peut s'accomplir que si nous pouvons nous défaire d'une définition exclusivement par appartenance, que si nous sommes en mesure de redéfinir la photographie expérimentale autrement que comme une somme de techniques.

[27] Boulouch Nathalie, « La création expérimentale. 1917-1980 : La recherche de nouveaux langages visuels », dans Gunthert André et Poivert Michel (dirs.), *L'art de la photographie : Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p.439-505.
[28] *Ibid*, p.460.
[29] *Ibid*, p.501.

La photographie expérimentale : le contraire de la photographie « normale » ?

L'autre versant de cette négligente indifférence envers la photographie expérimentale serait sa **définition en creux**[30], la déterminant par ce qu'elle n'est pas, et d'abord par opposition à la photographie « normale », représentative, indicielle. Si la photographie expérimentale ne représente pas le monde, peut-on pour autant la définir comme abstraite ou non-figurative ? Une telle approche implique une définition de la photographie par ce qu'elle montre, par la mesure dans laquelle les images y sont reconnaissables. Les photographies expérimentales seraient alors définies comme non aisément identifiables à un référent visuel dans le monde. Dans cette définition par exclusion se pose aussitôt la question des frontières : ainsi la *foto povera*[31] serait-elle expérimentale de par son utilisation de dispositifs photographiques non conventionnels, ou ne le serait-elle pas quand elle affirme son choix de représenter le monde, même si c'est par d'autres moyens ? Une photographie « créative » de motifs abstraits faite avec un appareil photographique standard est-elle expérimentale ou non ? Cette définition en négatif, ne s'attachant qu'au rapport à la représentation et non à la manière d'y parvenir, ni aux raisons sous-jacentes, ne semble pas permettre d'arriver à une définition véritablement ontologique.

Dans son dernier ouvrage, Michel Poivert consacre des lignes éloquentes à la nécessité de créer une catégorie expérimentale dans la photographie contemporaine :

> « Comment, en effet, désigner les artistes qui expriment leur sensibilité en déstructurant les normes techniques de la photographie, en repoussant les limites de la sensibilité des émulsions, le plan de l'image sur papier, les conventions de mise au point, en exploitant d'emblée les

[30] Voir par exemple Rice Shelley « Au-delà du Réel. La vision subjective », dans Frizot Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, 2e éd., Paris, Larousse, 2001, p.660-678.
[31] Voir par exemple Baldner Jean-Marie et Vigouroux Yannick, *Les pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, Paris, Isthme, 2005.

> ressources numériques de la postproduction, bref en se donnant une liberté totale et en faisant des manipulations du « médium » un langage plastique, ou en tous les cas une sorte de dialecte détaché de la discipline ? Pouvait-on les définir par quelque chose de primitif mais aussi parfois de techniquement très élaboré … ? »,

et

> « il y a chez ces artistes une conscience de l'héritage des avant-gardes, mais plus encore la volonté de reprendre la photographie par la racine et de tenter de repousser ses limites. La plupart des artistes engagés dans cette esthétique expérimentale où joue souvent le hasard n'hésitent pas, en effet, à réinventer des procédures d'obtention de l'image en dehors de tout canon technologique. »[32]

C'est à ces questions que cette thèse s'efforce de répondre.

Vers une définition de la photographie expérimentale…

Rares sont les auteurs qui ont tenté de s'approcher de l'essence de la démarche expérimentale. Ainsi, en 1986, Jean-Claude Lemagny, même s'il n'échappe pas au catalogue des techniques, depuis les chimigrammes jusqu'aux procédés anciens, préface-t-il son chapitre sur la « photographie inquiète d'elle-même 1950-1980 » par cette définition essentielle : « la photographie à la recherche de sa cohérence interne » qu'il oppose à « la photographie dépendante de tout ce qui l'entoure [33] ». De manière similaire, le critique italien Giuseppe Bonini s'efforce en 1980 de formuler une articulation entre l'expérimentation en photographie et les mouvements avant-gardistes en arts

[32] Poivert Michel, *Brève Histoire de la Photographie*, op.cit., p.191.
[33] Lemagny Jean-Claude et Rouillé André (dirs.), *Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas, 1986, p.8.

plastiques[34]. Mais c'est surtout Michel Poivert qui, tout en soulignant cet intérêt pour l'essence même de la photographie, met l'accent, dans le chapitre « La Condition Expérimentale » qu'il ajoute dans la réédition de 2010 de son livre de 2002 sur *La photographie contemporaine*, sur le fait de « casser les règles, pratiquer une photographie 'à l'envers' », de constituer une « anti-discipline » « une indiscipline technique[35] », idées sur lesquelles nous reviendrons. Pour lui :

> « [l]a fin des années 70 et le début des années 80 marquent la rencontre entre une volonté de théoriser la photographie et la production d'images éprouvant les limites conventionnelles […] des inventions visuelles qui débordent largement l'opération de prise de vue pour travailler la substance, l'espace, l'objet ou l'action[36] ».

Il prend soin de distinguer l'expérimentation, tournée vers l'innovation technique, et l'expérimental, vision créative indifférente au progrès des techniques, considérant, à partir de l'exemple de Miroslav Tichý, que « l'indifférence aux règles est avant tout une manière d'avancer une proposition esthétique en dehors de toute idée de progrès[37] ». Dans un autre texte accompagnant une exposition portant principalement, mais pas exclusivement, sur les années 20 et 30 (Hausmann, Moholy-Nagy, Rodchenko, Isou,…), il définit la photographie expérimentale comme relevant d'une « histoire des mésusages de la photographie », comme procédant « d'une opération générale de renversement de la pratique photographique[38] » et, ajoute-t-il, « ces mésusages méprisent tout ce qui gouverne alors la pratique photographique :

---

[34] Giuseppe Bonini, "Sperimentazione ?", *Progresso Fotografico*, n°3, mars 1980, p.17-78. Nous sommes reconnaissant à Roberta Valtorta d'avoir attiré notre attention sur ce dossier dans le cadre de notre discussion sur les rapports entre photographie expérimentale et art plastique en Italie (entretien du 5 janvier 2010 à Milan; annexe B.32).

[35] Poivert Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010, respectivement p.40, 46 & 74.

[36] *Ibid.* p.39.

[37] *Ibid.* p.74.

[38] Poivert Michel, « La condition moderne de la photographie au XXe siècle », dans *L'ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004, p.23.

réglages, mesure, *etc.*[39] ». Étendant son propos aux années d'après-guerre – et, en particulier à Steinert, Cordier, Polke –, il la définit alors plus précisément :

> « La photographie expérimentale, tout comme le cinéma expérimental, est une recherche fondamentale et alternative à l'égard d'une culture de l'image fondée sur la notion de représentation. La tentative, en définitive, d'offrir une relation directe au monde sur le mode d'une iconographie de l'intériorité et la prophétie d'un nouveau langage[40] ».

C'est selon des lignes parallèles qu'une partie importante de la recherche présentée ici a été conduite.

Mentionnons aussi l'occurrence ici et là de concepts dont l'énoncé pourrait indiquer une certaine pertinence avec notre propos : postphotographie, anti-photographie, non-photographie, photo-alchimie, photographie oblique, photographie degré zéro, photographie voyou, …

André Rouillé a introduit la notion de « postphotographie » en 1996 comme le « processus par lequel le procédé photographique est passé de la fonction d'outil à celle de matériau de l'art contemporain … l'outil reste extérieur à l'œuvre, le matériau en fait pleinement partie. On se sert d'un outil, mais on travaille, expérimente, combine les matériaux[41] ». Ce concept s'appliquerait donc à la manière dont certains artistes contemporains utilisent la photographie dans leurs travaux, aux antipodes des pratiques documentaires. C'est assez proche de la définition des « anti-photographes » par la critique américaine Nancy Foote[42] en 1976, c'est-à-dire les artistes contemporains qui, sans être à proprement parler des photographes, utilisent des photographies au sein de leurs œuvres.

---

[39] *Ibid.*, p.25.
[40] *Ibid.*, p.29.
[41] Rouillé André, « Photographie et postphotographie », dans Chapier Henry (dir.), *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, Paris, Paris audiovisuel/MEP, 1996, p.86.
[42] Foote Nancy, "The Anti-Photographers", *Art Forum*, vol. 15, n°1, septembre 1976, p.46-54.

Par contre, pour le photographe Nicolas Baudouin[43], la « post-photographie » serait simplement la possibilité pour un artiste de se réapproprier les images disponibles sur internet : c'est « comme une mise en abyme où l'artiste par une démarche intellectuelle rigoureuse, impose la singularité de son regard photographique à partir d'une sélection d'images relevant de précédents et multiples regards. » Ce serait donc une primauté du regard sur la création, une transformation du rôle de l'artiste en sélectionneur d'images, et non plus en producteur.

Plusieurs philosophes ont utilisé des concepts liés à la photographie, comme François Laruelle[44] pour qui la non-photographie est une illustration de sa théorie post-bergsonienne de la perception, ou Jiri Benovsky[45] dont le nihilisme photographique affirme que, métaphysiquement, les photographies n'existent pas. De manière plus pertinente, le sémiologue Jean-Marie Floch[46] définit la photographie oblique comme une photographie dont la fonction représentative est déniée, sapant les fondements épistémiques de la référentialisation.

La notion de « photo-alchimie » est davantage une description des pratiques de certains photographes intervenant dans la chimie même de la photographie, comme nous en étudierons certains plus loin, et elle a été parfois utilisée par des commissaires d'exposition, comme l'Italienne Mirella Bentivoglio[47] pour

---

[43] Baudouin Nicolas, *Photographie et post-photographie*, novembre 2013, texte non publié, diffusé par message électronique à l'auteur le 15 décembre 2013. Voir, en ligne : <http://nicolas.baudouin.pagesperso-orange.fr/>, consulté le 2 novembre 2015.
[44] Laruelle François, *Le Concept de Non-Photographie*, Falmouth (UK)/New York, Urbanomic/Sequence Press, 2012.
[45] Benovsky Jiri, *Qu'est-ce qu'une photographie ?,* Paris, Vrin, 2010.
[46] Floch Jean-Marie, *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.
[47] *Fotoalchimie, La Fotografia in Italia: sperimentazioni e innesti*, cat.exp., Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Museo d'Arte Contemporanea di Prato, 2000 [catalogue d'une exposition du 20 octobre au 30 novembre 2000, commissariat de Mirella Bentivoglio].

une exposition à Prato en 2000, ou les Britanniques Katy Barron et Anna Douglas[48] en Grande-Bretagne en 2006-2007.

C'est en référence au livre de Roland Barthes *Le degré zéro de l'écriture* que le critique et historien Geoffrey Batchen[49] a intitulé « Photographie degré zéro » un recueil d'essais à propos de *La chambre claire* de Roland Barthes ; comme nous le verrons plus loin, la photographe américaine Ellen Carey[50] a donné le même titre à une série de ses photographies abstraites, sans qu'il y ait véritablement là une définition conceptuelle de ce que pourrait être le degré zéro de la photographie.

Enfin, pour conclure cette liste de définitions aux marges de la photographie, une approche situationniste de la photographie pourrait être la « photographie voyou » (*fotografia ludra*[51]), que le photographe et essayiste italien Pino Bertelli définit comme « travaill[ant] à la déconstruction de tout langage autoritaire et totalisateur, … [consistant en] un renouvellement des regards,… et exprim[ant] une fonction sociale primitive du jeu [52]». Cette définition, plus que les précédentes, permettrait de se positionner dans une forme de révolte contre le pouvoir de la photographie existante, mais ne suffit pas à réellement formuler un concept opératoire de la photographie expériementale.

---

[48] Barron Katy, Douglas Anna et Barnes Martin, *Alchemy. Twelve contemporary artists exploring the essence of photography*, cat. exp., Londres, Purdy Hicks Gallery, 2006 [catalogue d'une exposition itinérante du 22 juillet 2006 au 12 août 2007 : Harewood House, Harewood, Yorkshire; Purdy Hicks Gallery, Londres; Abbot Hall Art Gallery, Kendall, Cumbria; Djanogly Art Gallery, University of Nottingham, Nottingham].

[49] Batchen Geoffrey (dir.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 2009.

[50] Carey Ellen, *See what Develops*, s.d., en ligne: <http://ellencarey.net/process/entryframes.html>, consulté le 2 novembre 2015. Voir chap. 2.7.

[51] Nous sommes reconnaissant à Gianfranco Sanguinetti de ses suggestions de traduction du mot *ludro*, une expression dialectale vénitienne et lombarde, signifiant coquin, bandit, malappris, malfaiteur, voyou (message électronique à l'auteur du 23 août 2015).

[52] "La *fotografia ludra* lavora per la decostruzione di ogni linguaggio autoritario o totalizzante.. é un rinnovamento degli sguardi… esprime una funzione sociale primitiva del gioco.", Bertelli Pino, *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, Bolsena, Massari, 2006, p. 33-34.

En effet, ces concepts, d'intérêt divers, ne permettent pas par eux-mêmes de formuler une définition qui serait à la fois une ombrelle pour les différentes pratiques et une affirmation ontologique, voire politique de ce champ. Et pourtant ce champ existe. Comme l'écrit Michel Poivert, s'il n'y a pas d'historiographie, il y a bien une histoire[53].

Notre méthodologie

Nous ne sommes donc pas parti d'une définition *a priori*, et nous avons évité d'appliquer à la photographie une quelconque théorie esthétique globale prédéfinie de l'expérimentation. Nous avons commencé par un catalogage de pratiques et de techniques, nous avons accumulé peu à peu un corpus de photographes contemporains qui, d'abord de manière purement intuitive et subjective, nous semblaient pouvoir être considérés comme expérimentaux, puis nous avons tenté de trouver entre eux des correspondances, des similitudes quant à leur ontologie de la photographie. La tâche a été rendue malaisée par l'absence d'écoles, de groupes, de mouvements, par la relative marginalité de ce courant, par le petit nombre d'expositions collectives qui lui a été consacré[54], et par l'absence de manifestes, de chaires, de traités, ou même de thèses. De plus, lors de nos entretiens, beaucoup des photographes concernés se sont montrés plutôt rétifs à tout « catalogage », à toute identification, et ne se sont pas délibérément affirmés comme « expérimentaux ».

Il nous est alors paru nécessaire de ne pas nous contenter de bâtir une simple typologie à partir des techniques pratiquées, ni de faire une définition par

[53] « Cette notion d' « expérimental », bien connue dans le domaine du cinéma, n'a pas encore ses lettres de noblesse dans l'historiographie de la photographie. Son histoire existe pourtant bel et bien, elle est celle d'une conception de la photographie comme instrument de la subjectivité et comme opérateur critique de l'ordre de la représentation. », Poivert Michel, « La condition moderne de la photographie au XXe siècle », *op.cit.*, p.23.
[54] Une liste d'expositions est en Annexe C.1.

opposition, mais de tenter d'identifier quels concepts clés pourraient sous-tendre ces pratiques. Nous avons donc exploré d'abord les notions d'aura et de hasard pour leur contribution à cette définition.

La photographie expérimentale : une question d'aura ?

D'une part la photographie expérimentale peut être vue comme une tentative de recréer cette **aura**[55] que la reproductibilité mécanique aurait fait disparaître. C'est une des aspirations de photographes expérimentaux contemporains se concentrant sur l'objet-photographie en tant que tel, plutôt que sur la photographie comme moyen de représentation. Cette démarche passe souvent par une intervention manuelle sur la photographie, par une volonté du photographe d'accomplir un « geste » qui vienne compléter la prise de vue mécanique, « acheiropoïète », qu'il s'agisse d'interventions hétérodoxes pendant le développement ou le tirage – voire lors de la préparation du support sensible, par exemple en gomme bichromatée –, ou bien d'un complément dessiné, peint, écrit, brodé sur la photographie même. Cette intervention physique du photographe est encore plus manifeste quand le corps de l'opérateur est en jeu dans le processus, comme « arrangeur » d'un dispositif – par exemple les photogrammes –, comme appareil de prise de vue – Jeff Guess ou Lindsay Seers – ou même comme surface sensible – Dennis Oppenheim.

Cette recherche de l'aura perdue implique aussi l'unicité de la photographie, qu'elle résulte d'un choix technique, comme les polaroïds de Paulo Gioli ou les sténopés de Vera Lutter, ou, plus largement, d'une décision délibérée de ne fabriquer qu'un objet unique, qu'il soit purement photographique ou que la photographie soit une composante d'une œuvre d'art multimédia unique. C'est donc cet effort pour s'affranchir de la condition reproductible de la photographie et pour regagner l'aura d'une œuvre d'art qui pourrait permettre d'ébaucher une première définition, en n'y voyant nullement une posture

[55] Définie comme la spécificité de l'œuvre d'art, unique, inscrite dans l'histoire et liée à un lieu précis, *hic et nunc*. Voir Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1935/1955], trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Alia, 2006, p.13-18.

« anti-photographique » mais au contraire en y trouvant une forme de transcendance de l'acte photographique.

Il est possible de considérer cette recréation de l'aura dans un contexte expérimental comme une forme de réaction à la prolifération des images. Cette réaction, que la combinaison de la technologie numérique, des écrans aliénants et des réseaux sociaux a rendu encore plus fréquente aujourd'hui[56], est bien plus ancienne : sans remonter jusqu'aux « ruissellements fastidieux de photographies » que déplorait Arthur Rimbaud en 1871[57], Italo Calvino suggère en 1955 qu'une telle réaction face à l'abondance des photographies doit conduire logiquement à une recherche expérimentale. Sa nouvelle « L'aventure d'un photographe[58] » – qu'il présente comme la mise en récit de son essai sur l'obsession populaire du photographiable, « La folie de l'objectif[59] » – conte la quête d'un photographe amateur nommé Antonino[60], qui, après avoir tenté d'épuiser toutes les images possibles, « comprit que photographier des photographies était la seule chose qui lui restait, et même la vraie voie qu'il avait obscurément cherchée jusqu'alors[61] ». Cette évolution, tout à fait

---

[56] Parmi de nombreux exemples, on peut citer Ruth Horak dans sa préface à *Rethinking Photography*, recueil des contributions à deux séminaires à Graz (Autriche) et à New York en 2002 : « *Rethinking Photography* est une réaction à la présence sans retenue de la photographie dans la vie quotidienne et dans l'art contemporain et à la démarche de prolifération (« tout peut être montré ») qui est le paradigme communément accepté dans le courant postmoderne. » ["*Rethinking Photography* is a reaction to the unparalleled presence of photography in everyday life and in contemporary art, and to the proliferating 'anything goes' approach that is the largely accepted paradigm in the postmodern mainstream."] Horak Ruth (dir.), *Rethinking Photography I+II*, Salzburg, Fotohof, 2003, p.8.

[57] Rimbaud Arthur, lettre à Paul Demeny du 17 avril 1871, *Œuvres complètes*, Paris, Livre de poche, 1999, p.236. Paul Demeny était le frère du photographe Georges Demenÿ.

[58] Calvino Italo, « L'aventure d'un photographe », *Aventures*, Paris, Seuil, 1991, p.67-80 [paru en italien en 1955, trad. Maurice Javion]. Lucia Re estime que ce récit a été antidaté par Calvino et n'a été réellement écrit qu'en 1970.

[59] Calvino Italo, "La follia del mirino", *Il Contemporaneo*, Rome, 30 avril 1955. Consultable sous le titre erroné "Le follie del mirino" sur le site tumbler, 10/01/2012, en ligne : <http://ferretk.tumblr.com/page/2>, consulté le 2 novembre 2015.

[60] Sans doute une contraction d'Antonioni et de Calvino.

[61] Calvino Italo, « L'aventure d'un photographe », *op.cit.*, p.80.

révélatrice de la production profuse d'images à l'expérimental et au conceptuel, est analysée par Lucia Re en ces termes :

> « [C'est] l'art photographique, purifié et porté au plus haut niveau possible d'abstraction. Il s'agit de la phase extrême d'une recherche dans laquelle, dans le récit, Antonino tente de manière systématique, scientifique et entêtée (et typiquement calvinienne) de résoudre l'énigme de la photographie, en revisitant lui-même, comme photographe, toute l'histoire de la photographie depuis le XIXe siècle, en passant par la photographie surréaliste, l'existentielle, la sérielle, l'automatique et finalement la conceptuelle et l'informelle, et même la poststructuraliste et la photographie de la déconstruction. Sans qu'ils soient nommés, les fantômes de photographes de Man Ray à Richard Avedon, de Cartier-Bresson à Andy Warhol, de Douglas Huebler (en particulier ses *Duration Pieces*) à Kenneth Josephson à Giulio Paolini sont évoqués ici[62]. »

[62] "…l'arte fotografica, benché purificata e portata al massimo livello possibile di astrazione.
Si tratta della fase estrema di una ricerca in cui, nel racconto, Antonino tenta con una sistematicità scientifica e testardaggine che sono squisitamente calviniane, di risolvere l'enigma della fotografia ripercorrendo lui stesso come fotografo tutta la storia della fotografia dall'Ottocento in poi, con tappe presso la fotografia surrealista, quella essenzialista, quella seriale, quella automatista e finalmente quella concettuale e informale e persino quella postrutturalista e decostruzionista. Vengono evocati senza nominarli i fantasmi di fotografi da Man Ray a Richard Avedon, da Cartier-Bresson a Andy Warhol, da Douglas Huebler (in particolare i suoi "Duration Pieces") a Kenneth Josephson a Giulio Paolini.", Re Lucia, "Calvino e l'enigma della fotografia", dans Lamberti Mariapia et Bizzoni Franca (dir.), *Italo Calvino y la Cultura de Italia*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2007, p.126 [Jornadas Internacionales de Estudios Italianos 19-23 septembre, 2005, Facultad de Filosofia y Letras], en ligne: <http://www.italian.ucla.edu/faculty/Re_L/RE-Calvino%20Fotografia%20article.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

D'autre part, la photographie expérimentale se veut souvent le fruit du **hasard**, de l'accident, qu'il s'agisse du haut degré d'incertitude dû à certains procédés techniques, que le photographe intègre délibérément dans sa pratique, ou bien que le photographe recherche volontairement l'accident[63]. Cet abandon de la maîtrise technique sur l'image, ce primat accordé aux aléas de la chimie et de la lumière, cette importance donnée au processus plutôt qu'au sujet, remontent aux avant-gardes, mais sont revisités aujourd'hui par bien des adeptes de la photographie contemporaine, comme nous le verrons plus loin. Une telle approche privilégiant la disparition du photographe au profit du photographique pourrait se lire comme une mort de l'auteur, une forme de cécité photographique.

Cet effacement du photographe/auteur peut sans doute se voir comme la déclinaison dans le champ photographique de la pensée littéraire sur « l'existence d'une réalité formelle indépendante de la langue et du style[64] » et, comme indiqué plus haut, le concept de « photographie degré zéro » est pertinent ici. On se doit donc d'examiner en quoi et pour quoi les photographes expérimentaux contemporains, à la suite de leurs prédécesseurs dadaïstes et surréalistes, choisissent ainsi de s'en remettre au hasard pour tenter de dépasser les limites de la photographie et atteindre une nouvelle forme de liberté.

[63] Ainsi, comme nous le verrons plus loin au chapitre 2.2, Walead Beshty exposant délibérément le papier photosensible aux détecteurs à rayons X des aéroports, ou David Broomberg et Oliver Chanarin déroulant quelques mètres de papier sensible au milieu d'une zone de combat en Afghanistan sans savoir ce qui va s'y impressionner, et bien d'autres.

[64] Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, [1953], Paris, Seuil, 1972, p.12.

Démarche et plan

Au-delà de ces concepts fort utiles d'aura retrouvée et de hasard accepté, il nous a semblé nécessaire de raisonner de manière plus large, en ne nous limitant pas à l'intention du photographe, mais en l'inscrivant dans un dispositif plus complexe de contraintes et de possibilités. Pour qu'il y ait photographie expérimentale, nous avons jugé qu'il devait y avoir volonté de faire œuvre différemment, il devait y avoir conscience et donc « philosophie » photographique, « photosophie[65] ». Pour l'essentiel, théorie et philosophie photographiques se sont jusqu'ici surtout intéressées à la représentation, au rapport de l'image photographique avec le réel, et nombreux sont les essayistes qui ont exploré ce champ, avec en particulier le concept de l'index et du « ça a été ». Il n'est pas nécessaire de reprendre ici les théories bien connues de Rosalind Krauss, de Philippe Dubois, de Susan Sontag, de Roland Barthes, de Jérôme Thélot ou de Jean-Marie Schaeffer[66], pour ne citer que les principaux contributeurs de cette réflexion sur la représentation et l'image photographique.

Par contre, rares sont les penseurs qui se sont penchés non sur la seule représentation photographique, mais sur le processus photographique lui-même : Walter Benjamin d'abord et surtout Vilém Flusser. Or nous postulons que c'est seulement dans une réflexion sur le médium lui-même, et sur le processus qui l'affecte, que nous pouvons espérer construire une définition cohérente de la photographie expérimentale.

---

[65] Gattinoni Christian, « L'endroit du regard », dans Gattinoni Christian et Buci-Glucksmann Christine, *Écrans/Icônes. Essai sur les Recherches Photographiques Contemporaines*, Le Blanc, Espace Art Brenne, 1991, p.30-31. Voir aussi Frampton Daniel, *Filmosophy*, Londres, Wallflower Press, 2006.

[66] Krauss Rosalind, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, Paris, Macula, 1990 ; Dubois Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 ; Sontag Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008 [1977, trad. Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur] ; Thélot Jérôme, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres (coll. encre marine), 2009; Schaeffer Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1987.

Les écrits de Walter Benjamin sur la photographie[67] sont bien connus, et il n'y a pas lieu de les réexposer ici, mais il est utile de rappeler que, si ses textes concernent surtout l'image elle-même, Benjamin s'est aussi intéressé au dispositif, au régime instrumental de la photographie, même s'il n'en a pas fait le pivot central de sa réflexion. De ce point de vue, son approche est surtout centrée sur la technique et sa modernisation, inscrivant la photographie dans une lignée imprimerie – gravure – lithographie, sans nécessairement, comme le note fort justement Michel Frizot[68], reconnaître véritablement la spécificité instrumentale de la photographie, et en particulier la singularité absolue et unique de sa capacité de reproduction. Frizot prend, en effet, soin de distinguer deux concepts différents au sein de la *Reproduzierbarkeit*[69] de Benjamin, notion qu'il juge sémantiquement floue : d'abord, la reproduction nouvelle qu'est la création de l'image photographique, c'est-à-dire la « transformation par des agents physiques d'un objet en une image, impliquant un changement d'échelle et de matérialité ». Frizot la distingue donc de la reproduction à l'identique, comme par exemple le moulage d'une statue, et de la multiplication à partir d'une matrice, comme par exemple la gravure ou le tirage d'un négatif. Chez Benjamin, la question des particularités instrumentales du dispositif photographique est évoquée mais guère approfondie, et sa conception de la modernité s'appuie davantage sur l'imaginaire baudelairien que sur l'innovation technique instrumentale. Sans aller peut-être jusqu'à parler, comme Frizot, « d'une occultation de la technique, de la procédure, du dispositif, pourtant plus prégnant et plus spécialisé au temps de Benjamin

---

[67] Benjamin Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*, 1931 ; traduction Gunthert André, dans *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p. 7-29 [Petite histoire de la photographie]. Et Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter einer technischen Reproduzierbarkeit*, 1936 ; traduction de Jouanlanne Christophe, *dans* Benjamin Walter*, Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 17-74 [L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique].

[68] Frizot Michel, « La modernité instrumentale. Note sur Walter Benjamin », *Études photographiques*, n°8, novembre 2000, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/228>, consulté le 25 octobre 2015. Les citations ci-dessus de Michel Frizot sont respectivement dans les paragraphes 12, 11 et 18 de son texte.

[69] « premier moyen de reproduction effectivement révolutionnaire », Benjamin Walter, *op.cit.*, p. 31.

qu'au XIXe siècle », on peut ressentir là une lacune de l'argumentation benjaminienne, une piste de réflexion sur le dispositif photographique qui fut esquissée mais n'a pas été poursuivie, peut-être du fait de la difficulté dans les années 1930 de mener une réflexion épistémologique solide sur ce sujet. Le fait que le dispositif photographique « impose sa propre logique (qui n'est pas celle de l'œuvre d'art) fondée dans une programmatique technique qui n'était [auparavant] nulle part en action » est le fondement de la modernité photographique qui permettra, quarante ans plus tard, la réflexion philosophique et politique sur le dispositif de Vilém Flusser.

Nous allons donc consacrer une part importante de notre première partie à un exposé des idées de Vilém Flusser, d'autant plus qu'elles sont relativement méconnues en France. Ses idées nous ont semblé extrêmement pertinentes pour notre recherche, et nous sommes conscient que nous encourons là le risque d'une présentation un peu trop monographique. Après un bref rappel biographique, nous exposerons ses théories sur la photographie et les images techniques, et nous examinerons sa définition des photographes rebelles. Nous mettrons ensuite ses idées en perspective avec celles d'autres penseurs, philosophes et théoriciens de la photographie. Sur ces bases, nous pourrons alors proposer notre propre proposition de définition de la photographie expérimentale. La seconde partie de notre thèse permettra de confronter cette définition au travail d'environ cent cinquante photographes contemporains, en l'articulant autour de trois axes expérimentaux : le démontage de l'appareil photographique lui-même, que le photographe s'en passe ou qu'il détraque son fonctionnement standard ; les actions visant à défaire l'image en perturbant les protocoles qui la génèrent ; et l'effacement de l'auteur, qu'il devienne lui-même partie prenante de l'appareil ou qu'il disparaisse.

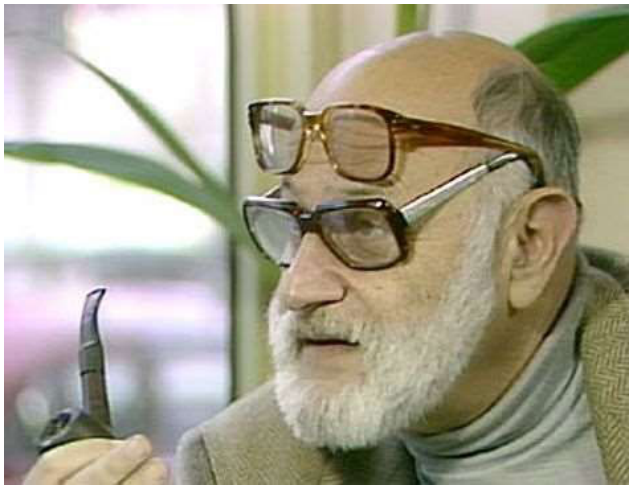
PARTIE I.

UNE TENTATIVE DE DÉFINITION DE LA PHOTOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE À PARTIR DES THÈSES DE VILÉM FLUSSER

A. Vilém Flusser et la photographie

CH. 1.1 ÉLÉMENTS DE RÉFÉRENCE

Vu la relative méconnaissance de Flusser en France, ce chapitre a pour simple objectif de brosser un portrait de Vilém Flusser et un tableau de ses idées.



Vilém Flusser (12 mai 1920 - 27 novembre 1991)

La vie de Flusser et son œuvre

Le philosophe Vilém Flusser naquit à Prague en 1920 dans une famille d'intellectuels juifs germanophones. Fuyant le nazisme, après une brève étape à Londres, il s'établit à São Paulo en 1940. Ayant d'abord dû gagner sa vie en travaillant dans l'industrie, il enseigna à partir de 1963 la philosophie et la théorie des médias et de la communication à l'Institut Brésilien de Philosophie, puis à l'Université de São Paulo. De retour en Europe en 1973, il s'établit dans le Sud de la France, dans le Lubéron, et, sans avoir de poste universitaire, fut

un conférencier très actif[70]. Il décéda accidentellement en novembre 1991, lors d'un voyage dans son pays natal[71].

Si la dominante du travail de Flusser fut toujours la philosophie des médias et de la communication, il s'est intéressé à une grande variété de sujets à partir de ce point de vue : l'histoire culturelle, la philosophie du langage, la religion, le design, l'architecture, l'économie politique, et la photographie[72]. Il a publié une vingtaine de livres, et écrit de très nombreux articles et essais, dont beaucoup ont été repris dans des recueils anthologiques depuis son décès[73]. Par ailleurs, les Archives Vilém Flusser[74] contiennent environ 2400 documents de sa main (en général des tapuscrits), dont beaucoup n'ont pas encore été publiés. Flusser écrivait principalement en allemand et en portugais, mais il a aussi écrit directement en français et en anglais (mais rarement en tchèque, pourtant la

[70] Il donna en particulier quatre conférences à l'École Nationale de la Photographie à Arles entre février et mai 1984, dont les textes sont consultables en ligne : <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-10-november-2010-double-issue>, consulté le 2 novembre 2015.

[71] Pour une chronologie biographique détaillée (en portugais), voir Mendes Ricardo, "Flusser : Cronologia certificada", en ligne : <https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB8QFjAAahUKEwjEu-r9wfDIAhWG2BoKHWR0CY0&url=http%3A%2F%2Fwww.fotoplus.com%2Fdownload%2Fvfcronologia.doc&usg=AFQjCNGz7H6zMQrgkRFY8S05N5lN0kq1zg&sig2=RuUlngvv4oqGvi2RpS0mcA>. Des biographies en anglais, qui se complètent les unes les autres, se trouvent en ligne : <http://www.flusserbrasil.com/biografia.html>, (également en version portugaise), <http://www.flusser-archive.org> et <http://www.flusserstudies.net/flusser>. Tous sites consultés le 2 novembre 2015. Voir également le numéro spécial de la revue allemande *Kunstforum* après son décès (hiver 1992, vol. 117, p. 68-110).

[72] Le recueil critique *Flusseriana* comprend plus de 200 notices trilingues sur la pensée de Flusser, permettant ainsi une première approche de l'ensemble de ses travaux : Zielinski Siegfried et Weibel Peter (dirs.), *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, Minneapolis, Univocal, 2015. La biographie (p.452-519) est également très utile.

[73] Une bibliographie très complète se trouve en ligne : <http://www.flusser-archive.org>, consulté le 2 novembre 2015.

[74] Les Archives Vilém Flusser sont conservées depuis 2007 à l'Universität der Künste à Berlin, sous la direction du professeur de « variantologie » et archéologie des médias Siegfried Zielinski.

langue de son pays d'origine)[75], et certains textes ont été rédigés par lui-même simultanément dans plusieurs langues[76] ; une partie de son travail philosophique a d'ailleurs aussi porté sur la théorie et la pratique de la traduction. Huit de ses livres existent en français[77], dont les deux premiers (1973-74) ont été publiés uniquement en français[78].

Le retentissement relatif de ses travaux

Alors que la pensée de Vilém Flusser a eu un grand retentissement au Brésil, puis plus tardivement en Allemagne[79], et depuis peu dans les pays de langue anglaise[80] grâce à un programme très actif de traductions des éditions de l'Université du Minnesota et de l'éditeur Univocal, Flusser reste encore de nos

---

[75] D'après Sander Klaus, *Flusser-Quellen, Eine kommetierte Bibliografie Vilém Flusser von 1960-2002*, document inédit disponible dans les Archives Vilém Flusser à Berlin, ces archives comprennent 406 textes majeurs originaux en allemand, 352 en portugais, 90 en anglais et 60 en français. On se référera également avec profit au site brésilien (en anglais et en portugais), en ligne : <http://flusserbrasil.com/index.html>, consulté le 2 novembre 2015.

[76] Par exemple « Mon Atlas » dont trois versions dactylographiées par lui-même (allemand, français et portugais), similaires mais non identiques, se trouvent en ligne : <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-14-november-2012>, consulté le 2 novembre 2015.

[77] Aux sept livres recensés dans ce tableau en ligne : <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/185807/0ec6620fa3395a78d99042e5284bbadc.pdf>, consulté le 2 novembre 2015, il faut ajouter Flusser Vilém & Bec Louis, *Vampyroteuthis infernalis. Un Traité, suivi d'un Rapport de l'Institut scientifique de recherche paranaturaliste*, Bruxelles, Zones sensibles, 2015 [1987].

[78] *La Force du Quotidien* (Paris, Mame, 1973) a été traduit d'un texte écrit en anglais, mais non publié. *Le Monde Codifié* (Paris, Institut de l'Environnement, 1974) est la publication de la transcription d'une conférence donnée par lui en français le 3 mai 1973.

[79] Voir Wagnermeier Silvia, "Escrever para publicar", *Revista GHREBH*, vol. 1, n°11 (Comunicação, Imagem e Técnica - Vilém Flusser), 2008, en ligne : <http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=viewFile&path[]=9&path[]=9 >, consulté le 30 octobre 2015.

[80] Voir par exemple le texte de Sean Cubitt en avril 2004 dans *Leonardo* à propos de quatre livres de Flusser récemment traduits en anglais, en ligne : <http://www.leonardo.info/reviews/apr2004/flusser_cubitt.html>, consulté le 2 novembre 2015.

jours un auteur relativement méconnu en France, alors qu'il fut basé en France pendant seize ans, de 1975 à sa mort, et qu'il y donna un grand nombre de cours et de conférences[81]. Très peu d'articles critiques ont été écrits sur lui en France, et certains ont été particulièrement négatifs et virulents : c'est ainsi que, à sa parution, *Pour une Philosophie de la Photographie* a été traité d'« opuscule prétentieux écrit en charabia » et de « triste farce »[82]. À notre connaissance, avec Alain Desvergnes qui l'invita à l'École Nationale de la Photographie à Arles[83], seul Michel Frizot reconnut son importance lors de ses cours à l'École du Louvre et à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. En effet, pour Michel Frizot[84], la pensée de Flusser était particulièrement intéressante car, comme la sienne, elle se démarquait du discours alors dominant centré d'une

[81] D'après la biographie de Ricardo Mendes, Flusser a donné des cours ou des conférences dans les établissements ou institutions français suivants : Centre Albert Magnus, Institut de l'Environnement, École d'Architecture de l'Université de Marseille, École de Sociologie Interrogative, Institut Français de Recherche Para-naturaliste, Maison de la Culture d'Aix-en-Provence, Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles 1975 et 1983. C'est une liste certainement non exhaustive, qui témoigne de la diversité de ses intérêts, mais aussi de sa marginalité par rapport au monde universitaire français. Flusser est également intervenu les 29 et 30 novembre 1978 à un séminaire sur la lecture de l'image à l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris, aux côtés de Jean Baudrillard, Gisèle Freund, Bernard Lamarche-Vadel et Yves Michaud (*Flusseriana, op.cit.,* p.496)

[82] Gunthert André, « L'économie de la pensée », *La Recherche Photographique*, n°20, printemps 1997, p.10-12 (Annexe C.2). À ce sujet, André Gunthert nous a écrit (message privé via Facebook le 18 janvier 2014) : « Ce texte initialement publié dans *La Recherche* s'explique par deux éléments de contexte : la présentation de la publication française de Flusser comme un élément clé du festival d'Arles de 1997, et ma propre mobilisation en vue de contribuer à fonder une science historique rigoureuse de la photographie (fondation d'Études photo en 1996). J'ai de nombreux désaccords avec Flusser, mais je ne publierai certainement plus aujourd'hui un texte aussi agressif et acrimonieux. En fait, je n'aurais pas à exprimer aussi violemment mon désaccord, parce que le contexte des études photographiques, grâce à EP et à notre travail, avec Michel [Poivert], Clément [Chéroux], Paul-Louis [Roubert]..., a profondément changé. Il a fallu se battre pour cela, et c'est la trace de cet effort et des résistances qui nous étaient alors opposées dont ce texte conserve l'empreinte. »

[83] Courrier électronique d'Alain Desvergnes à l'auteur, 16 mars 2011 (Annexe C.3). Desvergnes avait découvert le travail de Flusser quand il enseignait en Amérique dans les années 1960-70.

[84] Entretien avec Michel Frizot le 26 septembre 2013.

part sur l'indicialité de la photographie et d'autre part sur *La chambre claire* de Barthes. L'approche scientifique de Frizot[85] et l'approche systémique de Flusser, sans être identiques, étaient toutes deux alors originales, voire marginales. Frizot n'a pas écrit directement sur Flusser lui-même, et ce dernier, dont, alors, quasiment aucun texte n'existait en français, n'est pas mentionné dans la première édition en 1994 de sa *Nouvelle Histoire de la Photographie*[86], alors qu'il n'aurait pas déparé, par exemple, dans la section « Formes du regard. Philosophie et photographie » d'Yves Michaud[87]. Mais les idées de Flusser ont clairement influencé Michel Frizot dans son ouvrage *Photographie(r)*[88], où, s'intéressant au processus photographique même, il développe les concepts de « régime photographique[89] », de « technofacture[90] » et de « contexte de production[91] », tous assez proches des concepts de Flusser, pour conclure en écrivant : « Toute photographie qui nous est montrée procède d'un appareil technique, de circonstances historiques, de motivations humaines, et d'un contrat de diffusion. » et « Seule la connaissance des paramètres et des intentions de leur fabrication permet d'appréhender pertinemment les

[85] Exposée, par exemple, dans Frizot Michel, "Who's Afraid of Photons ?", dans Elkins James (dir.), *Photography Theory*, New York, Routledge, 2007, p.269-283.

[86] Frizot Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Adam Biro & Larousse, 1994. La réédition de 2000 ne fut, dit Frizot, qu'une réimpression à l'identique.

[87] Dans cette section (p.731-738), Michaud écrit, par exemple « On photographie ce que la caméra permet techniquement de photographier, dans le temps qu'elle permet. » (*Ibid* p.737), une idée proche de celle de Flusser sur l'*apparatus*.

[88] Frizot Michel et de Veigy Cédric, « Photographie(r) », *Documentation photographique*, n°8021, juin 2001. Dans la bibliographie de cet essai, les auteurs citent six livres généraux, dont celui de Flusser, *Pour une Philosophie de la Photographie*.

[89] « Le 'régime photographique' est constitué de ces principes [« la surface sensible, la dualité négatif-positif, le mode de fonctionnement optique et mécanique de la chambre »] et de leurs conséquences sur la notion même d'image », *Ibid,* p.6.

[90] « C'est la première apparition d'une technique de production automatique d'images (technofacture) dans une société qui ne connaît que la manufacture des images. », *Ibid,* p.7.

[91] « Cette profusion indistincte produit un nivellement général de l'attention aux images, et dissuade de replacer chacune d'elles dans son contexte de production. », *Ibid,* p.13.

évènements qui y sont inscrits. »[92] Il faut aussi signaler qu'en 1996, Joan Fontcuberta, photographe et écrivain très inspiré par Flusser et, cette année-là, directeur artistique des Rencontres Internationales de la Photographie à Arles, y organisa un programme intitulé « Réels, Fictions, Virtuel » en hommage à Roland Barthes, Jorge Luis Borges et Vilém Flusser[93]. Sauf erreur, il a toutefois fallu attendre 2008 pour qu'un colloque universitaire, sinon entièrement consacré à Flusser, en tout cas fortement inspiré par ses idées, soit organisé en France, par Jean Arrouye et Michel Guérin à Marseille sous l'égide de l'Université de Provence les 26, 27 et 28 novembre 2008 sous le titre « Le photographiable » ; et il a fallu attendre 2013 pour que, avec l'édition des actes de ce colloque, un premier ouvrage critique soit publié en France sur la pensée de Flusser[94], en contraste très net avec la multiplicité de colloques et de livres en allemand, portugais et anglais. L'argument principal de ce colloque à Marseille, auquel a participé une dizaine de chercheurs, est ainsi résumé par les deux organisateurs :

[92] *Ibid*, p.14 et p.48.

[93] Dans l'ouvrage publié à cette occasion (*Réels, Fictions, Virtuels*, Arles, Actes Sud, 1996), il n'y a toutefois qu'une seule mention de Flusser (p.15, sous la plume de Fontcuberta), mais plusieurs contributions concernent la photographie expérimentale : sur Paolo Gioli, sur Pierre Cordier, sur Günther Selichar, et surtout un article de Christian Gattinoni, « La corne de la licorne. Alchimie optique », p.74-82, où le travail d'une douzaine de photographes expérimentaux, dont Jeff Guess, Eric Renner, Felten et Messenger, Mr. Pippin… est décrit et analysé.

[94] Arrouye Jean et Guérin Michel (dirs.), *Le photographiable*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013.

> « Le photographiable [notion controversée au centre de l'essai de Flusser[95]] désigne-t-il une limite ou, à l'inverse, une liberté indéfinie ? Renvoie-t-il strictement au programme de l'appareil … ? Ou bien … les soi-disant 'limites du photographiable' ne sont-elles pas faites plutôt pour être reculées et déplacées[96] ? »

Nous reviendrons plus loin sur certaines des contributions à ce colloque.

Une autre illustration de cette désaffection française est que, sur le site français qui recense les thèses terminées ou en cours dans toutes les universités françaises, une seule étudiante (outre nous-même) poursuit une recherche doctorale en rapport avec Flusser[97] ; de la même manière, sur le site international Academia où étudiants et chercheurs peuvent lister leurs sujets d'intérêt et de recherche et mettre à disposition leurs écrits, parmi plus de 200 textes concernant Flusser, un seul (outre les nôtres) est en français[98].

Photographie de la pierre tombale de Vilém Flusser et de son épouse, Nouveau cimetière Juif, Prague, ph. Chloé Théault, 2 janvier 2016.

[95] Le mot « photographiable » est défini par Flusser dans *Pour une philosophie de la photographie* (*op.cit.*), p.38, comme « tout ce qui figure dans le programme » (de l'*apparatus* photographique).
[96] Arrouye Jean et Guérin Michel, « Avant-propos », *op.cit.*, p.7.
[97] Kim Sonyoung, Le caractère et la fonction de l'œuvre d'art à l'époque numérique de Walter Benjamin à Vilém Flusser : la virtualité et l'actualité de l'œuvre numérique, thèse en cours à l'université Paris 8 sous la direction de Véronique Fabbri. Site <www.theses.fr>, consulté le 25 octobre 2015.
[98] Il s'agit de l'annonce du livre *Penser l'Image II. Anthropologies du visuel*, qui comprend un texte de Flusser. Site <www.academia.edu>, consulté le 25 octobre 2015.

Le style de Flusser

Il faut dire que Flusser n'est pas un auteur typiquement « académique ». Un lecteur empathique[99] trouvera son style flamboyant, excentrique[100] et polémique, aux antipodes de la rigueur universitaire, et jugera que sa pensée est foisonnante, parfois contradictoire, et souvent difficile à suivre[101]. Flusser écrit des essais plutôt que des traités[102], ses ouvrages n'ont en général ni notes de bas de page, ni bibliographies fournies. Il ne se cantonne pas à un sujet étroitement défini, mais sa pensée se caractérise par des « sauts latéraux entre les disciplines[103] », elle est « poreuse, élastique, pluriculturelle, … dialectique (au vrai sens du mot)[104] ». Zielinski le définit comme « un penseur offensif, '*anstößig*', adjectif allemand qui s'applique à un mode de pensée qui fait bouger

[99] Une description intéressante et originale de la manière dont un lecteur peut être séduit et obsédé par Flusser se trouve dans un petit texte du musicien brésilien Brinholi Guto, "Flusser, music and me", *Flusser Studies*, n°17, juin 2014, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/guto-brinholi-flusser-music-and-me.pdf>, consulté le 31 octobre 2015.

[100] « Ceci me rappelle que j'ai peut-être tendance à exagérer » écrit Flusser avec humour dans un texte par ailleurs très sérieux sur les rapports entre nature et culture, *Le Monde Codifié*, *op.cit.*, p.9.

[101] Hubertus von Amelunxen décrit le style de Flusser comme « nomadologique », reflétant son destin d'émigré sans racines, dans sa postface "Afterword", *Towards a Philosophy of Photography*, Londres, Reaktion Books, 2000, p.86.

[102] Il s'en expliqua d'ailleurs, non sans humour, dans « Essays », dans Flusser Vilém, *Writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p.192-196 ; traduction de « Ensaio », *O Estado de São Paulo*, 19 août 1967.

[103] "its mental leaps between the disciplines", Zielinski Siegfried, *Deep Time of the Media. Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge, M.I.T. Press, 2006, p.97.

[104] "His thinking was soft encoded, which means porous, elastic, pluricural [*sic*]. He was conceptualizing the complexity of cultural processes in terms of strong interdependencies, dialectical – in the true sense of the word.", Zielinski Siegfried, *Vilém Flusser: A brief introduction to his media philosophy*, 2004 (séminaire MECAD/Flusser Archive), en ligne: <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/151304/7bc0b7a85128632541324d6d0ce00d57.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

les choses, et qui en même temps provoque et irrite, voire même rebute.[105] ». Mark C. Rump le comparant à Walter Benjamin dit qu'ils sont tous deux des « penseurs de travers[106] ». D'autres ont souligné son style provocateur, rafraîchissant, éclairant mais souvent elliptique[107], ses « cabrioles polémiques[108] » ou ses apparentes hésitations entre pessimisme et optimisme[109]. La critique italienne Camilla Mozzini[110] a fait une analyse stylistique très élaborée des écrits de Flusser, où elle met l'accent sur sa dimension dialogique plutôt que cartésienne. De plus, pratiquement tous les textes de Flusser existent dans différentes versions et différentes langues, et ont été sans cesse retravaillés, de sorte qu'il n'existe que rarement une version définitive et que le chercheur est confronté à un « labyrinthe borgésien[111]». Face à ces complexités stylistiques, qui peuvent rebuter certains, Detlev von Graeve se demande « pourquoi tenter de l'élaguer, de le réduire pour le faire entrer dans le

[105] "Above all, Flusser was an 'anstößiger Denker'/'offensive thinker'. In German, the adjective 'anstößig' has a twofold meaning. It characterizes a mode of thinking that sets something into motion and simultaneously irritates others, provokes and repels.", Zielinski Siegfried, "The Vilém Flusser Archive : A Heterotopia", *Philosophy of Photography*, vol. 2, n°2, 2011, p.192.

[106] "Sie sind Querdenker des 20. Jahrhunderts", Rump Mark C., "Denkbilder und Denkfotografien. Übereinstimmungen und Unterschiede in den Ansätzen Walter Benjamins und Vilém Flussers", dans Jäger Gottfried (dir.), *Fotografie denken. Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne*, Bielefeld, Kerber, 2001, p.59.

[107] Goldberg Vicki, "Photography takes over", *American Photographer*, vol XV, n°6, décembre 1985, p.34.

[108] "polemical antics", Poster Mark, "An introduction to Vilém Flusser's *Into the Universe of Technical Images* and *Does Writing Have a Future?*", dans Flusser Vilém, *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. xii.

[109] Ströhl Andreas, "Introduction", dans Flusser Vilém, *Writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. xvi.

[110] Mozzini Camilla, "For a Flusserian Method", *Flusser Studies*, n°20, décembre 2015, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/mozzini-for-a-flusserian-method.pdf>, consulté le 4 mars 2016.

[111] "a Borgesian maze" : nous sommes redevables de cette image à Rodrigo Maltez Novaes, auteur de l'introduction et traducteur de Flusser Vilém, *Post-History*, Minneapolis, Univocal, 2013, p.x.

formalisme universitaire ?[112] », tout en soulignant que, à ses yeux, Flusser n'était pas précisément un critique d'art, mais plutôt quelqu'un qui suivit ses vecteurs d'intérêt dans le champ des arts, et qu'il était un artiste autant qu'un philosophe. De ces réflexions sur son style, nous pouvons inférer une comparaison entre sa posture d'écrivain non conventionnel en dehors des méthodes académiques, et la description que lui-même fait des photographes expérimentaux ne respectant pas les normes établies.

Flusser et l'art

Si Flusser s'est intéressé à l'art dans les années 1960 au Brésil, en particulier grâce à son amitié avec les artistes Mira Schendel et Samson Flexor[113], s'il a été un contributeur régulier de la revue d'art nord-américaine *Artforum* avec une chronique intitulée "Curie's Children"[114] de septembre 1986 jusqu'à la dernière parution posthume dans le numéro de l'été 1992, et s'il a été le curateur de la section Art et Communication de la 13ème Biennale de São Paulo[115] – où il

[112] "Why trim him down into scholarly shape?", von Graeve Detlev, "Flusser as an art critic", en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/detlev-von-greave-flusser-as-art-critic.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

[113] Bertelli Pagotto Mariana, "Look Again: The influence of Vilém Flusser on Brazilian photographer Rosângela Rennó", *Flusser Studies*, n°12, novembre 2011, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/pagotto-look-again.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

[114] Finger Anke, Guldin Rainer et Bernardo Gustavo, *Vilém Flusser. An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p.140-143.

[115] Marburger Marcel René, "Chronologie eines kuratorischen Scheiterns", *Flusser Studies*, n°13, mai 2012, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/marburger-chronologie-eines-kuratorischen-scheiterns.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

invita, entre autres, Fred Forest[116] –, expérience qui a stimulé son intérêt pour la théorie de l'art, son intérêt pour l'art s'est le plus souvent manifesté dans le cadre de ses travaux sur les médias et la communication, et n'a jamais été exclusif dans son œuvre. L'historien allemand Marcel René Marburger a dépouillé 2400 manuscrits et tapuscrits conservés dans les Archives Vilém Flusser : seuls 70 d'entre eux concernent l'art, dont seulement 13 des artistes individuels, des œuvres ou des expositions, et tous sont écrits d'un point de vue « communicologique[117]». Le même auteur estime que « ce qui intéresse particulièrement Flusser dans les œuvres d'art, ce sont leurs qualités communicantes, et, dans une moindre mesure leurs qualités esthétiques.[118] » La quasi-totalité des écrits publiés de Flusser sur l'art concernent des photographes : on trouve des textes de Vilém Flusser sur treize photographes dans le recueil de ses essais sur la photographie *Standpunkte*[119]. Les photographes en question sont (chronologiquement) : Andreas Müller-Pohle[120], Herbert W. Franke, Joan Fontcuberta[121], Nancy Burson[122], Astrid

---

[116] Bureaud Annick, « Interview avec Fred Forest, réalisée le lundi 22 décembre 2008 », *Flusser Studies*, n°8, mai 2009, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bureaud-interview-avec-forest.pdf>, consulté le 2 novembre 2015. Voir également l'étude du critique cinématographique Martin Adrian "Revolution of the Head: Vilém Flusser", *Lola*, vol. 2, en ligne: <http://www.lolajournal.com/2/flusser.html>, consulté le 1er novembre 2015.

[117] Information fournie par Detlev von Graeve, *op.cit.*

[118] "What interests Flusser particularly about artworks are their communicative qualities, and to a lesser extent their aesthetic ones", *Flusseriana, op.cit.*, p.64 (entrée "Artwork", par Marcel René Marburger).

[119] Flusser Vilém, *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, Göttingen, European Photography (Éditions Flusser, vol. VIII), 1998.

[120] Andreas Müller-Pohle est un artiste allemand, né en 1951, dont le travail a été fortement influencé par les théories de Flusser sur la photographie après leur rencontre en février 1981 lors du symposium de photographie organisé par la photographe Erika Kiffl au Schloss Mickeln près de Düsseldorf. Müller-Pohle a rédigé la notice nécrologique de Flusser, "The Death of the Other. On Vilém Flusser", dans *European Photography* n°49, vol. 13, n°1, hiver 1992, p.12-13. Il est également l'éditeur de *European Photography*. Sa biographie peut être lue en ligne : <http://www.muellerpohle.net/vita.html> et sur son site personnel <http://www.muellerpohle.net/>, consultés le 2 novembre 2015. Nous reviendrons plus loin sur la préface que Flusser a écrite pour son livre *Transformance*, texte essentiel pour notre propos.

Klein, Gerd Bonfert, Paolo Gioli[123], Boyd Webb, Lizzie Calligas, Henri Lewis, Herlinde Koelbl, Bernard Plossu et Jiri Hanke. La plupart de ces textes ont été d'abord publiés dans la revue éditée depuis 1980 par Andreas Müller-Pohle, *European Photography*[124], revue où Flusser disposait de la rubrique "Reflections", et qui, à sa mort, publia un numéro spécial d'hommage[125]. On y trouve aussi des critiques par Flusser de divers catalogues d'expositions de photographies et de la fameuse vidéo de Peter Fischli et David Weiss, *Le Cours des Choses*[126]. Mais il est vrai, comme le note Nancy Roth[127], que, dans la plupart de ses critiques – à l'exception notable de celles sur Andreas Müller-Pohle et sur Joan Fontcuberta, sur lesquelles nous reviendrons – Flusser adopte, de manière très classique, un point de vue de spectateur par rapport au photographe et au sujet, comme le fait la quasi-totalité des critiques et écrivains. Par contre, dans

---

[121] Il y eut beaucoup d'échanges et d'intérêt réciproque entre Flusser et Fontcuberta. Leur correspondance est en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-fontcuberta-1984-88.pdf>, consulté le 2 novembre 2015. Nous reviendrons sur leur collaboration qui est analysée dans Soto Calderon Andrea & Guldin Rainer, ""To document something which does not exist'. Vilém Flusser and Joan Fontcuberta: A Collaboration", *Flusser Studies*, n°13, mai 2012, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calderon-guldin-to-document.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

[122] Le texte de Flusser sur les Chimères de Nancy Burson, paru en 1988 dans *European Photography*, en ligne : <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/151300/68d253850215e5c3a56caa85cfd78414.pdf>, consulté le 2 novembre 2015, a été repris dans von Amelunxen Hubertus (dir.), *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age*, Londres, Gordon and Breach, 1997. Hubertus von Amelunxen fait remarquer dans sa préface que ce travail exemplaire de 1982 est, avec celui de 1985 de Jeffrey Shaw, le plus ancien de ceux présentés dans cet ouvrage consacré à la photographie numérique.

[123] Le texte de Flusser sur la série *Autoanatomie* de Paolo Gioli sera étudié dans la section sur les polaroids, ch. 2.7.

[124]En ligne : <http://www.equivalence.com/pavillon/pav_ep_back.shtml>, consulté le 4 mars 2016.

[125] *European Photography, Vilém Flusser Issue*, n°50, vol. 13, n°2, printemps 1992, p.12-43.

[126] Flusser Vilém, [s.t.], *European Photography,* n°45, vol. 12, n°1, hiver 1991, p.46-48.

[127] Roth Nancy, "The Photographer's Part", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010, p.14-17, en ligne: <http://www.nancyannroth.com/?page_id=158>, consulté le 2 novembre 2015.

ses écrits théoriques, il ne se satisfait pas du point de vue étroit du spectateur consommateur d'images, mais il considère le photographe comme étant le pair de l'écrivain, comme un créateur dont le geste est le signe de la recherche d'un point de vue personnel : pour lui, le photographe adopte ainsi une posture philosophique de recul critique envers le monde.

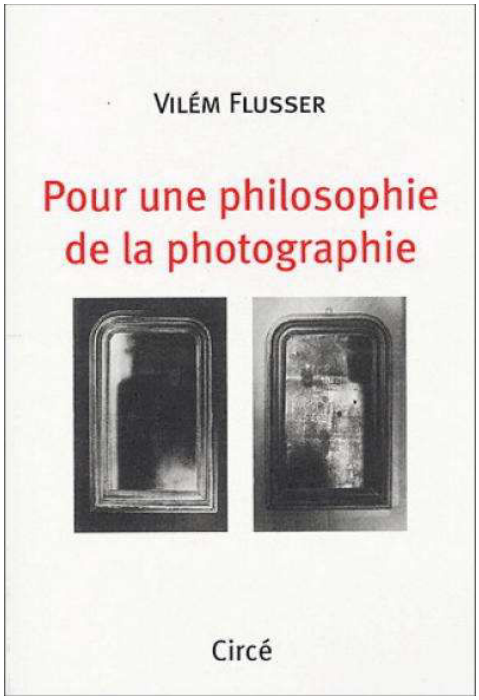
CH. 1.2 LES THÉORIES DE VILÉM FLUSSER SUR LA PHOTOGRAPHIE

Ce chapitre est un exposé théorique des idées de Flusser sur la photographie et de ses principaux concepts, l'*apparatus* et le programme ; il se conclut par l'exposé de la nécessité d'une philosophie de la photographie.

Ses écrits sur la photographie

Après cette introduction générale sur Vilém Flusser, nous allons examiner ses thèses en rapport avec la photographie. Son livre le plus connu sur le sujet, *Pour une philosophie de la photographie*[128], a d'abord été publié en allemand chez l'éditeur European Photography en 1983[129] ; il a été depuis traduit en 22 langues[130] en 27 éditions ; nous utiliserons le texte de l'édition française de 2004[131].

[128] Alors que la quasi-totalité des livres de Flusser ont, quelle que soit la langue, une couverture exclusivement textuelle, avec parfois un léger effet graphique, on trouve sur la seule couverture de la traduction française *Pour une philosophie de la photographie* aux Éditions Circé (1996, réédition 2004) la reproduction d'une œuvre du photographe français Patrick Bailly-Maître-Grand, *Les Gémelles*.
[129] Flusser Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, European Photography Verlag, 1983.
[130] D'après, en ligne : <http://equivalence.com/labor/lab_vf_info.shtml>, consulté le 2 novembre 2015 : anglais (1984 et 2000), portugais (Brésil 1985 et 2002, et Portugal 1998), italien (1987), norvégien (1987), suédois (1988), hongrois (1990), espagnol (Mexique 1990 et Espagne 2001), turc (1991 et 1994), tchèque (1994), chinois (1994), français (1996), grec (1998), japonais (1999), coréen (1999), bulgare (2002), roumain (2003), polonais (2004), serbe (2005), néerlandais (2007), croate (2007), russe (2008), hébreu (2014). On notera au passage que ce livre fut donc traduit dans dix autres langues avant d'intéresser un (petit, mais respectable) éditeur français.
[131] Flusser Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie*, Belval, Circé, (1ère éd. fr. 1996], 2004 [édition de référence pour les citations dans cette thèse].



Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004. En couverture, Patrick Bailly-Maître-Grand, *Les Gémelles*, 1997.

Son autre livre important dans ce domaine est *Into the Universe of Technical Images*[132], qui fut d'abord publié en 1985 chez le même éditeur, et n'a été depuis traduit qu'en tchèque (2001), en portugais (2008), en italien (2009) et en anglais (2011). Par ailleurs, dans ses quarante-neuf essais sur la photographie repris dans *Standpunkte*, où il expose ses thèses sous des formes variées, et parfois changeantes, trois nous ont semblé pouvoir apporter un éclairage complémentaire particulièrement important : sa préface, déjà mentionnée plus haut, au livre de photographies *Transformance* de Andreas Müller-Pohle[133] ; son texte sur la critique photographique[134] ; et le chapitre de son livre *Gestes*[135] concernant « le geste en photographie[136] ». On complétera enfin cette anthologie de ses textes sur la photographie par ses conférences à l'École Nationale de la Photographie d'Arles en 1984, mentionnés plus haut, et surtout par les trois derniers chapitres d'un de ses

[132] Flusser Vilém, *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011. Traduction par Nancy Ann Roth; introduction de Mark Poster.

[133] Flusser Vilém, "Introduction/Einführung", dans Müller-Pohle Andreas, *Transformance*, Göttingen, European Photography, 1983, non paginé. En ligne : <http://www.muellerpohle.net/texts/project_texts/flussertransformance.html>, consulté le 2 novembre 2015. Le texte est repris en allemand dans *Standpunkte* (p.51-54) et en anglais dans la revue *Philosophy of Photography*, volume 2 n°2, 2011, p.257-259 (avec 12 photos de Müller-Pohle, p.260-271).

[134] Flusser Vilém, "Photocriticism", *European Photography*, n°17, vol. 5, n°1, hiver 1984, p.22-25 ; repris en allemand dans *Standpunkte* (p.63-67).

[135] Flusser Vilém, *Gestes*, Cergy/Paris, Éditions D'ARTS / Éditions HC, 1999. Le livre avait été écrit en français par Flusser mais fut d'abord publié en allemand en 1991.

[136] *Gestes, Ibid,* p.81-101 ; résumé en allemand p.134-138 de *Standpunkte.*

derniers textes sur le sujet[137], écrit quelques mois avant sa mort pour le catalogue de l'exposition Metropolis à Berlin[138].

La genèse de ses théories sur la photographie

Les théories de Vilém Flusser sur la photographie se développent à partir de ses écrits précédents sur les médias, sachant qu'à partir des années 1970, ses fréquents contacts en Europe dans le cadre de la préparation de la Biennale de São Paulo, puis ses nombreuses rencontres après son installation en Italie (1973), puis en France (1975), ont grandement stimulé sa pensée. La première mention de son intention semble dater d'une lettre du 1er septembre 1973 à Alan Meyer : « « Il manque sans aucun doute une philosophie de la photographie. […] La photographie est la philosophie de notre temps[139]. » Pour exposer les théories de Flusser sur la photographie, il nous semble nécessaire de partir d'une présentation brève et sommaire de sa conception culturelle de l'histoire, dans laquelle il définit deux grandes ruptures dans la culture humaine, l'invention de l'écriture linéaire et l'invention des images techniques. L'invention de l'écriture a été le début d'une ère où, peu à peu, le texte monodimensionnel a pris le pas sur l'image bi- ou tridimensionnelle : « C'est la lutte de l'écriture contre l'image, de la conscience historique contre la magie[140] ». Ainsi la perception de l'espace-temps a-t-elle évolué historiquement de l'observation et de la représentation visuelle caractéristiques des images

---

[137] Flusser Vilém, « Une révolution dans le domaine de l'image », *La Civilisation des Médias*, Belval, Circé, 2006, p.55-68.

[138] Joachimides Christos M. et Rosenthal Norman (dirs.), *Metropolis. Internationale Kunstausstellung Berlin 1991*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1991. Il s'agit du catalogue de l'exposition *Metropolis* au musée Martin-Gropius-Bau à Berlin, 20 avril au 21 juillet 1991.

[139] "Não resta dúvida que uma filosofia da fotografia faz falta … A fotografia é a filosofia de nosso tempo", Lettre conservée aux Archives Flusser. Cette lettre est citée dans Mendes Ricardo, "Apontamentos para una leitura sobre fotografia e filosofia na obra de Vilém Flusser", *Boletim Flusser,* n°13, 13 août 2004, en ligne: <http://www.studium.iar.unicamp.br/22/01.html>, consulté le 2 novembre 2015.

[140] Flusser Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit*., p.12.

traditionnelles (une « magie » accessible à tous), à la compréhension et l'explication par les écrits (une « conscience historique » accessible aux seuls lettrés)[141]. Entre le monde et ces images traditionnelles, il y a la médiation d'un être humain, peintre, sculpteur ou dessinateur, qui traduit son expérience sensorielle du monde dans une image, laquelle devra être décodée par le récepteur, le regardeur : celui-ci doit comprendre l'intention du créateur pour percer le sens du symbole représenté, qu'il s'agisse d'un taureau sur les parois de Lascaux, d'un tableau religieux de la Renaissance ou d'un paysage impressionniste. Ontologiquement, pour Flusser, les images traditionnelles signifient des phénomènes.

[141] Flusser Vilém, *Into the Universe of Technical Images, op.cit.*, p.6-10.

Les images techniques et l'*apparatus*

Avec l'invention de la photographie sont apparues les images techniques, c'est-à-dire celles qui sont produites par des *apparatus*[142] basés sur les techniques et les sciences ; de ce fait :

> « comme les *apparatus* sont eux-mêmes les produits de l'application de textes scientifiques, les images techniques sont les produits indirects de ces derniers. Voilà qui leur confère, aussi bien historiquement qu'ontologiquement, une position distincte des images traditionnelles[143] ».

L'*apparatus*[144] ne se limite pas à l'appareil photographique, mais il comprend, en amont, tous les acteurs scientifiques, techniques et politiques de la conception de l'appareil photo, et, en aval, tous les moyens de diffusion et de reproduction

---

[142] Nous avons pris l'option, consciemment hétérodoxe et non validée par l'Académie, de ne pas conserver ici le choix fait en 1996 par le traducteur Jean Mouchard de rendre *apparatus* par appareil, et ce afin d'éviter toute confusion entre appareil/*apparatus* et appareil/camera, confusion qui s'est fréquemment révélée gênante dans notre pratique intensive des textes de Flusser dans plusieurs langues depuis près de cinq ans. Par exemple, le titre du troisième chapitre du livre est en anglais 'The Apparatus' et en français 'L'appareil photo', un contresens indubitable. Les citations extraites de *Pour une Philosophie de la Photographie* ont donc été modifiées en conséquence par référence au texte anglais (Flusser Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*, Londres, Reaktion Books, 2000, traduction par Anthony Mathews), texte plus aisément accessible pour nous que l'original en allemand, sans que cela soit rappelé à chaque occurrence. Nous avons considéré et écarté les traductions d'*apparatus* par appareillage (car évoquant trop l'univers technologique) ou par dispositif (à cause des concepts homonymes mais de sens quelque peu différent utilisés par Michel Foucault et Giorgio Agamben, ou de l'acception socio-symbolique très spécifique de ce mot chez Jean Davallon), et nous avons décidé finalement de conserver le terme latin et anglais pour plus de clarté ; nous conformant à l'anglais plutôt qu'au latin, nous avons utilisé aussi *apparatus* pour la forme plurielle, plutôt qu'*apparati*. Quelques autres modifications mineures ont été apportées au texte français, toujours en référence au texte anglais.

[143] Flusser Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit.*, p.15

[144] Flusser a utilisé le terme *apparatus* pour la première fois en 1957 dans sa première monographie, *Das zwangziste Jahrhundert*, mais la signification en a évolué au fil des ans pour prendre le sens indiqué ici à la fin des années 1970 (*Flusseriana, op.cit.*, p.52-54, entrée "Apparatus", Rodrigo Maltez Novaes)

de l'image. Pour Flusser la notion d'images techniques[145] concerne la photographie, mais aussi la vidéo, le film, la télévision, l'holographie, les images de synthèse, *etc.* Elle concerne même, par anticipation, Internet et l'hypertexte : en effet, le 2 mars 1989, Flusser, invité par le centre de recherche nucléaire Kernforschungszentrum Karlsruhe (KfK) à Karlsruhe, participa à un projet pionnier de système hypertextuel sous la direction de Bernd Wingert[146] avec son texte *Schreiben für Publizieren* et la conférence qu'il donna dans ce centre, qui furent intégrés dans l'hypertexte expérimental créé à cette occasion. Dès 1987, Flusser avait d'ailleurs publié un de ses textes, *Die Schrift*, sous forme de disquette, le premier « ceci-n'est-plus-un-livre[147]», dans le cadre d'un projet plus large, mais non réalisé, de mettre aussi sur pied un système de messagerie et de forum autour de ce livre.

Au premier abord, les images techniques semblent être des symptômes − terme que Flusser préfère à celui d'index[148] −, des « empreintes digitales » du monde, des traces de la réalité qu'on pourrait entrevoir à travers elles. Et le spectateur a donc tendance à les considérer comme objectives, dessinées par le « crayon de la nature » selon la formule bien connue d'Henry Fox Talbot, et à les critiquer

---

[145] Voir en particulier Camparelli Vito, *L'utopia di una società dialogica. Vilém Flusser e la teoria delle immagini tecniche*, Bologne, Luca Sossella, 2015.

[146] Wingert Bernd, "Flusser-Hypertext. Prototyp und Entwicklungserfahrungen", dans Glowalla Ulrich et Schoop Eric (dirs.), *Hypertext und Multimedia*, Springer, Berlin & Heidelberg, 1992, p. 137-144, en ligne: <https://books.google.pt/books?id=JXWgBgAAQBAJ&pg=PA137&lpg=PA137&dq=bernd+wingert+karlsruhe+flusser&source=bl&ots=4-Vjoh0Cfx&sig=g1XQ7fouzyfN9qVtLmQq-5VhFm8&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=bernd%20wingert%20karlsruhe%20flusser&f=false>, consulté le 30 octobre 2015.

[147] "erstes wirkliches Nichtmehrbuch", selon la publicité des éditions Immatrix Publications, fondées par Andreas Müller-Pohle et Volker Rapsch. Voir *Flusseriana, op.cit.,* p.230-232 (entrée "Immatrix Publications", Andreas Müller-Pohle).

[148] Becker Claudia, "Image/thinking", *Philosophy of Photography*, vol. 2, n°2, 2011, p.255. Claudia Becker est superviseur scientifique des Archives Vilém Flusser.

non en tant qu'images, mais en tant que visions du monde[149]. Mais, pour Flusser, qui se démarque ainsi de l'approche sémiologique classique de l'index, les images techniques sont non des symptômes, mais des symboles − terme qu'il préfère à celui de signe −, lesquels doivent aussi être déchiffrés comme toutes les images. De plus, alors que les images traditionnelles étaient des symboles plutôt simples et concrets pour lesquelles seule l'intention du créateur devait être décodée, les images techniques sont, elles, des complexes symboliques abstraits : en effet, les textes scientifiques et techniques abstraits ayant généré la création de l'*apparatus* sont, de ce fait, désormais encodés dans l'*apparatus* quand celui-ci produit l'image technique. Ontologiquement, donc, les images techniques signifient des concepts, et non plus des phénomènes. Alors que les images traditionnelles étaient bi- ou tridimensionnelles et que les textes étaient monodimensionnels, l'image technique, elle, est zéro-dimensionnelle, composée seulement de bits et de pixels, de nombres purs et d'algorithmes[150] : un degré zéro de la photographie en quelque sorte[151]. Et, rajoute Flusser, « la photographie dépasse la distinction traditionnelle du réalisme et de l'idéalisme[152] » : ce qui est réel, c'est la seule photographie, c'est le signifiant, l'information, le symbole, pas la signification, pas le monde du dehors, ni le concept à l'intérieur du programme de l'*apparatus*.

L'*apparatus* est une somme de programmes qui déterminent les photographies.

> « L'*apparatus* fait ce que le photographe désire, mais le photographe peut seulement désirer ce que l'*apparatus* peut faire. Toute image

[149] « Les objets se dessinent d'eux-mêmes et le résultat est véridique et exact. » Bisbee Albert, *The History and Practice of Daguerreotyping*, Dayton, L.F. Claflin, 1853 [réédité en facsimilé New York, Arno Press, 1973], *apud* Joan Fontcuberta, *op.cit.,* p. 20.
[150] Zielinski Siegfried, *Vilém Flusser: A brief introduction to his media philosophy, op.cit.*, p.3-4
[151] L'analogie avec *Le Degré Zéro de l'Écriture* de Roland Barthes est soulignée par Finger Anke *et al.*, *op.cit.*, p.107.
[152] Flusser Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit.*, p.39

produite par le photographe doit être déjà dans le programme de l'*apparatus* et ce sera une image prévisible, non informative[153]. »

Une image non informative est une image qui ne surprend pas, qui est redondante et n'apporte rien à la connaissance du monde. Toutes les images virtuelles (ou presque) composent la mémoire de l'*apparatus*, avec laquelle le photographe dialogue : « Sa démarche vise à actualiser certaines de ces [et non pas 'ses'] photographies virtuelles suivant l'information contenue dans sa propre mémoire [celle de l'*apparatus*], et à produire une information nouvelle. […]. La mémoire de l'appareil photographique a été programmée par des gens qui sont employés dans l'industrie photographique[154] », qui eux-mêmes dialoguent avec ceux du programme industriel, eux-mêmes dialoguant avec ceux qui élaborent le programme économique, culturel, politique et idéologique de la société. « Chaque programme fonctionne en fonction d'un méta-programme, et les programmeurs d'un programme sont les fonctionnaires de ce méta-programme[155]. »

Au sein de cet *apparatus* photographique programmé, « l'appareil photo comporte deux programmes intimement liés : l'un amène l'appareil à confectionner automatiquement des images, l'autre permet au photographe de jouer[156] ». Quand le photographe règle les paramètres de son appareil photographique (angle, vitesse, champ, etc.), il ne peut le faire qu'avec des

---

[153] "The apparatus does as the photographer desires, but the photographer can only desire what the apparatus can do. Any image produced by a photographer must be within the program of the apparatus and will be, in keeping with the considerations outlined earlier, a predictable, uninformative image.", Flusser Vilém, *Into the Universe of Technical Images*, *op.cit.*, p.20.

[154] Flusser Vilém, *La Production Photographique*, conférence à l'ENP d'Arles le 23 février 1984, tapuscrit non publié, p.2, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-premiere-conference.pdf>, consulté le 2 novembre 2015. Le texte anglais, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-photo-production.pdf>, consulté le 2 novembre 2015, dit "those virtual pictures" et "its memory". Flusser parlait parfaitement français, mais son orthographe était parfois hésitante.

[155] Flusser Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit.*, p.31

[156] *Ibid.*, p.31

réglages inscrits dans le programme de l'appareil photographique, et donc dans le programme de l'*apparatus* photographique. Flusser explicite ainsi cette position du photographe :

> « Bien que le photographe ait la latitude de regarder ce qu'il veut, il doit regarder toute chose à travers la vision de son appareil photographique. Or, cette vision fait apparaître le monde selon une structure spatiotemporelle spécifique [… Cette vision] est supra individuelle et supra sociale, elle est la même pour tous les photographes […] universellement valable[157]. »

Chaque photographie réalise une des possibilités offertes par le programme de l'*apparatus*. Une illustration intéressante de cette thèse se trouve dans un article de Derek Bennett paru dans *European Photography* en 1988 qui analyse les fonctionnalités automatiques de deux nouveaux appareils photographiques récemment mis sur le marché, le Minolta 7000 et l'Olympus Superzoom, et conclut que leurs innovations techniques limitent en fait la vision en la prédéfinissant, au lieu d'enrichir les possibilités photographiques. Bennett illustre ainsi de manière pratique et empirique la thèse de Flusser affirmant que les photographies ne sont que le résultat de programmes prédéfinis :

> « [l'appareil photographique] est un jouet dont les règles internes déterminent de manière quasi absolutiste le résultat du jeu, un jouet, pour le dire autrement, dont le but apparent est d'apaiser nos peurs au

[157] Flusser Vilém, *La Production Photographique, op.cit.*, p.3.

sujet du monde et de sa semblance, au lieu d'être un outil dont l'usage amplifierait sans limites notre compréhension [du monde][158] » .

Le geste du photographe

L'analyse du geste du photographe est aussi un élément important de l'approche de Flusser : il le décrit à l'affut (une image assez fréquemment utilisée), mais surtout il compare son geste à celui du philosophe. Comme le philosophe, le photographe doit d'abord rechercher un point de vue, et, dit-il, alors que le vidéaste ou le cameraman glisse, le photographe doit sauter de point en point : sa vision est quantique et non pas en continu, c'est un mouvement de doute et non un mouvement de possession. Ensuite, le photographe doit lui aussi manipuler la situation, c'est-à-dire utiliser les caractéristiques de l'*apparatus* − tant les paramètres techniques, que les normes sociales, comme par exemple la pose que prend le sujet devant un portraitiste ou bien le vol photographique du *paparazzo* −, afin de l'adapter au point de vue choisi, tout en restant conscient que, comme en anthropologie, l'observation change évidemment la situation observée. Enfin, le photographe, tout comme le philosophe, doit effectuer un recul autocritique lui permettant de voir la réussite ou l'échec de cette adaptation, c'est-à-dire que sa réflexion philosophique doit lui permettre de sélectionner l'image potentielle parmi

[158] "First, Flusser was obviously right: photographs are the result of programs […] "Second, these new cameras have programmed the program: photography as tautology."Third "these innovations limit vision by pre-defining it […] Cameras: a toy whose internal rules nearly absolutely determine the outcome of the game, […] whose apparent purpose is to calm our fears about the world being what it appears to be, rather than a tool whose use expands our understanding infinitely.", Bennett Derek, "Limiting innovation", *European Photography*, n°36, vol. 9, n°4, octobre/novembre/décembre 1988, p.13.

toutes les images possibles ; et ce n'est qu'alors qu'il peut appuyer sur le déclencheur[159].

L'homme et l'*apparatus* sont indissociablement liés, ce qui amène Flusser à qualifier le photographe de fonctionnaire, car, au service de l'*apparatus*, il est incapable d'en percer à jour les programmes, celui-ci étant une *black box* impénétrable :

> « Voilà ce qui caractérise le fonctionnement de tout *apparatus* : le fonctionnaire est maître de l'*apparatus* grâce au contrôle qu'il exerce sur ses faces extérieures (sur l'*input* et sur l'*output*), et l'*apparatus* est maître du fonctionnaire du fait de l'opacité de son intérieur. En d'autres termes, les fonctionnaires sont maîtres d'un jeu pour lequel ils ne sauraient être compétents. Kafka[160]. »

Cette incapacité du photographe à maîtriser les programmes, à penser l'*apparatus*, est la marque d'une limite ainsi imposée à la pensée autonome, la démonstration de l'existence, au sein même de la machine *black box*, d'une pensée qui reste impénétrable au photographe, en somme, de ce que l'historien d'art portugais Bernardo Pinto de Almeida nomme l'impensé machinique : « La photographie se manifeste comme un impensé machinique qui obéit à un principe de désordre[161]. »

Pierre-Damien Huyghe décrit fort bien le caractère structurant de la théorie de Flusser, en mettant l'accent sur la manière dont l'appareil photographique

---

[159] Ces idées sont principalement développées dans son texte de 1990-1991, *Le Geste de la Photographie, op.cit.*, mais également dans sa conférence à Arles en 1975 lors d'un colloque, transcrite dans l'article « Art, Photographie et philosophie », *Le nouveau Photocinéma*, n°39, octobre 1975, p.24-26, voir Annexe C.4. À ce colloque, il fut fasciné par les possibles implications philosophiques de la photographie (*Flusseriana, op.cit.,* p.492), et il fit la connaissance d'Alain Desvergnes, qui l'invita ensuite à l'ENP, et de Jean Clair.

[160] *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit.*, p.29-30. Vu l'histoire personnelle de Flusser, la référence laconique à Kafka est évidemment très prégnante.

[161] A fotografia " se manifesta através dela como que um impensado maquínico, que obedece a um principio de desordem", Bernardo Pinto de Almeida, *Imagem da Fotografia*, Lisbonne, Relogio D'Água, 2014, p.52.

programme la vision, et donc transforme le monde en un simple compendium d'images ce qui, aux yeux de Huyghe, est excessif et trop normatif :

> « Pour lui, le photographiable se tient dans les limites de l'appareil. L'importance historique de la photographie ne résiderait donc pas dans les propriétés supposées indicielles de cette technique du visible, mais dans son caractère formellement structurant. Aux formes *a priori* d'un regard « nu », à l'autorité naturelle de ces formes, l'appareil photographique substituerait les conditions d'un regard techniquement déterminé. Il programmerait si bien la vue que le monde visible serait essentiellement devenu, à l'époque de la photographie, un ensemble d'images circulant. Ce monde serait donc substantiellement imaginaire[162]. »

L'*apparatus* de diffusion

L'*apparatus* ne se limite pas à la production de la photographie, il gouverne aussi sa diffusion et sa réception. La reproduction mécanique de la photographie fait que l'*apparatus* de distribution ne se contente pas de diffuser les images, mais qu'il « les soumet à une analyse critique préalable, à la censure, il les trie, en supprime la plupart, et ne distribue que celles qui ont passé un certain nombre de cribles très spécifiques, qui donnent aux photographies leur sens ultime[163]. » De ce fait, le photographe, ayant d'abord réalisé ses photographies en jouant contre l'*apparatus* de production, doit ensuite affronter aussi l'*apparatus* de diffusion, dont les programmes conditionnent aussi ses photographies, en éliminant certaines et acceptant d'en diffuser d'autres selon sa propre logique programmée.

---

[162] Huyghe Pierre-Damien, « Suspens photographique et résistance économique », dans Arrouye Jean et Guérin Michel, *op.cit.* , p.43.

[163] Flusser Vilém, *La Diffusion Photographique*, conférence à l'ENP d'Arles le 15 mars 1984, tapuscrit non publié, p.4, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-seconde-conference.pdf >, consulté le 2 novembre 2015.

Dans son analyse de la réception photographique, Flusser met l'accent sur le flot continu d'images sans valeur, qui ne sont ni des originaux uniques, ni des vecteurs d'information[164], qui sont sans information, sans surprise, « droguées à l'automatisation » ; « plus les gens font de photos, plus l'illettrisme automatique progresse » dit-il, se démarquant de la prédiction de Moholy-Nagy. Pour lui, les gens méprisent les photos sans valeur, car elles illustrent la victoire de l'*apparatus* sur l'intention humaine[165]. Il faut noter que Flusser écrit ces textes avant que le marché de la photographie comme objet d'art ne se développe, et qu'il n'intègre donc à aucun moment dans sa réflexion ces mécanismes économiques, et en particulier l'existence de galeries, de musées, de collectionneurs, quand il affirme qu'à ses yeux, la valeur de la photographie n'est pas dans l'objet[166].

Le rôle de la critique

Ayant ainsi analysé les différentes intentions, parfois convergentes et parfois conflictuelles, parfois affirmées et parfois cachées, qui construisent le phénomène culturel qu'est la photographie – intentions du photographe, des programmeurs de l'appareil photographique, des médias distribuant la photographie, et du public la regardant –, Flusser note que, le plus souvent, face à cette complexité, la critique choisit de ne s'intéresser qu'à l'intention du photographe, et à elle seule. Pour lui, la critique refuse de prendre en compte les autres intentions qui sont en jeu ; car c'est là, dit-il, une attitude qui convient à tous : le photographe est dès lors magnifié comme « auteur » autonome et créatif, les programmeurs de la production et de la diffusion peuvent ainsi rester dans l'ombre, et le public peut tranquillement jouir de la

[164] Selon la définition de Flusser, *Pour une Philosophie de la Photographie*, *op.cit.,* p.53-54.
[165] Flusser Vilém, *La Réception Photographique*, conférence à l'ENP d'Arles le 2 avril 1984, tapuscrit non publié, p.4, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-troisieme-conference.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.
[166] « Vouloir posséder, voler ou conquérir une photographie quelconque confine à l'absurde », *La Diffusion Photographique*, *op.cit.* p.3.

facilité de regarder les photographies simplement comme des images objectives, comme des représentations du monde. De la sorte, la photographie peut faire précisément ce que l'*apparatus* a prévu : programmer les expériences, les valeurs et le comportement du public[167]. Or la critique, au lieu de collaborer ainsi avec l'*apparatus*, et, ce faisant, de mépriser tant le photographe que le public, devrait investiguer les paramètres mêmes de l'*apparatus* et ne pas se limiter aux seules intentions du photographe. La critique devrait introduire un doute méthodologique, non seulement dans la photographie en tant que médium et dans son ontologie, mais aussi dans ses conditions de production et de distribution : « Une pratique photographique critique s'efforçant d'explorer les opérations qui ne font pas partie du programme de l'*apparatus* […] pourrait, bien au-delà de la photographie, servir de modèle pour une méthode de doute idéologique[168] ».

La véritable critique que Flusser appelle de ses vœux poserait alors des questions essentielles, non plus seulement sur l'intention du photographe, mais aussi sur le type d'appareil photographique qui a produit cette image, dans quel contexte économique, social et politique il a été fabriqué, et pourquoi et comment le photographe l'a choisi. Elle questionnerait la congruence de l'intention du photographe avec l'intention programmée dans l'appareil photo, la manière dont le photographe a alors pu s'affirmer face à l'*apparatus*, et elle tenterait de déterminer laquelle de ces deux intentions s'est le plus exprimée

---

[167] Flusser Vilém, "Photocriticism", *European Photography* n°17, vol. 5, n°1, hiver 1984, p.23; ce texte apparaît aussi (en allemand) dans *Standpunkte*, p.63-67, et sous une forme quelque peu différente (en français) comme le 4ème tapuscrit des cours à l'ENP d'Arles, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-quatrieme-cours.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

[168] " Eine kritische fotografische Praxis, die danach strebt Operationen zu erforschen, die "nicht in ihrem Apparat-Programm stehen" ... könnte auch über die Fotografie hinaus als Modell für eine "Methode eines methodischen Zweifels" dienen.", Flusser Vilém, *Lettre à Milton Vargas,* 20 juillet 1975, conservée à Vilém Flusser Archiv Berlin (corresp.2, document 124), *apud* Clemens Jahn, "Photography after Photography after Photography", *Texte zur Kunst*, Septembre 2015, 25e année, numéro 99 (Special Photography), p.131. Nous avons traduit à partir de la traduction en allemand de cette lettre originellement en portugais.

dans la photographie. Une critique véritable, dit Flusser, s'interrogerait aussi sur les médias qui ont diffusé cette photographie, sur le contexte culturel, économique, politique et idéologique dans lequels ils fonctionnent, sur les raisons pour lesquelles le photographe a choisi ces médias-ci, et sur le type de négociations qui ont eu lieu entre photographe et médias : « Pourquoi et comment ceux-ci ont-ils accepté cette photographie ? Qui, du média ou du photographe, a imposé ses intentions ?[169] » Ainsi, en ne se limitant pas à une critique de la photographie comme simple représentation du monde et à une analyse des intentions du seul photographe, cette nouvelle critique photographique serait en fait une critique des *apparatus* et donc de la culture en général[170].

La nécessité d'une philosophie de la photographie

Ayant donc identifié ces quatre concepts fondamentaux de la photographie – image, *apparatus*, programme, information –, Flusser définit la photographie comme « une image que des *apparatus* produisent et distribuent automatiquement, conformément à des programmes au cours d'un jeu reposant sur le hasard ; et cette image est celle d'un état de choses magique dont les symboles informent les destinataires de la photographie[171] ». Confronté à la brutalité de cette définition, il ajoute aussitôt que cette définition est inacceptable « car elle met entre parenthèses l'homme comme agent libre[172] », c'est-à-dire qu'elle le réduit à un rôle de fonctionnaire[173] au

[169] "Photocriticism", *op.cit.*, p.24.
[170] Pour une analyse de la manière dont le concept de l'*apparatus* peut ainsi s'appliquer à la musique, par exemple, voir Chagas Paulo C., "Creativity with Apparatuses: from Chamber Music to Telematic Dialog", *Flusser Studies*, n° 17, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/paulo-chagas-creativity-with-apparatuses.pdf>, consulté le 31 octobre 2015.
[171] Flusser Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit.*, p.79.
[172] *Ibid.* p.79-80.
[173] Nous avons conservé ce terme quelque peu ambigu de 'fonctionnaire', car ni le mot 'apparatchik', ni le mot 'appariteur' ne nous ont semblé convenir ici.

service des programmes de l'*apparatus*. Pour lui, ce fonctionnaire, ce photographe compulsif dénué d'esprit critique, est condamné à l'aveuglement : « Cette photo-manie de l'éternel retour du même[174] (ou du très semblable) finit par aller si loin que le photographe compulsif se sent aveugle[175] : c'est l'accoutumance toxicomaniaque qui commence[176]. »

Or, et nous allons y revenir, certains hommes luttent contre cette programmation automatique. Il faut donc bâtir une philosophie de la photographie qui ait « pour tâche de mettre en évidence cette lutte entre hommes et *apparatus* telle qu'elle se déroule dans le domaine de la photographie, ainsi que de réfléchir à une éventuelle résolution du conflit[177] », lequel a valeur d'exemple pour l'ensemble de la société postindustrielle : la photographie n'est, pour Flusser, qu'une illustration d'un phénomène bien plus large du monde actuel, la domination du fonctionnalisme sous tous ses aspects, tant scientifiques que politiques ou esthétiques. D'ailleurs, comme l'écrit le médiologue Arlindo Machado, préfacier de la traduction du livre de Flusser en portugais, la photographie fonctionne en fait «comme un prétexte dont Flusser se sert pour vérifier le fonctionnement de nos sociétés post-historiques[178] », et son analyse pourrait être étendue à tous les *apparatus* technologiques ou médiatiques. Alors que la question de la liberté se posait dans l'univers historique en termes de causalité, la philosophie de la photographie doit aujourd'hui la poser différemment :

---

[174] Une évidente allusion à Nietzsche.
[175] Emerling Jae relie cette idée à la figure emblématique de l'aveugle dans la photographie, et ajoute que cette cécité photographique est de nos jours de plus en plus visible, dans son livre *Photography. History and Theory*, Londres, Routledge, 2012, p.196.
[176] *Ibid.* p.60 (traduction revue pour être en adéquation avec le texte anglais)
[177] *Ibid* p.76.
[178] "a fotografia funciona mais propriamente come um pretexto para que, através dela, Flusser possa verificar o funcionamento das nossas sociedades 'pós-históricas' ", Machado Arlindo, "Apresentação", dans Flusser Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica*, Lisbonne, Relógio D'Água, 1998, p.10, en ligne : <http://www.pucrs.br/famecos/professores/sempe/Vilem_Flusser.pdf>, consulté le 5 mars 2016.

> « si tout repose sur le hasard et aboutit nécessairement au néant, où y a-t-il place pour la liberté humaine ? […] Partout nous voyons des *apparatus* de toute sorte s'apprêter à programmer notre vie selon une automaticité absolue ; nous voyons les hommes se décharger du travail sur les automates, et la plus grande partie de la société s'employer d'ores et déjà à jouer, dans le « secteur tertiaire », avec des symboles vides ; nous voyons l'intérêt se déplacer du monde des choses aux univers de symboles, et les valeurs se reporter des choses aux informations. Partout, nous voyons nos pensées, nos sentiments, nos désirs et nos actions se robotiser, et constatons que « vivre » signifie désormais alimenter des *apparatus* et être alimenté par eux. En un mot : partout, nous voyons combien tout devient absurde ; dans ces conditions, où y a-t-il encore place pour la liberté humaine ? [179] »

Alors que la plupart des photographes-fonctionnaires acceptent passivement d'être programmés par l'*apparatus* et donc de produire des images dénuées de valeur propre, même s'ils conservent l'illusion d'agir librement, il est indispensable, pour Flusser, de les remettre en question : « La tâche de la philosophie de la photographie est d'interroger les photographes sur la liberté, d'examiner au plus près leur pratique en quête de liberté[180]. » Et l'ambition est plus large, car une telle philosophie de la photographie « peut être le point de départ de toute philosophie qui s'occupe de l'existence actuelle et de l'existence à venir de l'homme[181] ». C'est avec son emphase habituelle que Flusser conclut son livre avec cette phrase solennelle : « Cette philosophie est nécessaire, parce qu'elle est la seule forme de révolution qui nous soit encore ouverte[182]. » Mais, à la fin du livre, cette philosophie reste à définir : le titre du livre indique une direction, une intention, pas une conclusion, ce n'est pas « Une Philosophie de

[179] *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit.*, p.82-83.
[180] *Ibid.* p.83.
[181] *Ibid.* p.77
[182] *Ibid.* P. 85

la Photographie »[183]. Le travail de Flusser, jusqu'à la fin de sa vie, a été seulement d'appeler à la construction de cette philosophie et d'en fournir quelques fondations.

[183] Le titre du livre original est « Für eine Philosophie der Fotografie » et la plupart des traductions reprennent cette préposition : 'Towards' (anglais 1984), 'Per' (italien 1987), 'For' (norvégien 1987), 'Hacia' (espagnol mexicain 1990), 'Za' (tchèque 1994), 'Pour' (français 1996), 'Za' (bulgare 2002), 'Pentru' (roumain 2003), 'Ku' (polonais 2004), 'Za' (serbe 2005), avec d'ailleurs, dans deux cas (anglais et espagnol), un « vers » plutôt qu'un « pour », l'idée d'un mouvement, d'une esquisse vers cette philosophie davantage qu'une intention, qu'un manifeste. Les titres en suédois, hongrois, turc, espagnol d'Europe (2001), néerlandais et croate (les autres langues nous sont inaccessibles) sont, eux, plus affirmatifs ('Une Philosophie de la Photographie'), semblant annoncer, plutôt incorrectement, un programme philosophique déjà établi plutôt qu'une recherche. Curieusement, les titres en portugais du Brésil (tant pour l'édition de 1985 que pour celle de 2002) sont différents et plus complexes : *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura Filosofia da Fotografia* signifiant *Philosophie de la Boîte Noire. Essais pour une Philosophie future de la Photographie*. L'objet, ici la boîte noire, disposerait déjà d'une philosophie, mais le champ de la photographie en serait encore en attente. Le titre en portugais d'Europe est encore plus généraliste : *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica*, c'est-à-dire *Essai sur la Photographie. Pour une Philosophie de la Technique*.

CH. 1.3 FLUSSER ET LES PHOTOGRAPHES EXPÉRIMENTAUX

Ce chapitre examine l'application des théories de Flusser aux photographes, à leur rôle au sein de l'*apparatus* et à leur potentiel expérimental ; il présente la position de Flusser par rapport à deux photographes proches de lui, Andreas Müller-Pohle et Joan Fontcuberta.

Les photographes sont-ils nécessairement des fonctionnaires de l'apparatus ?

Car, tout au long de cette analyse dystopique de l'*apparatus* photographique, Flusser a aussi identifié des photographes qui exercent leur liberté, qui luttent avec l'*apparatus*, et qui sont donc, peut-être, capables de répondre à la question posée ci-dessus de la liberté au sein de l'*apparatus*. Pour caractériser leur posture, il utilise des termes de combat et de ruse : combattre, pervertir, tromper, ruser, leurrer, contester, duper, transcender, subvertir. Dès 1966, se définissant par métonymie comme « fonctionnaire du programme et instrument dénué de liberté », il écrit : « Je dois me rebeller ? Le puis-je ? Je le crois[184]. » Et il qualifie tour à tour ces photographes-là de : *stricto sensu*, purs, vrais, authentiques, d'avant-garde ou expérimentaux, voire d'acrobates. Que font donc ces photographes rebelles, expérimentaux, ces *hackers*[185] de la photographie ?

Ces photographes démontrent qu'il leur est possible de tromper intentionnellement et de dominer le programme de l'*apparatus*, aussi obstiné, automatisé et rigide soit-il : ils peuvent introduire clandestinement dans son programme des intentions humaines qui n'y étaient pas prévues, et ainsi contraindre l'appareil photographique à produire de l'accidentel, de

[184] "I must rebel. Can I rebel ? I believe I can.", Flusser Vilém, "Sobre o Programa", *O Diário de São Paulo*, 1966. Expression citée, en anglais, en exergue de l'introduction à *Post-History*, *op.cit.*, p.ix.
[185] Terme utilisé en référence à la position de *contravisión* de Joan Fontcuberta par Soto Calderon et Guldin, *op. cit.,* p.20.

l'improbable, de l'imprévu et de l'imprévisible, c'est-à-dire de l'informatif – Flusser utilise à plusieurs reprises l'image d'un gant qu'on retourne –, et ils parviennent ainsi à résister au déferlement des images régurgitées par l'*apparatus*. « En d'autres termes, la liberté est la stratégie qui consiste à soumettre le hasard et la nécessité à l'intention humaine. Être libre, c'est jouer contre les appareils[186]. » Pour Flusser, la photographie est le champ privilégié de cette rébellion car, à la différence de la caméra cinématographique par exemple,

> « de tous les instruments producteurs d'images, l'appareil photographique est le seul dont le potentiel ait été complètement exploité ; les autres réservent encore des surprises à leur utilisateurs. […] L'appareil photo, lui, a livré tous ses secrets, on peut même le considérer comme radoteur, et bien des photographes parlent de la fin prochaine de la photographie[187] ».

Cette rébellion contre l'appareil, contre le programme qu'il impose, ne peut se faire que de l'intérieur, en entrant dans ce que Theodor W. Adorno nomme la « logique de production » des images elles-mêmes[188] :

> « La faculté de voir les œuvres d'art de l'intérieur, dans la logique de leur production – l'accord de la réalisation et de la réflexion, qui ne se

---

[186] Flusser Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie*, *op.cit.* p.83. La référence au hasard et à la nécessité est clairement une allusion au livre de Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité* (Paris, Seuil, 1970), dont Flusser avait une traduction en allemand dans sa bibliothèque de voyage et auquel il se réfère directement dans son essai « Merveilles », *Essais sur la nature et la culture*, Belval, Circé, 2005, p.97. Il mentionne aussi Jacques Monod dans son essai "The bag" de 1972, en ligne: http://www.medialounge.net/lounge/workspace/nettime/DOCS/zkp5/pdf/software.pdf, consulté le 2 novembre 2015.

[187] Flusser Vilém, « Une révolution dans le domaine de l'image », *op. cit.* p.65

[188] Comme indiqué plus haut, cette idée apparaît dans la postface de von Amelunxen Hubertus, "Afterword", dans Flusser Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*, Londres, Reaktion Books, 2000, p.92. Nous sommes reconnaissant au Professeur von Amelunxen de l'avoir explicitée à notre demande par courrier électronique du 22 mars 2010 et de nous avoir fourni la référence de la citation d'Adorno : "Logik des Produziertseins".

> retranche pas derrière la naïveté ni ne dissout hâtivement les déterminations concrètes dans le concept général – est sans doute la seule forme d'esthétique possible aujourd'hui[189]. »

Mais la plupart des photographes sont réticents à expliciter une telle approche rebelle ; spontanément, ils affirment faire des images traditionnelles, réaliser des œuvres d'art, représenter le monde. Et les critiques et historiens de la photographie adoptent souvent la même ligne de pensée. À une exception près, dit Flusser, celle des photographes dits « expérimentaux » :

> « Ceux-là sont réellement conscients que l'image, l'appareil, le programme et l'information sont les problèmes fondamentaux auxquels ils doivent se confronter. Tout aussi réellement, ils s'efforcent consciemment de produire des informations imprévues – en d'autres termes, de tirer de leur appareil et de mettre en image quelque chose qui ne figure pas dans son programme. Ils savent qu'ils jouent contre leurs appareils. Néanmoins, ils n'ont pas conscience de la portée de leur propre pratique : ils ne savent pas qu'ils tentent de répondre à la question de la liberté dans le contexte général des appareils[190]. »

C'est la lecture il y a quelques années de ce paragraphe final du livre qui a déclenché la réflexion qui nous a conduit à cette thèse.

Qui sont les photographes expérimentaux ?

Mais, à quelques exceptions près, Flusser n'est guère explicite sur le type de photographie dont il s'agirait là, et il s'étend davantage sur la démarche que sur la pratique. Pour lui, le photographe expérimental ne cherche pas à documenter le monde, mais à lui donner un sens nouveau : « ce n'est pas le monde extérieur qui l'intéresse, mais les virtualités cachées qu'il essaie de

[189] Adorno Theodor W., « Les Écarts de Valéry », *Notes sur la Littérature*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1984 [1960/61], *op. cit.* p. 102.
[190] Flusser Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit.*, p.84.

découvrir dans son appareil[191] ». L'important est en effet de s'éloigner de la représentation du monde comme réalité, pour s'intéresser à la « mécanique » de la photographie, à son essence même perçue à travers ces « virtualités cachées » de l'appareil. Flusser est volontiers lyrique sur la perspective de liberté que cette nouvelle approche photographique peut ouvrir ; dans une approche politique aux accents libertaires, il annonce la manière dont la société va s'émanciper du totalitarisme de l'*apparatus* :

> « Il n'est pas exagéré de dire que le photographe authentique est celui qui cherche à ouvrir à la liberté humaine un espace, dans un contexte toujours plus automatisé. Chaque photo produite dans le cadre d'une telle entreprise constitue une fenêtre vers la liberté, percée dans notre univers photographique[192]. »

Pour lui, la photographie constitue le terrain d'une bataille d'avant-garde qui pourrait ensuite s'étendre à tous les *apparatus*, politiques, économiques et sociaux, « seule forme de révolution qui nous soit encore ouverte »[193].

Pour saisir de manière plus concrète ce que Flusser entend précisément par photographie expérimentale ou rebelle, au-delà des concepts énoncés ci-dessus, on peut d'abord se référer à certains de ses écrits théoriques. Dans son texte de 1975 sur le geste photographique, Flusser évoque la potentialité d'un « miroir photographique », en disant ignorer quel appareil photo pourrait concrètement en être la réalisation technique : la réflexion, écrit-il, ce peut être « un miroir pour nous voir nous-mêmes quand nous prenons nos décisions[194] ». Il imagine dès lors un appareil où le photographe se verrait photographiant, s'incluant lui-même dans la situation. La vision permise par ce type d'appareil métaphorique

[191] Flusser Vilém, *La Production Photographique, op.cit.* p.4.
[192] Flusser Vilém, *La Réception Photographique, op.cit.* p.6.
[193] Phrase finale de Flusser Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit.* p.85.
[194] Flusser Vilém, *Gestes*, Cergy/Paris, D'arts/HC, 1999, p. 99.

> « ne reflète pas le photographe en tant qu'objet passif ... Elle reflète le sujet actif (ce qui est le but de certaines philosophies). Et de tels miroirs, s'ils existent, doivent permettre le contrôle non pas sur le photographe, mais sur le geste même de photographier. L'autocontrôle, autre forme de liberté[195]. »

Cette recherche du miroir de la photographie évoque des photographes contemporains que nous étudierons au chapitre 2.9, comme par exemple Jean-François Lecourt qui tire au fusil ou à l'arc sur une *camera obscura* sans sténopé ou sur un appareil photo dont l'objectif est fermé, et de ce fait crée une ouverture par laquelle la lumière entre : le film ou le papier sensible est alors impressionné avec l'image qui se trouve devant l'ouverture, celle de l'artiste en train de tirer. Dans le cas du film, après développement, nous n'avons que l'image de la brisure causée par la balle; mais dans le cas du sténopé, le papier sensible a été lui-même troué par la balle et nous en voyons la trace sur le papier. Comme le dit l'historien d'art Didier Semin à son propos, « le sujet de l'image n'est rien d'autre que la manière dont elle se fait – on pourrait presque dire que la photographie est son propre sujet »[196]. C'est bien là le reflet du geste photographique auquel Flusser fait allusion.

Une autre indication donnée par Flusser se trouve dans son ultime texte sur la photographie, en 1991, peut-être après sa découverte des photogrammes de l'artiste allemand Floris Neusüss (voir chapitre 2.2) en 1990 : dans ce texte, Flusser parle des images faites sans aucun appareil, notion qui peut s'appliquer, entre autres, aux photogrammes, mais qu'il n'explicite pas davantage. Il écrit que ce sont là des images transcendant les *apparatus*, et différentes aussi bien des images anciennes que des images techniques :

> « Ceux qui produisent des images sans appareils sont en quête de vides jusqu'ici laissés vacants par les *apparatus* ; ils cherchent ce que ceux-ci ne

---

[195] *Ibid.*

[196] Semin Didier, « J.-F. Lecourt ou le témoin oublié », dans *Ateliers internationaux des Pays de la Loire: deux ans d'acquisition*, cat. exp., Paris, Fondation nationale des arts graphiques, 1986, p.25.

> sont pas capables de faire. Il est donc erroné (et injurieux pour ceux qui les font) de considérer leurs images comme des chaînons de plus sur une chaîne millénaire. Cette chaîne a été rompue par l'invention de la photographie…[197] »

Et leur différence d'avec les images techniques vient de ce que les photogrammes dénoncent les limites de l'appareillage, mais ne contraignent pas les appareils à faire ce pour quoi ils n'ont pas été programmés, puisqu'ils ont déjà éliminé l'appareil. Ce postulat de Flusser n'a, à notre connaissance, pas été élaboré ailleurs par lui, mais ce bref texte ouvre des perspectives intéressantes, sur lesquelles nous reviendrons plus loin, dans notre analyse des images faites sans appareil.

Mais c'est principalement en se référant à ses textes critiques sur Andreas Müller-Pohle et à ses échanges avec Joan Fontcuberta que la conception qu'a Flusser des photographes expérimentaux peut d'abord prendre corps. Ce sont deux photographes dont il a été proche, et avec qui l'échange d'idées a été particulièrement fructueux, dans les deux sens.

Andreas Müller-Pohle et la vision décalée

Quand en 1983, Flusser écrit l'introduction du livre de photographie *Transformance*[198], la première monographie d'**Andreas Müller-Pohle**, qu'il avait rencontré deux ans plus tôt[199], il a l'occasion, sans doute pour la première fois, d'expliciter les thèses parues la même année dans son livre *Für eine Philosophie*

---

[197] Flusser Vilém, « Une révolution dans le domaine de l'image », *op.cit.* p. 67.
[198] Un néologisme entre « transformation » et « performance ». Quelques-unes de ces photographies, faites entre 1979 et 1982, sont visibles en ligne : <http://www.muellerpohle.net/projects/transformance.html> ainsi qu'à <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/transformance.pdf>, consultés le 2 novembre 2015.
[199] Müller-Pohle Andreas, "Interview", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010, p.7-10. Ce texte n'est plus sur le site des *Flusser Studies*, mais peut être consulté, en ligne : <http://eprints.soton.ac.uk/179859/1/photography-beyond.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

der Fotografie[200], en les appliquant à un travail photographique. Dans ce texte, Flusser reprend d'abord la séquence typique que l'appareil photographique dicte au photographe « d'abord voir et ensuite agir ; d'abord regarder le monde à travers l'appareil photographique, et ensuite presser le déclencheur[201] » et demande ensuite

> « Que se passerait-il si je [le photographe] ne suivais pas la séquence prescrite ? Que se passerait-il si j'agissais d'abord, et ne regardais qu'après avoir agi ? Les images qui en résulteraient ne seraient-elles pas la preuve qu'on peut photographier sans nécessairement suivre le programme photographique ? [202] »

En principe, le photographe hésite avant d'appuyer sur le déclencheur, il doit à cet instant décider précisément quelle possibilité il va réaliser, quel futur il va rendre présent, quelle photographie il va faire. Müller-Pohle, lui, n'hésite pas, il ne s'arrête pas pour calculer, il se soumet au hasard, sans vision prédéterminée : il prend d'abord 10 000 photographies au hasard, sans les planifier, sans même regarder par le viseur, de manière aveugle et en bougeant sans cesse, ensuite il les développe et les regarde, et c'est alors seulement qu'il les sélectionne; et c'est seulement à ce moment-là qu'elles deviennent réelles et présentes. Alors que les photographies prises selon la norme doivent s'efforcer d'être parfaites dès qu'elles sont prises, ce n'est que grâce à sa vision décalée, à son regard critique ultérieur que les photographies de Müller-Pohle deviennent présentes et réelles. Alors que les photographies normales dissimulent leur caractère artificiel, programmé par l'*apparatus*, et prétendent représenter le

---

[200] Et publié par la maison d'édition European Photography Verlag dirigée par le même Andreas Müller-Pohle.

[201] "It [the camera] dictates that the photographer first see, then act ; that he first look in the camera and through it at the world, then press the button.", Flusser Vilém, "Introduction/Einführung", *op.cit.* p.257. Le texte original n'étant pas paginé, les références sont à sa version publiée dans *Philosophy of Photography, op.cit.*

[202] "The photographer may ask, what would happen if I didn't follow that prescribed sequence; what would happen if I acted first, and only looked after having acted? Wouldn't the resulting images be evidence that one can also photograph without following the photo-program?", *Ibid.* p.258.

monde objectivement, celles de Müller-Pohle déchirent cette illusion, elles sont gestuelles, abstraites, elles empêchent tout mythe et toute magie, et il est difficile de reconnaître le monde à travers elles. Au lieu de nous montrer le monde, elles nous montrent la matière brute dont les photographies sont faites, ce qui n'était pas visible avant : l'intérieur de la boîte noire et les processus qui s'y déroulent, et en particulier le temps. Elles questionnent l'ontologie même de la photographie, et elles subvertissent le sens normal du mot « liberté » : ce hasard délibéré est en fait le terreau de la liberté. Et Flusser conclut son texte en écrivant : « Ce livre ouvre une perspective nouvelle sur ce que pourrait être la vie dans un monde dominé par les appareils photographiques et les machines similaires : une action délibérée et créative visant à montrer les résultats accidentels de l'*apparatus*[203]. » Müller-Pohle a mis en exergue de son livre une phrase inspirée de Man Ray[204] « Ce que je ne peux pas voir, je le photographie. Ce que je ne veux pas photographier, je le vois », puis, dans une version ultérieure, « Ce que je ne vois pas, je le photographie. Ce que je ne photographie pas, je le vois[205] » : en dissociant ainsi vision et acte photographique, il s'affirme comme un des rares praticiens investigateurs de la photographie en elle-même, de l'intérieur.

---

[203] "This book, then, opens a perspective onto what life in a world dominated by cameras and similar machines might be: a deliberate, creative informing of the accidental products of apparatus.", *Ibid.* p.259.

[204] « Je photographie ce que je ne désire pas peindre, et je peins ce que je ne peux pas photographier », d'après la citation en anglais de Man Ray dans Schwarz Arturo, *Man Ray. The Rigour of Imagination*, New York, Rizzoli, 1977, p.12 ("I paint what cannot be photographed, and I photograph what I do not wish to paint"). Nos remerciements à William Gleeson, Laurence Perrigault et Stuart Alexander pour leur aide pour tenter de retrouver l'origine de cette citation, probablement un entretien dans *Camera* (Lucerne, C. J. Bucher) en février 1975 (courriers électroniques des 20 et 21 juin 2013).

[205] "What I can't see, I photograph. What I don't wish to photograph, I see." puis "What I don't see, I photograph. What I don't photograph, I see.", Coleman A.D., "Seems : to Be", dans *Andreas Müller-Pohle: Synopsis*, cat.exp., Göttingen, European Photography, 1997, en ligne: <http://muellerpohle.net/texts/project_texts/colemansynopsis.html>, consulté le 2 novembre 2015.

Joan Fontcuberta et la contrevision

L'autre photographe dont Flusser a été particulièrement proche est le Catalan **Joan Fontcuberta** (né en 1955). Les éléments de la correspondance entre Flusser et lui qui se trouvent dans les Archives Flusser[206] démontrent la complicité des deux hommes à partir de 1984, et la proximité de leurs idées ; ils se rendent visite en famille, font des projets en commun, échangent des textes, Flusser demande à Fontcuberta un travail photographique pour illustrer un de ses textes[207], et chacun écrit sur le travail de l'autre. Un des derniers voyages de Flusser avant sa mort se fera en compagnie de Fontcuberta et de Müller-Pohle[208]. Dans sa lettre à Fontcuberta du 1er janvier 1986, Flusser cite ce que vient de lui dire le critique italien Angelo Schwarz : que Fontcuberta est « un des photographes les plus importants, parce qu'[il] comprend à quoi servent les photos : à documenter quelque chose qui n'existe pas[209] ». Flusser a écrit plusieurs textes pour Fontcuberta, pour sa revue *PhotoVision*[210] et pour un projet en commun autour de la « contrevision » impliquant aussi Müller-

---

[206] Ils ont été publiés dans *Flusser Studies*, n°13, mai 2012, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-fontcuberta-1984-88.pdf >, consulté le 2 novembre 2015.

[207] Flusser Vilém, *Bibliophagus convictus*, s.d. (septembre 1986), en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/vilem-flusser-bibliophagus-convictus.pdf >, consulté le 2 novembre 2015. Ce texte ne fut finalement pas publié par *ArtForum* comme prévu, mais son tapuscrit est conservé aux Archives Flusser.

[208] En septembre 1991, les trois hommes se rendent en Israël à la troisième (et dernière) Biennale de Photographie, au Musée Mishkan le'Omanut de Ein Harod. Flusser y donne une conférence titrée "Photography and History", dont le texte est en ligne: <http://flusserbrasil.com/arte131.pdf>, consulté le 2 novembre 2015. Ils se rendent aussi à Jérusalem et en Palestine occupée, et rencontrent le photographe israélien Aïm Lüski (voir chapitre 2.4). D'après Lüski (entretien avec l'auteur le 24 octobre 2012; annexe B.18), Flusser devait écrire un texte sur les photographies de Lüski, mais n'en eut pas le temps avant son décès.

[209] "One of the most important photographers, because you understand what photos are about: to document something which does not exist.", p.10 du dossier de leur correspondence, *Flusser Studies*, n°13, mai 2012.

[210] Flusser Vilém, *Releaser*, s.d. (juin 1984), en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-releaser.pdf>, consulté le 2 novembre 2015. Tapuscrit non publié, conservé aux Archives Flusser.

Pohle[211]. Il a aussi rédigé la préface du recueil de photographies *Herbarium*[212] dans lequel Fontcuberta présente vingt-huit photographies de plantes « qui ne proviennent pas de mutations d'informations génétiques, mais de manipulations d'informations photographiques[213] » : ce sont des photographies d'assemblages de petits résidus de métal ou de plastique, qui évoquent les études botaniques du photographe allemand Karl Blossfeldt, mais ne sont que tromperies ironiquement perverses, manipulations ruinant le mythe du réalisme photographique. Dans cette préface, Flusser développe la notion d'information, distinguant l'information biologique et l'information photographique, mettant l'accent sur l'importance du hasard dans la production d'information, tant en biologie qu'en photographie, et soulignant la différence qu'instaure alors le critère d'utilité. De manière plus générale, le travail photographique de Joan Fontcuberta mêle en effet trois grandes préoccupations : un questionnement de la véracité, du naturalisme de l'image par la fiction et la manipulation (comme dans *Herbarium*), une interrogation sur la nature même du médium photographique par le biais de travaux expérimentaux, et, plus récemment, une investigation des mécanismes de diffusion des images par les réseaux numériques. Fontcuberta dédiera en 1996-97 son essai théorique *Le Baiser de Judas*[214] à Vilém Flusser, l'y mentionnant à quatre reprises, évoquant ses thèses sur l'*apparatus*, le programme et le fonctionnaire, et célébrant « le geste belliqueux du refus, la dignité opposée au programme[215] » ; dans ce livre, Fontcuberta questionne radicalement le naturalisme et la fonction de la photographie, célébrant la manipulation et la rébellion contre l'ordre visuel. Andrea Soto Calderon et Rainer Guldin ont

---

[211] Flusser Vilém, *Counter-vision*, s.d. (juillet 1984), en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-countervision-best1608.pdf>, consulté le 2 novembre 2015. Tapuscrit non publié, conservé aux Archives Flusser.

[212] Flusser Vilém, "Einführung", dans Fontcuberta John, *Herbarium*, Göttingen, European Photography, 1985. Repris dans *Standpunkte*, *op.cit.* p.113-116.

[213] "Sie [die Pflanzenfotos von Joan Fontcuberta] zeigen uns Pflanzenarten, die nicht aus Mutationen von genetischen Informationen, sondern aus Manipulationen von fotografischen Informationen entstanden", *Ibid.* p.113.

[214] Fontcuberta Joan, *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 2005 [1997].

[215] *Ibid.* p.95.

analysé[216] en détail les rapports entre les deux hommes et ont, en particulier, montré les similitudes entre la pensée de Flusser telle que Fontcuberta la décrit dans une notice sur lui dans le *Suplemento Annual Enciclopedia Universal*[217], et la description par Fontcuberta de sa « contrevision » dans *Le Baiser de Juda*[218]. Ces deux textes, en des termes très proches, engagent le photographe d'avant-garde, celui de la « contrevision » rompant avec les routines et critiquant l'intention visuelle, le *hacker* attaquant les points vulnérables du système, à mener une triple subversion : d'abord, celle du programme de l'appareil photo, de ses routines internes aux ambitions prédéfinies et limitées, de son « inconscient technologique ». Sa seconde subversion concerne le statut ontologique de l'image photographique – c'est-à-dire du naturalisme de l'image et de l'objectivité de la photographie –, ainsi que le statut des plates-formes de distribution. Enfin, il remet en question le sens habituel du concept de liberté, tel que masqué par les mirages de la société technocratique, afin de dépasser les limites imposées par le programme.

[216] Soto Calderon Andrea et Guldin Rainer, "*"To document something which does not exist"*. Vilém Flusser and Joan Fontcuberta: A collaboration", *Flusser Studies*, n°13, mai 2012, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calderon-guldin-to-document.pdf >, consulté le 2 novembre 2015.

[217] Encyclopédie publiée à Madrid par Espasa-Calpe en 1981-1982, p.344.

[218] Fontcuberta, *op.cit.,* p. 206. Il avait initialement exposé ces thèses dans un article pour la revue bâloise *The Village City* en 1977.

B. Les théories de Flusser dans le champ de la philosophie et de la théorie de la photographie

Après notre exposition des théories de Vilém Flusser, cette section a pour but de les confronter avec celles d'autres philosophes et théoriciens de la photographe.

CH. 1.4 FLUSSER DANS LE CHAMP DE LA PHILOSOPHIE

Ce chapitre, après avoir fait justice de la critique adressée à Flusser de ne pas citer les penseurs qui l'ont inspiré, analyse le positionnement de sa pensée au sein de la théorie des médias, puis compare sa définition de l'*apparatus* et du jeu contre celui-ci aux concepts d'autres philosophes ayant exploré les notions de dispositif et de révolte.

Flusser : un auteur sans notes de bas de page, mais pas sans références

La pensée multiforme de Vilém Flusser, dont l'exposé est parfois malaisé du fait de ses ellipses et de ses contradictions, s'avère tout aussi difficile à critiquer scientifiquement : on manque parfois de prises pour se confronter à une pensée particulièrement volatile. De plus, l'absence de citations référencées et de bibliographie dans les écrits de Flusser a parfois été très critiquée, car contraire aux habitudes académiques : elle aurait pour objectif de « se débarrasser de l'encombrante complexité du déroulement historique » et de « reprendre à chaque fois la question de zéro, comme si aucun précédent n'était digne d'être cité, comme si aucun devancier n'avait défriché le domaine[219] ». Il nous semble toutefois que cette démarche stylistique de Flusser ne signifie nullement qu'il nierait toute influence sur sa pensée, même si en effet, il explicite rarement les pensées qui ont pu enrichir la sienne : nous n'avons

[219] Gunthert André, *op.cit.,* p.11, annexe C.2. La seconde critique de Gunthert concerne aussi Henri Vanlier [Van Lier] et Roland Barthes.

identifié que trois occurrences[220] où il liste des œuvres et des philosophes dont il dit s'être inspiré. Par ailleurs, une liste des livres de sa bibliothèque de voyage, publiée par les Archives Flusser à Berlin[221], fournit des informations complémentaires sur les auteurs ayant pu l'influencer.

Lister ici tous ces penseurs serait fastidieux, et une analyse critique de l'œuvre de Flusser sur le plan purement philosophique sortirait du champ de cette thèse (et des compétences de son auteur). Plusieurs analystes de la pensée de Flusser ont écrit sur ses liens avec ces auteurs : le germaniste Geoffrey Winthrop-Young a ainsi identifié, en ouverture de son essai[222], de nombreuses influences apparentes dans *Pour une Philosophie de la Photographie*, tout en reconnaissant l'originalité fondamentale de la pensée de Flusser. D'autres auteurs ont analysé les correspondances entre Flusser et des philosophes

[220] Il s'agit de sa lettre à Milton Vargas le 22 octobre 1980, citée dans l'introduction du traducteur, Rodrigo Maltez Novaes à l'édition en anglais de son livre Flusser Vilém, *Post-History*, *op.cit.*, p. XI ; de sa lettre au Professeur Lionel Ruby de l'American Philosophical Association le 2 novembre 1962, par laquelle il se renseigne sur ses chances d'avoir un poste de professeur dans une université nord-américaine et mentionne donc les auteurs sur qui il a travaillé, citée dans l'introduction de Anke K. Finger, à son livre Flusser Vilém, *The Freedom of the Migrant. Objections to Nationalism*, Chicago, University of Illinois Press, 2003, p.xviii ; et de la conclusion de son essai "The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs", *Leonardo*, vol.19 n°4, 1986, p.329-332, en ligne: <http://jstor.org/stable/1578381>, consulté le 7 mars 2016. Les deux lettres sont conservées aux Archives Flusser à Berlin. La plupart des auteurs que nous mentionnons ici figurent évidemment dans l'une ou l'autre de ces listes.

[221] En ligne: <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/185811/81ba2234aae3864e896fc055a5d8dcfa.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

[222] Winthrop-Young Geoffrey, "Groundless Provocations : A Note in Praise of Flusser's Towards a Philosophy of Photography", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010, p.20-21. Ce texte n'est plus sur le site des Flusser Studies, mais peut être consulté, en ligne : <http://eprints.soton.ac.uk/179859/1/photography-beyond.pdf>, consulté le 2 novembre 2015. Les penseurs mentionnés par Winthrop-Young sont : Martin Heidegger, Ernst Kapp, Daniel Bell, Jean Baudrillard, Ernst et Friedrich Georg Jünger, Oswald Spengler, Friedrich Kittler, Max Horkheimer et Theodor W. Adorno.

comme Husserl, Kant, Wittgenstein, Heidegger et Deleuze[223]. Flusser, dont la proximité avec la phénoménologie est avérée, a lui-même écrit un court essai sur Edmund Husserl[224], reconnaissant sa dette intellectuelle à son égard. Dans un autre texte d'hommage, Flusser, peu après le décès d'Hannah Arendt, fait un parallèle assez audacieux entre le fonctionnaire banal Adolf Eichmann, et le fonctionnaire/photographe au service de l'*apparatus*[225]. Mentionnons enfin l'amitié de Flusser avec le philosophe précurseur des sciences de l'information Abraham A. Moles[226].

Ces références suffisent à démontrer à quel point la pensée de Flusser est ancrée dans les réflexions philosophiques du XXe siècle et nourrie par les concepts de ses prédécesseurs. Loin d'être un philosophe sans antécédents qui se serait débarrassé de l'histoire de la pensée, il s'inscrit dans une lignée

---

[223] À propos d'Edmund Husserl, Wiesing Lambert, "Fotografieren als phänomenologische Tätligkeit. Zur Husserl-Rezeption by Flusser", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/wiesing-fotografieren.pdf> ; à propos d'Emmanuel Kant, Becker Claudia, "Image/thinking", *op.cit.*, p.252-253; à propos de Ludwig Wittgenstein, Hubik Stanislav, "Das technische Bild und der logische Bau: Flusser und Wittgenstein", *Flusser Studies*, n°5, novembre 2007, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/das-technische-bild.pdf>; à propos de Martin Heidegger, Freitas Gabriela, "A dialogue between Flusser and Heidegger: the being in the universe of technical images", *Flusser Studies*, n°17, juin 2014, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/freitas-um-dialogo.pdf>; à propos de Gilles Deleuze, Kahl Judith, "Mapping in Flusser, Deleuze and Digital Technology", *Flusser Studies*, n°14, novembre 2012, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/kahl-mapping_0.pdf>. Sites consultés le 7 mars 2016.

[224] Flusser Vilém, "On Edmund Husserl", *Philosophy of Photography*, vol.2 , n°2, 2011, p.234-238.

[225] Flusser Vilém, « La Banalité du Mal », *Flusser Studies,* n°9, novembre 2009, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-la-banalite.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

[226] Abraham A. Moles a d'ailleurs écrit une notice nécrologique de Flusser très pertinente « Vilém Flusser, un Philosophe des Sudètes », *Communication et langages*, n°91, 1er trimestre 1992, p.112-114, en ligne: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1992_num_91_1_2366>, consulté le 2 novembre 2015.

intellectuelle dont nous allons maintenant examiner deux volets, la philosophie des médias et celle du dispositif et de la révolte.

Les thèses de Flusser et la philosophie des médias

La philosophie des médias est le fondement nécessaire de la philosophie de la photographie, mais dépasse de beaucoup le champ de cette thèse, et, de ce fait, notre analyse restera ici assez succincte. Dans son introduction à *Into the Universe of Technical Images*, Mark Poster rappelle que la plupart des théoriciens de cette période, de Michel Foucault à Jacques Lacan, ne se sont guère « intéressés aux changements dans la culture médiatique se déroulant sous leurs yeux, ou n'ont considéré les médias que comme un outil au service d'autres institutions (capitalisme, démocratie,..)[227] ». Seul Gilles Deleuze a évoqué incidemment les médias par le biais des « machines informatiques et ordinateurs dont le danger passif est le brouillage, et l'actif, le piratage et l'introduction de virus[228] », mais il n'est pas certain que les concepts deleuziens de photo mineure et photo majeure s'appliquent pertinemment à Flusser[229]. En fait nous postulons que seuls McLuhan, Baudrillard et Flusser se sont alors

[227] "Michel Foucault, Jacques Lacan, Louis Althusser, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas, Ernesto Laclau, Homi K. Bhabha, and Judith Butler – the list could be expanded considerably of major theorists from the 1970s onward who either paid no attention at all to the vast changes in media culture taking place under their noses or who commented on the media only as a tool that amplified other institutions like capitalism or representative democracy.", Poster Mark, *op.cit.*, p. xi.

[228] Deleuze Gilles, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L'Autre Journal*, n°1, mai 1990.

[229] C'est la thèse que défend Bleyen Mieke dans son "Introduction", *Minor Photography. Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*, Louvain, Leuven University Press, 2012, p.xiv.

intéressés sérieusement à la théorie des médias[230] ; le chercheur Abraham Moles écrivit d'ailleurs dans la nécrologie de Flusser qu'il fut « l'un des contributeurs essentiels au passage de la communication du rang obscur d'une discipline rigoureuse et volontiers technologique, vers un mouvement général de la pensée : une sorte de bannière de ralliement dans la reconstitution des disciplines en déroute[231]. »

D'après le bref exposé qui en a été fait plus haut, la proximité entre les thèses de Flusser sur la communication et celles de Marshall McLuhan[232], est assez évidente et a été soulignée à maintes reprises[233], au point qu'elle est presque devenue un poncif. Sans reprendre ici toutes ces correspondances, hors du champ de cette thèse, notons seulement quelques dissonances entre ces deux penseurs. D'abord, comme Anke Finger et ses co-auteurs le notent[234], Flusser ne s'intéresse guère en profondeur aux médias en tant que tels, à leur technologie et à leur fonctionnement interne, mais, se méfiant d'eux, il se limite à leur rôle social et politique : pour lui, contrairement à McLuhan, le médium n'est pas le message, le village global ne va être qu'un « cirque cosmique[235] », et

---

[230] Pour une perspective nord-américaine, voir Schwendener Martha "Vilém Flussers' Theories of Photography and Technical Images in a U.S. Art Historical Context", *Flusser Studies*, n°18, novembre 2014, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/schwendener-vilem-flusser-theories-photography.pdf>, consulté le 31 octobre 2015.

[231] Moles Abraham, « Vilém Flusser, un Philosophe des Sudètes », *op.cit.*, p.113.

[232] McLuhan Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1968 [1964].

[233] Voir par exemple Kukielko Kalina et Rauch Barbara, "Marshall McLuhan & Vilém Flusser : The New Model Artists", *Flusser Studies*, n°3, mai 2008, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/kukielko-rauch-new-model-artists.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

[234] Finger Anke et al., *op.cit.,* p.83-107. Les auteurs s'y réfèrent à Flusser Vilém, *Kommunikologie*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. Ce livre en allemand n'a été traduit qu'en slovaque ; nous n'avons pas pu le consulter.

[235] " As Flusser put it further down "McLuhan is wrong with his assumption that amphitheatrical media, like the press or TV, can transform the world into a cosmic village: they will transform it into a cosmic circus." *Ibid., p100.*

« la fonction des codes ne dépend pas de l'*eidos* métaphysique du médium (comme semblerait le penser McLuhan) mais de la manière dont le médium est utilisé[236] ». De plus la photographie est bien moins centrale dans la pensée de McLuhan qu'elle ne le fut dans celle de Flusser, chez qui toute la démonstration de l'*apparatus* s'articule autour d'elle ; l'éclairage que pourrait donc apporter McLuhan sur la pensée de Flusser en est donc fortement réduit.

Plus fructueuse semble être la mise en parallèle des thèses de Jean Baudrillard sur la communication (que nous ne reprendrons pas ici en détail[237]) et de celles de Flusser : tous deux discernent l'impact des médias sur la culture et pour tous deux le pouvoir se définit à travers le contrôle du processus de signification. Mais, alors que Baudrillard postule dans sa définition de la simulation[238] que celle-ci précède le réel et que la réalité se confond ainsi avec sa propre image, cette notion semble trop naïve et positiviste à Flusser, pour qui, comme le note Andreas Ströhl, « la réalité et la fiction ne peuvent pas être distinguées l'une de l'autre selon des critères de vérité, mais seulement selon des critères de plus ou moins forte probabilité[239] ». Flusser récuse donc le concept de simulation chez Baudrillard, car il estime que les images nous affectent comme des objets, et que nous n'avons pas d'outil ontologique pour distinguer une simulation d'une

---

[236] "the function of codes, insists Flusser in *Kommunikologie*, does not depend on the metaphysical *eidos* of the medium (as McLuhan is inclined to think) but on the way the medium is used". *Idem*

[237] Voir en particulier ses livres *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972 et *Écran total*, Paris, Galilée, 1997.

[238] Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée 1981.

[239] "He [Flusser] objected [to Baudrillard] that reality and fiction could not be distinguished from each other by a criterion of truth, but only by the criterion of higher or lower probability.", Ströhl, *op.cit.,* p. xxx.

non-simulation, nos seuls outils ne nous permettant que de distinguer l'abstrait du concret[240].

Baudrillard, qui, lui non plus, ne prise guère le style académique, a beaucoup écrit sur la photographie, et il a eu lui-même une pratique photographique de qualité. Les thèses de Baudrillard sur la photographie sont exposées en particulier dans ses entretiens avec François L'Yvonnet : il y analyse le déferlement des images, le rôle de l'appareil technique aspirant à fonctionner indéfiniment, performant un acte photographique potentiellement sans fin, et il y estime que « l'image est la trahison du principe de réalité[241] ». Ayant débattu avec Flusser le 26 février 1986 à la télévision allemande[242], il écrit vingt ans plus tard un texte reconnaissant l'importance des thèses de Flusser sur la machine imposant sa loi et épuisant son programme sans états d'âme, « aux dépens du sujet et de l'objet, devenus purs et simples opérateurs techniques de la "*volonté*" de l'appareil[243] ».

---

[240] "Baudrillard believes that we are living in a world where the simulations hide reality. I think this is a nonsensical proposition. ... Images are just as concrete as is the table on which your machine is standing now. We do not have any ontological tool any longer to distinguish between a simulation and a non-simulation. The critical tool which we have to use is concreticity as opposed to abstractness.", Flusser Vilém, *Entretien avec Miklós Peternák*, 1988, en ligne: <http://www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interview.html>, consulté le 2 novembre 2015.

[241] Baudrillard Jean, *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 98, 132.

[242] Nous n'avons pas pu localiser un enregistrement de cette émission ; c'est pour la préparer que Flusser écrivit « The Photograph as Post-Industrial Object : An Essay on the Ontological Standing of Photographs », *op.cit.*

[243] Baudrillard Jean, « What they look like as photographed », dans Collectif Tendance Floue, *Sommes-nous ?,* Paris, Éditions Jean di Scullo/Naïve, 2006, p.166. Le Collectif Tendance Floue, regroupant treize photographes contemporains, a demandé à Baudrillard une préface pour ce recueil : <http://tendancefloue.net/livre/sommes-nous/>, consulté le 7 mars 2016.

Dans ses entretiens sur l'architecture avec Jean Nouvel, publiés en 2000[244], Baudrillard évoque aussi la notion d'*apparatus*, sans alors citer explicitement Flusser. Il compare d'abord l'omniprésence de la technologie en architecture et en photographie, et affirme que la grande majorité des images ne sont plus l'expression de la réalité, mais presque exclusivement un accomplissement technique des possibilités intrinsèques de la photographie. Le photographe, n'étant plus que l'opérateur technique de l'infinie virtualité de l'appareil et pouvant ainsi prendre tous les clichés possibles, se retrouve « neutralisé en tant que sujet. Cette neutralité, pour moi, est le degré zéro de l'espace humain[245] ». Dès lors, poursuit-il, « l'appareil génère un flux presque ininterrompu d'images. Si on l'accepte, l'appareil pourra tout reproduire, générer des images sans fin[246] ». Il peut néanmoins y avoir, dans cet énorme flux visuel, quelques images exceptionnelles échappant à cette programmation de la technique, mais il juge que « cette métamorphose peut venir d'une intuition singulière personnelle ou bien elle peut être le résultat d'un effort d'ensemble qui n'aura été voulu par personne[247] ». Il semble donc que Baudrillard, partant de la description d'une programmation assez similaire à celle de l'*apparatus* chez Flusser, ne voit de possibilités d'échapper à cette logique programmatrice que dans l'intuition, la non-volonté ou le simple espoir, alors que Flusser appelle les photographes expérimentaux à déconstruire les programmes et à se rebeller contre eux.

Au-delà de leurs convergences, cette dissonance entre ces deux penseurs nous semble révélatrice de l'originalité de la pensée de Flusser, et en particulier du rôle qu'il assigne au jeu contre l'*apparatus*.

---

[244] Baudrillard Jean et Nouvel Jean, *Les objets singuliers. Architecture et Philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2000. Ce livre est une retranscription condensée de six rencontres à la Maison des Écrivains et à l'École d'Architecture Paris-La-Villette.
[245] *Ibid.* p.107.
[246] *Ibid.* p.78.
[247] *Ibid.* p.39.

Les thèses de Flusser et la philosophie du jeu contre l'*apparatus*

D'autres philosophes ont mené une réflexion sur le pouvoir de la programmation technique et sur les notions de machine et de dispositif, au premier rang desquels se trouve Michel Foucault qui définit le dispositif comme étant le réseau qui s'établit au sein d'un :

> « ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif[248].»

Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, il implémente et construit un savoir, il sert à orienter, à déterminer, à contrôler les gestes, les conduites, les opinions et les discours. Ce dispositif est insidieusement privatif de liberté car, selon Giorgio Agamben qui développe la pensée de Foucault en la matière, il vise « à travers une série de pratiques et de discours, de savoirs et d'exercices, à la création de corps dociles mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus même de leur assujettissement[249].» Cette logique de domination est confortée par le statut de la machine comme une zone obscure, dont les programmes sont impénétrables aux fonctionnaires qui la servent : c'est ainsi que Gilbert Simondon[250] peut écrire : « l'homme

---

[248] Foucault Michel, *Dits et écrits (1954-1988), Tome 3 (1976-1979),* Paris, Gallimard, 1994, p. 299 [Édition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange].
[249] Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* Paris, Payot, 2014, p.42.
[250] Voir Castro Guimarães Angélica Beatriz, "Ideias sobre Progresso Técnico em Vilém Flusser e Gilbert Simondon", *Texto Digital*, Florianópolis, vol. 9, n. 1, p. 172-192, jan./jul. 2013, en ligne : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2013v9n1p172/25117>, consulté le 31 octobre 2015.

connaît ce qui entre dans la machine et ce qui en sort, mais non ce qui s'y fait[251] », et son intervention ne peut se faire que selon un programme préétabli.

Ces concepts de dispositif, de machine dominante et de boîte noire aux programmes indéchiffrables sont assez proches de l'*apparatus* de Flusser, mais c'est sans doute Günther Anders qui est le plus proche de la conception flussérienne de l'*apparatus* : en effet il l'étend jusqu'à la définition de ceux que Flusser nomme fonctionnaires, c'est-à-dire des êtres humains transformés en moyens de production et inadéquats face aux machines qui les dominent. Pour Anders l'homme est victime d'une honte prométhéenne, « *la honte qui s'empare de l'homme devant l'humiliante qualité des choses qu'il a lui-même fabriquées* [252]», et alors l'homme face à la machine « n'est plus *l'homme en tant qu'instrument parmi les instruments*, *mais l'homme en tant qu'instrument pour les instruments* ; l'homme en tant qu'élément d'une machinerie déjà construite ou d'un projet technique déjà arrêté[253] ». Comme Flusser, Anders étend sa réflexion à l'univers des images, il dénonce l'iconomanie et le danger que la prolifération des images ne soit un vecteur « d'abrutissement, parce que en tant qu'images, à la différence des textes, elles ne révèlent jamais les rapports qui constituent le monde mais se contentent de prélever des lambeaux de celui-ci : ainsi, en montrant le monde, elles le dissimulent[254] ». Les photographes sont dès lors enrôlés au service de l'instrument, concept assez proche de l'*apparatus*, et ils « ne photographient pas plus la réalité qu'ils voient qu'ils ne considèrent ce qu'ils photographient comme la "réalité" - car ce qu'ils voient, ils ne le voient que pour le photographier, et ce qu'ils photographient, ils ne le photographient que pour l'avoir[255] ». Pour Flusser comme pour Anders, l'appareil photographique n'est pas seulement un producteur d'images, mais c'est aussi un nouveau modèle de compréhension du monde contemporain, qu'ils perçoivent tous deux comme

[251] Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 [1958], p.338.
[252] Anders Günther, *L'Obsolescence de l'Homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Encyclopédie des Nuisances & Ivrea, 2002 [1956], p. 37 [italiques dans l'original].
[253] *Ibid.* p.48 [italiques dans l'original].
[254] *Ibid.* p.18.
[255] *Ibid.* p.207.

un « monde marqué par la prédominance des appareils et qui tend de plus en plus à vivre et à s'organiser en fonction d'eux[256]. »

Si leurs analyses de la domination de l'instrument / *apparatus* sur les hommes qui le servent, et en particulier les photographes, sont très proches, Anders n'offre par contre guère de pistes pour contrer cette domination. Pour lui, critiquer les machines, la technique, est aujourd'hui extrêmement difficile et demande un grand courage civique, ce qui fait que les hommes perdent leur liberté de jugement et deviennent passifs, unilatéraux et « *infantilisés par la machine* […] le monde aussi bien que le "monde de l'art" nous est servi à *l'état liquide*[257] ». Flusser par contre refuse cette passivité et met l'accent sur la nécessité impérative pour le photographe de comprendre et démonter le rôle de l'*apparatus*, de critiquer la machine et ses programmes ; pour lui, c'est là une rupture radicale, une coupure fondamentale qui va au-delà de l'univers des images techniques et qui est aussi un appel à la lucidité, voire à la remise en question de « notre manière propre d'être et d'"être-dans le-monde"[258]. » Chez Flusser, l'analyse de l'*apparatus* ne se conçoit pas sans une réflexion sur la manière d'y résister, de jouer contre ou de se révolter[259] : en lien avec cette

---

[256] "Para eles, a máquina fotográfica não era apenas um meio capaz de produzir novos tipos de imagens (mecânicas, reprodutíveis, multiplicáveis), mas um modelo – o mais contundente, o mais original – para o entendimento do mundo contemporâneo, mundo este marcado pela predominância dos aparelhos e que tende, de forma crescente, a viver e se organizar em função deles.", Gonçalves Osmar, "Estética da Fotografia : um diálogo entre Benjamin e Flusser", *Flusser Studies*, n°15, mai 2013, p.5, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/osmar-goncalves-a-estetica.pdf>, consulté le 1er novembre 2015.

[257] Anders Günther, *L'Obsolescence de l'Homme. Tome II. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, Paris, Fario, 2011 [2002], p. 249-250 [italiques dans l'original].

[258] "Talvez porque a fotografia opere come um corte fundamental, una ruptura paradigmática não só no universo das imagens (na ontologia do visual), mas na nossa própria maneira de ser e de estar-no-mundo." , Gonçalves Osmar, *op.cit.*, p.4.

[259] La figure du rebelle s'incarnant aujourd'hui dans le *hacker*, on lira aussi avec intérêt Reis Thiago, "É possível hackear a existência ?", Flusser Studies, n°17, juin 2014, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/thiago-reis-hackear-a-existencia.pdf>, consulté le 31 octobre 2015.

nécessité de rébellion contre l'*apparatus* que Flusser appelle de ses vœux, nous devons maintenant étudier les liens entre Flusser et deux penseurs ayant adopté une posture radicale de contestation face au système, Guy Debord et Ivan Illich.

Sans revenir ici sur les thèses situationnistes et la pensée de Guy Debord, les deux penseurs ont en commun la notion que l'expérience réelle a été remplacée par la représentation, le spectacle[260]. Mais alors que Flusser donne un rôle prépondérant à l'*apparatus*, pour Debord c'est la représentation même qui crée la réalité :

> « le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée[261]. »

Si tous deux s'inquiètent des effets du pouvoir sur la culture des images, c'est par une logique extérieure au monde des images que Debord prône une révolution[262], alors que c'est en subvertissant l'*apparatus* même que Flusser entend déterminer la possibilité de la liberté dans une société qu'il domine.

Un autre philosophe dont les théories sociales résonnent avec celles de Flusser dans ce domaine est le penseur et prêtre d'origine autrichienne Ivan Illich, qui, dans son essai *La convivialité*, reprend des thèses similaires sur la domination de l'homme par l'outil, sur l'uniformisation créée par ces derniers et

---

[260] Voir à ce sujet l'analyse de l'universitaire brésilienne Bertelli Pagotto Mariana, *op.cit.*, p.7-8.

[261] Debord Guy, « La Société du Spectacle », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, [1967], point 5, p.767.

[262] Si les situationnistes se sont beaucoup intéressés à l'art et ont compté de nombreux artistes plasticiens dans leurs rangs, ils n'ont par contre guère montré d'intérêt essentiel pour la photographie. Un des rares photographes situationnistes, Pino Bertelli, a bien développé le concept de "photographie voyou" (*fotografia ludra*), mais il s'agit plus là d'une attitude sociopolitique révolutionnaire que d'une remise en cause de l'*apparatus* photographique depuis l'intérieur. Voir Bertelli Pino, *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico, op.cit.*

l'homogénéisation de tous qui en résulte progressivement. Constatant que l'homme sait se servir d'outils, comme le téléphone ou la télévision, mais ne sait pas comment ils fonctionnent, Illich en appelle aux poètes et aux bouffons pour qu'ils se « soulèvent contre l'écrasement de la pensée créative par le dogme[263] » et mènent une révolution de l'éveil en construisant des outils justes, c'est-à-dire des « générateur[s] d'efficience sans dégrader l'autonomie personnelle, ne suscitant ni esclaves, ni maîtres et élargissant le champ d'action personnel[264] ». Mais, si son analyse de la société est assez proche de celle de Flusser, Illich ne met pas en scène des révolutionnaires qui retourneraient l'outil comme un gant depuis l'intérieur, en pervertissant ses programmes.

Cette intériorité de la subversion de l'*apparatus*, qu'il soit perçu comme outil ou comme spectacle, semblent donc être la principale différence entre Flusser et tant Debord qu'Illich. Flusser en effet conclut plusieurs de ses textes par des appels au combat de l'homme contre l'appareil, à la défense de la liberté contre l'univers robotisé, et au « discernement esthétique résistant à l'avalanche fastidieuse et obscène d'images industrielles[265] », ce que le philosophe Michel Guérin considère comme des oppositions stéréotypées trop rapidement énoncées.

[263] Ivan Illich, *La convivialité*, Paris, Le Seuil, 1973, p.93.
[264] *Ibid.*, p.27.
[265] Guérin Michel, « Du phénoménologique au « photologique » », Arrouye Jean et Guérin Michel, *op.cit.*, p.13.

CH. 1.5 LES THÈSES DE FLUSSER DANS LE CONTEXTE DES THÉORIES DE LA PHOTOGRAPHIE

Ayant ainsi positionné les idées de Flusser au sein de la philosophie des médias et des théories sur le dispositif, nous allons poursuivre cette analyse comparative dans le champ de la théorie photographique en quatre sections. Nous allons d'abord, en liaison avec le chapitre précédent, voir comment ses idées s'articulent avec celles de chercheurs ayant spécifiquement adressé la notion de pouvoir et de dispositif en photographie. Nous verrons ensuite sa proximité et ses différences avec les théories liées à la représentation, et en particulier avec l'indicialité. Une troisième section adressera son positionnement dans le champ du sensible, autour, en particulier de *La Chambre Claire*, mais aussi des écrits de James Elkins et d'Henri Van Lier. Enfin, nous relierons les thèses de Flusser avec celles d'autres penseurs s'étant penchés sur l'ontologie photographique, et en premier lieu Walter Benjamin.

Flusser et le dispositif spécifiquement photographique

Nous avons vu au chapitre précédent comment le concept d'*apparatus* chez Flusser et ceux de dispositif chez Michel Foucault et Giorgio Agamben, de machine chez Gérard Simondon ou d'instrument chez Günther Anders, étaient proches. Cette proximité se retrouve aussi avec des écrivains plus spécifiquement concernés par la photographie. C'est d'abord le cas de Pierre Bourdieu chez qui c'est la dimension sociale de conformité qui définit les « modèles implicites qui se laissent saisir à travers la pratique photographique et son produit parce qu'ils déterminent objectivement le sens que le groupe confère à l'acte photographique[266] ». Bourdieu analyse et démonte les codes de représentation standardisés de la photographie, ceux mêmes que le philosophe Jean-Claude Chirollet estime former un « processus opératoire pré-conditionnant le complexe des réflexes inconscients de l'opérateur-Sujet

[266] Bourdieu Pierre (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, deuxième édition, 2003, [1965], p.24-25.

photographe [267]». Nous reconnaissons là des caractéristiques d'un *apparatus* selon Flusser, un système de normes explicites et codifiées auxquelles le photographe doit se conformer.

La photographe Tiphaine Gondouin, qui a rédigé une thèse de doctorat sur l'analyse de l'appareillage photographique et le conditionnement qu'il opère dans la création photographique, met l'accent sur la nécessité pour le photographe de comprendre et de critiquer son *apparatus* afin de se libérer de ses règles contraignantes. Cela la conduit à « une pratique photographique cherchant à exhiber les éléments constitutifs et premiers de l'appareil photographique, et son procès »[268], afin que la photographie ne représente pas seulement le sujet photographié, mais aussi le processus de création de l'image elle-même. Cette remise en cause du programme de représentation est aussi une forme de jeu contre l'appareil, de contestation de ses programmes.

Si d'autres auteurs comme Susan Sontag[269] ou l'artiste Robert Smithson[270] ont eux aussi formulé des analyses de l'appareil photographique comme partie prenante d'un *apparatus* contraignant et imposant son pouvoir, c'est l'écrivain anglais John Berger qui a poussé le plus loin une réflexion politique radicale sur le rôle de la photographie, en prolongement des idées de Flusser : Berger estime que l'appareil photographique est aujourd'hui l'instrument omnipotent d'un opportunisme qui transforme tout – de la nature au sexe, de la souffrance

---

[267] Chirollet Jean-Claude, *Photo-archaïsme du XXème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.23.

[268] Gondouin Tiphaine, *Medium et Appareil dans la Création Photographique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.24.

[269] « L'appareil photo définit la réalité sur les deux modes qui sont essentiels au fonctionnement d'une société industrielle avancée : comme spectacle (pour les masses) et comme objet de surveillance (pour les dirigeants) », Sontag Susan, *Sur la Photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008 [1977], p. 242.

[270] "Cameras have a life of their own […] They are indifferent, mechanical eyes, ready to devour anything in sight. They are lenses of the unlimited reproduction. Like mirrors, they may be scorned for their power to reproduce our individual experiences. It is not hard to conceive an Infinite Camera without an ego.", Smithson Robert, "Art through the Camera's Eye", dans Flam Jack (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p.372, *apud* Roca José, "Protographies", dans *Oscar Muñoz : Protographies*, Paris/Trézélan, Jeu de Paume/Filigranes, 2014, p.18.

au sport – en spectacle, et ce « jusqu'à ce que cet acte devienne si habituel que l'imagination pré-conditionnée puisse le faire d'elle-même[271]. » Comme Flusser, Berger se pose la question de la possibilité d'une pratique photographique alternative ; aujourd'hui, dit-il, aucune pratique alternative professionnelle n'est possible. Mais, plus pessimiste ou plus visionnaire à long terme que Flusser, il ajoute : « Pourtant il est peut-être possible de commencer à utiliser les photographies en fonction d'une pratique visant à un futur alternatif[272]. » Cette réflexion s'inscrit chez Berger dans le contexte d'une lutte contre la culture capitaliste ; elle rejoint ainsi certaines des idées de l'historienne israélienne Ariella Azoulay[273] qui prône un contrat civil de la photographie pour défaire les relations de pouvoir qu'impose naturellement l'*apparatus* photographique. Ariella Azoulay a en particulier développé ces idées dans le contexte de l'occupation de la Palestine, et elle a travaillé étroitement avec le photographe Aïm Deüelle Lüski (voir chapitre 2.4).

Flusser et les théories de la représentation

La plupart des théoriciens de l'image se sont intéressés à son essence documentaire, à la relation entre l'objet et sa représentation, posant la question du réalisme de la photographie, de son rapport au réel et de sa validité comme langage universel. Ce sont là des sujets qui intéressent peu Flusser, lequel se situe sur un autre plan, selon Andreas Ströhl : « pour lui, la photographie est un

[271] "Such opportunism turns everything – nature, history, suffering, other people, catastrophes, sport, sex, politics – into spectacle. And the implement used to do this – until the act becomes so habitual that the conditioned imagination may do it alone – is the camera.", Berger John, *Understanding a Photograph*, Londres, Penguin, 2013, p.54. Le texte est originellement paru sous le titre "Uses of Photography. For Susan Sontag" dans *New Society*, 17 et 24 octobre 1968.

[272] "Yet it may be possible to begin to use photographs according to a practice addressed to an alternative future. This future is a hope which we need now, if we are to maintain a struggle, a resistance, against the societies and culture of capitalism.", *Ibid.*, p. 55-56.

[273] Azoulay Ariella, *The Civil Contract of Photography*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 2012 [2006].

dépassement des séparations artificielles de la culture entre science, technologie et art. […] Flusser a confronté les notions de calcul et de projection inhérentes à la photographie[274]. » Il est ainsi un des premiers après Walter Benjamin à avoir construit une théorie de la photographie qui soit détachée de la représentation. Si son concept de symptôme est assez similaire à celui de l'index chez Philippe Dubois et Susan Sontag, ce qui compte pour lui avant tout, c'est l'existence de l'*apparatus*, non pas l'interprétation sémiologique qu'on peut en faire, et il ne développe la notion de symptôme que pour l'opposer à celle de symbole dans les images traditionnelles. Quant aux similarités de sa pensée avec les thèses fondatrices d'André Bazin[275], il nous semble que Bazin s'intéresse principalement à l'esthétique de l'objet photographié, alors que Flusser se concentre sur la photographie elle-même, laquelle doit être imprévue, informative, extraordinaire. Au contraire, pour Bazin, la photographie, n'étant qu'une empreinte de l'objet, doit lui donner un caractère extraordinaire, une esthétique très concrète, qui fasse naître l'admiration[276]. Plus significative est sa différence avec Susan Sontag sur l'analogie entre le photographe et un prédateur : Sontag utilise souvent les termes de « conquête », « capture », « brutalité », « possession »[277]. Flusser, tout en ayant aussi utilisé l'expression « le photographe aux aguets », est allé au-delà en

[274] "Although all of these theorists of the technical image are investigators of its documentary essence – that is, they question the relationship between the object and its representation – Flusser's mode of questioning begins with a completely different approach. For him, photography is an overcoming of the artificial separation of culture into science, technology and art. … Flusser's theory takes up the notion of calculation, of computation, and of projection, whereas theorists of photography have traditionally asked about the "realistic" quality of the photograph, or if there is a universal language of photography.", Ströhl, *op.cit.,* p.xxv .

[275] Bazin, André, « Ontologie de l'image photographique », dans Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris / Condé-sur-Noireau, Cerf /Corlet, 2008 [1945], p.9-17.

[276] Lire à ce sujet : Carrillo Canán Alberto J.L. & Calderón Zacaula Marco, « Bazin, Flusser and the Aesthetics of Photography », *Flusser Studies*, n°13, mai 2012, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/carrillo-calderon-aesthetics-photography.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

[277] Sontag Susan, *Sur la Photographie, op.cit.*

postulant que ce n'est pas le photographe, mais l'*apparatus* lui-même qui est un prédateur « à l'affût », qui « s'aiguise les dents[278] ». Surtout, il postule que cette « rapacité » va s'exercer tant vis-à-vis du sujet photographié que vis-à-vis du photographe lui-même, soumis au pouvoir de l'*apparatus* : l'appareil photographique n'est plus une arme dans les mains du photographe, comme chez Sontag, mais c'est désormais lui qui exerce son autorité programmatique totalitaire. Nous voyons donc qu'il y a assez peu de congruence entre les thèses de Flusser et celles des théoriciens classiques de la photographie. C'est par contre avec des écrivains qui se sont penchés sur le sensible en photographie que nous allons trouver certaines affinités avec Flusser, et en premier lieu chez le Roland Barthes de *La Chambre claire*.

Flusser et le sensible en photographie

Outre Flusser, peu d'auteurs ont été en mesure de tenir un discours à la fois savant et sensible sur la photographie, capables de mêler leur capacité d'analyse et de réflexion avec leurs sentiments, que ceux-ci aient à voir avec la liberté, la nostalgie ou le plaisir. Nous en considérons trois dans cette section, Roland Barthes, James Elkins et Henri Van Lier, qui, chacun à sa manière, rejoignent Flusser, non pas tant dans sa théorie de l'*apparatus*, que dans sa posture personnelle face aux discours standard et insensibles sur la photographie.

Roland Barthes donne fin 1977 un entretien à la revue *Le Photographe*, qui paraît en février 1980, soit à peu près en même temps que *La Chambre claire*, où il déclare :

> « Le système optique de l'appareil est un système choisi parmi d'autres possibles, hérités de la perspective de la Renaissance. Tout cela implique un choix idéologique par rapport à l'objet représenté. En

[278] Flusser Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit.*, p.16

résumé, la photo ne peut pas être transcription pure et simple de l'objet qui se donne comme naturel…[279] »

Barthes et Flusser semblent ainsi partager le même pessimisme critique face au développement des médias et de l'*apparatus*, même si, comme le note Martyna Markowska[280], l'idée de la mort est bien plus présente chez Barthes que chez Flusser. Mais leur principale différence semble être celle du point de vue[281] : Barthes regarde des photographies, Flusser regarde l'acte de photographier. Barthes parle depuis le point de vue du *Spectator*, Flusser est plus proche du point de vue de l'*Operator*, du photographe[282], analysant l'*apparatus* sous son angle, et l'incitant à se rebeller contre les programmes ; Flusser, en comparant les gestes et la démarche du photographe à ceux du philosophe, le considère comme un égal, un pair, même si lui-même ne fut pas photographe. En somme, Barthes s'interroge sur le ça-a-été, sur la perspective historique, alors que Flusser se préoccupe du futur, de la potentialité de la photographie. À partir d'une analyse partant des mêmes bases, Barthes expose une sensibilité là où Flusser analyse et propose.

---

[279] Cet entretien est rapporté dans Narboni Jean, *La nuit sera noire et blanche. Barthes,* La Chambre claire*, le cinéma,* Paris / Nantes, Les prairies ordinaires / Capricci, 2015, p.132. Narboni a été l'éditeur de *La Chambre claire* aux *Cahiers du Cinéma*.

[280] Markowska Martyna, "Flusser and the Polish (photography) novels", *Flusser Studies,* n°10, novembre 2010, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/markowska-polish-novels.pdf> , consulté le 2 novembre 2015, p. 8-9.

[281] Roth Nancy, "The Photographer's Part", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010, en ligne : <http://www.nancyannroth.com/?page_id=158>, consulté le 2 novembre 2015

[282] Flusser est d'ailleurs un des rares penseurs non photographes, sinon le seul, à adopter, au moins partiellement, ce point de vue de l'opérateur. C'est évidemment une position que, par contre, il partage avec des photographes-écrivains comme Joan Fontcuberta, Gottfried Jäger ou Franco Vaccari.

C'est aussi beaucoup dans leur manière d'écrire que Flusser et Barthes sont proches : tous deux placent l'écriture au centre de leur pensée[283]. Leurs essais n'ont pas un style académique, mais une structure stylistique plutôt lâche, et peu ou pas de références. C'est aussi ce qui les rapproche de James (Jim) Elkins, qui, professeur d'histoire de l'art à l'Institut d'Art de Chicago, auteur et éditeur d'une dizaine de livres[284], s'est éloigné de ses recherches universitaires davantage normées pour écrire un essai très personnel sur la photographie dans un style délibérément non académique.

Dans ce livre, *What Photography Is*[285], Elkins a souhaité parler avec sa voix propre et retrouver un plaisir trop souvent absent des écrits universitaires : « Si vous êtes historien de la photographie ou critique intéressé par les photographes contemporains reconnus, n'attendez pas de ce livre qu'il vous aide ni qu'il soit pertinent pour vous[286]. » Il dit d'emblée vouloir se démarquer de la critique académique usuelle de la photographie : il n'y sera question ni de l'approche esthétique de la photographie, ni de sa dimension sociologique, ni de son étude comme représentation du monde. Ce qui l'intéresse, c'est le caractère non humain, non émotionnel de la photographie : « La photographie n'est pas seulement à propos de la lumière, de la perte, du passage du temps. Elle est à propos de quelque chose de plus dur. […] Je recherche un certain

[283] Pour cette analyse, qui sort du cadre de notre thèse, voir l'analyse que fait Florian Arndtz des rapports entre écriture, idéologie et photographie chez ces deux penseurs et chez Derrida. Arndtz Florian, "Über Fotografie schreiben. Vilém Flusser, Roland Barthes, Jacques Derrida", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/arndtz-fotografie.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

[284] dont le recueil de référence *Photography Theory*, New York & Londres, Routledge, 2007. Aucun de ses livres n'a été, à notre connaissance, traduit en français, et sa pensée est relativement méconnue en France. Voir son site <http://www.jameselkins.com/>, consulté le 8 mars 2016.

[285] Elkins James, *What Photography Is*, New York/Londres, Routledge, 2011.

[286] "If you are a historian of photography, or a critic engaged with the currently famous photographers, please don't expect this book to be either helpful or relevant.", Elkins, *op.cit.*, p.ix.

manque d'émotion, une froideur que je ne trouve pas chez Barthes[287]. » Il veut explorer, dit-il, une zone méconnue de la photographie, ce que, d'ordinaire, nous ne regardons pas, ce que nous ne voulons pas voir, et révéler ainsi notre manière de regarder.

Très influencé par Barthes, mais s'en démarquant, Elkins dit qu'on ne peut pas répondre à *La Chambre Claire* par un essai académique, ni par une œuvre de fiction, mais seulement en écrivant « un livre encore plus étrange[288] ». Son objectif est de définir un rapport à la photographie différent de celui de Barthes, basé non sur l'émotion, la mémoire, la tristesse qu'elle engendre, mais sur l'étrangeté, l'analyse formelle, et la douleur qu'elle génère ; et il va donc patiemment déconstruire ce que la photographie est, et ce qu'elle donne. Elkins ne veut s'intéresser ni aux photos de famille, ni aux portraits, il dédaigne les thèmes habituels (l'histoire, le genre…), il met de côté la photographie considérée comme un des beaux-arts, et choisit au début du livre de se confronter d'abord à la photographie comme représentation imparfaite du monde, avec trois illustrations inadéquates, déformées, incertaines : une fenêtre amérindienne en sélénite, fracturant la vision du dehors, la surface gelée d'un lac aux profondeurs sombres quasi invisibles, et un morceau de sel fossile où la photographie indique, mais ne montre pas, la présence de bactéries encore vivantes. Alors que, dit-il, la surface matérielle de la photographie existe toujours, aussi bien sur l'écran que sur le papier, presque personne ne la regarde, on va toujours derrière elle, directement à la représentation, et ce n'est que quand la représentation échoue, comme dans ces trois exemples qui ne montrent « rien », sinon leur surface, qu'on daigne alors s'intéresser à la surface de la photographie elle-même. Or, pour Elkins, on ne peut pas vraiment voir

[287] "Photography is not only about light and loss and the passing of time. It is about something harder…" et "I am after a certain lack of feeling, a coldness I miss in Barthes.", Elkins, *op.cit.*, p.xi et p.xii.

[288] "It is clear to me that a full answer to Camera Lucida cannot be an academic essay: three decades of scholarship have not yet produced such an answer. And it is clear that an answer cannot be a work of fiction, a memoir, or anything proposed as creative or experimental writing. The only way to reply to a book as strange as Barthes's is to write another one even stranger.", Elkins, *op.cit.*, p.14. *Camera Lucida* est le titre de la traduction en anglais de *La Chambre Claire*.

une photographie si on néglige sa surface, sa matière, ses entours. Aux antipodes du regard nostalgique, rêveur et doux-amer de Barthes, Elkins refuse de limiter une photographie à ce qui y est pertinent pour le propos qu'on veut tenir, que ce soit une analyse sociale ou la renaissance d'un souvenir : il choisit de regarder vraiment ces photographies, en n'occultant pas ce qu'il y a autour du sujet, du thème évident, en acceptant l'irritation de ne pas comprendre ce qu'on voit, de ne pas savoir ce qui est montré, et en ne celant pas un certain déplaisir devant le manque d'intérêt de la matière photographique. Cet essai très personnel et atypique peut rebuter : style délibérément subjectif et antiacadémique, approche hors normes et loin de toute théorie, pensée radicalement étrangère aux courants dominants. Mais c'est aussi cette étrangeté qui intéresse, et qui, par certains côtés, le rapproche des essais de Flusser. Tous deux partagent en effet, outre le goût du style, une certaine distance vis-à-vis des lectures standard de la photographie comme outil de représentation, et tous deux tentent de percer l'ontologie photographique.

Un autre auteur, dépassant lui aussi le clivage entre l'académique et le sensible, a su construire une argumentation originale autour de la photographie : Henri Van Lier[289], né à Rio en 1921 (partageant ainsi avec Flusser un certain tropisme brésilien) et décédé à Bruxelles en 2009, est surtout connu comme auteur d'une monumentale *Anthropogénie*[290], qui se veut une somme de tous nos savoirs actuels sur l'évolution de l'homme, un récit du devenir de l'homme depuis la préhistoire jusqu'aux récents développements des arts et des sciences. Ce penseur multidisciplinaire hétérodoxe et socratique, ce philosophe écrivant sur les médias, la littérature et l'art, a publié deux ouvrages de réflexion sur la photographie, *Philosophie de la photographie*[291] et *Histoire photographique de la*

[289] Parfois orthographié de manière erronée Vanlier ou van Lier.
[290] Van Lier Henri, *Anthropogénie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010. Voir aussi, en ligne : <http://www.anthropogenie.com/main.html>, consulté le 2 novembre 2015.
[291] Van Lier Henri, *Philosophie de la Photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1983. L'ouvrage reprend une précédente édition polycopiée : *Jeunesses et arts plastiques*, Palais des Beaux-arts, Bruxelles, 1981.

photographie[292]. Pour lui, l'arrivée de la photographie a d'abord changé le statut de l'image, qui est alors passée du trait au point-pixel, devenant transmutable et reproductible, et aussi la conception de la création, car l'artiste est devenu alors opérateur, c'est-à-dire trappeur plutôt que chasseur. Mais surtout, la photographie a changé notre rapport au réel, car, dans le monde tel que le représente l'image photographique, la réalité ne peut être que partielle et imparfaite, ce qui a le potentiel de bouleverser tout notre rapport au monde[293]. Van Lier estime ainsi que « la mise en place d'un *homo photographicus* planétaire produit aussi une subordination inverse, où la technique mue par sa logique propre modifie les habitudes perceptives et mentales de l'être humain[294] », ce qui rejoint les thèses de Flusser sur la domination de l'*apparatus*. La dimension sensible de Van Lier passe par une attitude qu'il nomme cosmologique : mettre en relation des photographies diverses, s'intéresser à leur ressemblance, à leur appartenance, en somme ne lire la photographie qu'en réseau et en dégager des émotions, des plaisirs ou des nostalgies[295]. Van Lier, tout en suivant une pensée tout aussi plurielle, mais plus structurée que celle de Flusser, donne davantage de poids à l'image et à son rôle de représentation de la réalité, alors que Flusser traite la photographie avant tout comme un concept quasi-abstrait au service de son argument scientifique et philosophique. En tout cas, comme l'écrit le photographe Arnaud Claas, la pensée de Van Lier et celle de Flusser, constituent des « corpus faisant office de gisements conceptuels tout en étant astreints à une confidentialité aristocratique[296] ».

---

[292] Van Lier Henri, *Histoire photographique de la Photographie*, Laplume, Cahiers de la Photographie, 1992.

[293] Voir à ce propos Talbot Patrick, « Avant-propos », *Infra-mince*, Arles, ENSP/Actes sud, n°6, 2011, p.22. Ce numéro de la revue *Infra-mince* comprend un cahier spécial sur Henri Van Lier (p.18-61).

[294] Van Lier Henri, *Philosophie de la Photographie, op.cit.*, p.72.

[295] D'après nos notes sur l'intervention de Sébastien Fevry, « Photographie (et cinéma) dans l'œuvre d'Henri Van Lier », le 15 avril 2010 lors d'un colloque sur Van Lier au Centre Pompidou.

[296] Claas Arnaud, « La coulée suprême du regard », *Infra-mince, op.cit.*, p.23.

Flusser et les penseurs de l'ontologie photographique

Walter Benjamin et Vilém Flusser sont les deux principaux penseurs à avoir abordé au XXe siècle la question de l'ontologie de la photographie, mais avant d'aborder l'étude de leurs similitudes et de leurs différences, nous pouvons évoquer deux autres écrivains, qui sont aussi des photographes.

Gottfried Jäger (né en 1937), figure de proue de la Photographie Concrète, a souvent été en contact avec Flusser ; il écrivit dans le numéro d'hommage posthume de la revue *European Photography* :

> « Mes photographies ont plus à voir avec la « structure » qu'avec la forme, avec un « programme » qu'avec des éléments individuels, avec le rythme qu'avec la mélodie. Ce sont des travaux structurels qui veulent explorer la langue, la grammaire, la légitimité interne du médium, et les révéler. Aux yeux de Flusser cette approche était un jeu créatif avec et contre l'*apparatus*, suivant les instructions d'utilisation mais en même temps cherchant de nouvelles manières d'utiliser l'*apparatus*, regardant à l'intérieur de l'*apparatus* plutôt qu'à travers lui. Ainsi les relations sont renversées : l'image de l'extérieur devient une image interne du système. Le but est de rendre vivantes ces structures internes, de les comprendre et de les utiliser de manière créative[297]. »

Jäger présente ici un point de vue assez proche de celui de Flusser quant à la nécessité de retourner l'*apparatus* « comme un gant », et sa réflexion

[297] "My photographs owe more to the principle of "structure" than to that of form, more to a "program" than to individual items, and more to rhythm than to melody. They are structural works that seek to explore and disclose the language, grammar, and inner legitimacy of the medium.
For Flusser this approach was always a creative game with and against the apparatus. It follows the instructions for use, but also calls for new ways of using the apparatus. It peers into the apparatus instead of through it. This reversal of relationships is part of the program: the image from outside becomes an interior image of the system. The object is to make vivid its inner structure to comprehend them and use them creatively.", Jäger Gottfried, s.t., *European Photography. Special issue on Flusser*, n°50, vol. 13, n°2, printemps 1992, p.36.

ontologique concerne la structure même de ses photographies, il conjugue pratique et théorie, même s'il donne moins d'importance que Flusser à la perspective historique et politique dans laquelle son travail s'inscrit.

Franco Vaccari, autre écrivain photographe, dont le travail photographique est présenté au chapitre 2.10, a également beaucoup écrit sur l'art et la photographie : il est à l'origine du concept d'inconscient technologique[298]. Selon sa thèse, le médium photographique est structuré par des règles qui échappent à ceux qui ont construit le médium : de ce fait, les règles de la structure de production sont inconscientes dans ce sens, et elles fonctionnent indépendamment de qui a construit le médium. « La photographie est chargée d'un inconscient technologique, car l'appareil photographique, les pellicules, les procédures de développement définissent un programme conçu pour donner un certain résultat préétabli et culturellement déterminé[299]. » C'est là un concept assez similaire à celui de l'*apparatus* chez Flusser, mais un *apparatus* limité à la prise de vue, c'est-à-dire sans le programme industriel et politique en amont, et sans le programme de distribution et diffusion en aval. Dans ses *Expositions en temps réel*, Franco Vaccari a pratiqué une photographie conceptuelle et expérimentale questionnant le rapport avec l'appareil et la représentation photographique de la réalité : pour lui, le processus compte davantage que l'image elle-même, et le hasard, la perte de contrôle, la logique floue, sont essentiels. Il peut, en cela, être considéré comme un des photographes expérimentaux tels que Flusser les définit ; il a d'ailleurs rencontré Flusser à Turin, le 19 juin 1985, lors de *Torino*

[298] Vaccari Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modène, Punto e Virgola, 1979. Traduction française par Lentengre Marie-Louise, *La Photographie et l'Inconscient Technologique*, Paris, Créatis, 1981. C'est le seul livre de Vaccari traduit en français.

[299] Mouton Jean-Claude, *Photographies de Traces, Traces de Photographies*, s.d., en ligne : <http://www.jeanclaudemouton.eu/fr/nmsl/nmsl1.html>, consulté le 2 novembre 2015.

Fotografia[300], et se souvient que Flusser a montré beaucoup d'intérêt pour ses idées. Quand le livre de Flusser a été traduit en italien (1987), Vaccari a constaté que leurs idées étaient assez parallèles[301].

Une place toute particulière doit être faite à Walter Benjamin, dont les réflexions ont souvent été comparées à celles de Flusser[302] ; d'abord, Benjamin venait d'un univers culturel et religieux assez similaire à celui de Flusser, la bourgeoisie intellectuelle juive de langue allemande. Mark C. Rump développe cette analogie entre les deux philosophes en écrivant que tous deux développent une théorie du langage à partir du judaïsme, le langage comme valeur mystique, tous deux ont été plus ou moins apatrides, nomades, toujours ouverts aux influences extérieures, tous deux commencent à s'intéresser à la photographie en dehors du cadre académique, et tous deux écrivent des essais,

---

[300] Voir le récit de cette rencontre : Bonizzi Valentina, "Che cosa legitima la fotografia ? la produzione di un incontro tra Vilém Flusser e Franco Vaccari", *Flusser Studies*, n°19, mai 2015, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bonizzi-cosa-legittima-fotografia.pdf>, consulté le 31 octobre 2015, ainsi que l'entretien de Bonizzi Valentina avec Schwarz Angelo, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/intervista-bonizzi-schwarz-flusser.pdf>, consulté le 31 octobre 2015.

[301] Conférence de Franco Vaccari au Museo della Fotografia Contemporanea, Cinisella Balsamo (MI), le 17 avril 2011, et entretien avec nous à Modène le 29 mai 2011 (annexes B.31a et B.31b). Voir Lenot Marc, « La photographie comme action, non comme représentation. Entretien avec Franco Vaccari », dans Challine Eléonore, Meizel Laureline et Poivert Michel (dirs.), *L'Expérience Photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histo.Art n°6), 2014, p.59-73, en ligne : <https://www.academia.edu/7693963/La_photographie_comme_action_non_comme_repr%C3%A9sentation_entretien_avec_Franco_Vaccari>, consulté le 31 octobre 2015.

[302] De manière assez paradoxale, l'universitaire argentine Claudia Kozak trouve la qualification de Flusser comme « le nouveau Benjamin » un peu facile, et elle suggère que leur principale similitude viendrait plutôt du fait que leurs écrits à tous deux « permettent des lectures partielles et biaisées ». "Hay sí, en los escritos de ambos pensadores algo que permite las lecturas sesgadas, parciales. Un Benjamin y un Flusser para cada gusto, tal vez, efecto de la compleja ambivalencia respecto de algunas cuestiones; la de la técnica, entre ellas.", Kozak Claudia, "Vilém Flusser sobre arte, aparatos y funcionarios", *Artefacto. Pensiamentos sobre la Técnica*, n°6, 2007, p. 69-71, en ligne: <https://seminario3vivianasuarez.files.wordpress.com/2014/04/flusser-v-arte-y-aparatos.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

au sein d'une œuvre hétéroclite[303]. La principale similitude entre Benjamin et Flusser, abondamment développée par l'universitaire brésilien Márcio Seligmann-Silva[304], est bien entendu que la représentation est mise en forme par la technologie, et qu'on peut donc comparer l'image auratique de Benjamin à l'image traditionnelle, voire magique, de Flusser, et l'image post-auratique du premier à l'image technique du second. Analysant la filiation des idées de Benjamin à Flusser, Roberta Valtorta considère que l'importance de l'*apparatus* transparaît déjà dans le concept d'inconscient optique du premier :

> « La programmation des signifiants par les *apparatus* se trouve déjà, mais à l'état embryonnaire et surtout avec un accent différent, dans l'idée de l'inconscient optique de Walter Benjamin, où est déjà abandonnée la référence fixe à l'homme comme « créateur » et où l'attention commence à se fixer sur l'instrument photographique[305]. »

---

[303] "Beide entwickeln eine eigene Sprachttheorie, deren Ausgangspunkt das jüdische Sprachverständnis darstellt (Sprache als mystischer Welt hat in der jüdischen Religion einer herausragende Rolle). […] Beide beschäftigen sich mit der Fotografie erst nach ihrem Ausscheiden aus dem akademischen Diskurs", Rump Mark C., "Denkbilder und Denkfotografien. Übereinstimmungen und Unterschiede in den Ansätzen Walter Benjamins und Vilém Flussers", dans Jäger Gottfried (dir.), *Fotografie denken. Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne*], Bielefeld, Kerber, 2001, p.42. Nous remercions Matthias Kern pour son assistance à la compréhension de ce texte en allemand. Le titre de l'article se traduit « Images de pensée et photographies de pensée. Correspondances et divergences des approches de Benjamin et de Flusser », et le titre du livre « Penser la photographie. Sur la philosophie des médias modernes de Vilém Flusser ».

[304] Lire à ce propos Seligmann-Silva Márcio, "De Flusser a Benjamin − do pós-aurático às imagen técnicas", *Flusser Studies*, n°8, mai 2009, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/seligmann-flusser-benjamin.pdf>, consulté le 2 novembre 2015.

[305]" la programmazione dei significati da parte degli apparati esiste già, seppure in embrione e sopratutto con accento diverso, nell'idea di inconscio ottico di Walter Benjamin (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*), dove già viene abbandonato il referimento fisso all'uomo come 'creatore' e l'attenzione comincia a essere spostata sullo strumento fotografico.", Valtorta Roberta, *Volti della Fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, Milan, Skira, 2005, p.20.

Par contre, ce qui distingue les deux penseurs est sans doute l'importance essentielle que Flusser donne au texte, à l'invention de l'écriture et à son importance pour la conception de l'image technique, alors que Benjamin considère l'invention de l'imprimerie (plus que de l'écriture) comme une étape-clé, et qu'il ne s'étend guère sur la connexion entre écriture et image, sur la tension entre les images et le verbe. Le critique argentin Agustin Berti résume cette différence en disant que Flusser a apporté une dimension cybernétique à la pensée de Benjamin[306]. De ce fait, la notion d'*apparatus* ou de dispositif technique est centrale chez Flusser, mais secondaire chez Benjamin : la transformation de notre rapport au monde du fait de l'image est décrite de manière plus dramatique et radicale chez Flusser que chez Benjamin. De plus, comme Michel Frizot l'a souligné, Benjamin, ne se préoccupant guère de la technique photographique en soi, « occulte la technique, la procédure, le dispositif[307] », en contraste avec la place centrale que leur confère Flusser. Tous deux considèrent « l'art expérimental [comme] une possibilité d'ouverture » dans le contexte du refus du fascisme (Benjamin) ou du totalitarisme (Flusser, de 28 ans son cadet), et tous deux affirment « la nécessité pour les pratiques expérimentales artistiques de surmonter les contraintes sociales imposées par la technologie »[308]. Mais pour Benjamin le risque que le fascisme se serve de la technologie pour réduire la vie à un esthétisme stérile tempère la possibilité

---

[306] "Flusser could be read as a sort of undeclared continuator of Benjamin's theoretical speculations who assumes the task of interpreting culture in the context of the cybernetic reproductibility, taking Benjamin's theses on mechanical reproductibility a step further", Berti Agustin, "Kurtis' "~~vandalised~~" photographs: on the problem of technical images in post-documentary photography", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010, p.1 en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/berti-kurtis.pdf>, consulté le 2 novembre 2015. Le mot "vandalised" est rayé dans le texte original.

[307] Frizot Michel, « La modernité instrumentale. Note sur Walter Benjamin », *Études Photographiques*, n°8, novembre 2000, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/228>, consulté le 2 novembre 2015.

[308]"Benjamin's and Flusser's appeals for the necessity of experimental artistic practice to overcome to [*sic*] social constraints imposed by technology" et "the idea of experimental art as a possibility of openness and disclosure seems to stem from both philosophers", Berti, *op.cit.* , p.4 et 18.

révolutionnaire offerte par la technologie, alors que Flusser met plutôt l'accent sur le complexe *apparatus*-opérateur.

Dans cette filiation entre Benjamin et Flusser, il est toutefois surprenant de lire dans *Pour une Philosophie de la Photographie* une diatribe de Flusser contre l'École de Francfort, pourtant très inspirée par Benjamin :

> « les puissances ayant pour nom « impérialisme », « judaïsme », « terrorisme » et « carie » apparaissent alors comme les concepts que recèlent ces programmes [ceux des journaux, des partis politiques ou de la publicité]. Cependant pareille entreprise critique ne conduit pas nécessairement à ôter aux images leur force magique. Car elle peut elle-même être chargée de magie et être « fonctionnelle ». La critique de la culture menée par l'école de Francfort est un exemple d'un tel paganisme de second degré. Derrière les images, elle découvre des forces secrètes, surhumaines (par exemple le capitalisme qui, animé d'une volonté mauvaise, a programmé tous ces programmes) – au lieu d'admettre que la programmation se déroule de façon stupidement automatique. Voilà un phénomène réellement inquiétant, où, derrière les fantômes exorcisés, s'en voient sans cesse invoqués de nouveaux[309]. »

C'est là une démonstration *a contrario* de l'importance pour Flusser de la nécessité impérative de savoir comment fonctionne la boîte noire, afin de pouvoir la dominer, et cette qualification de « stupidement automatique » fait étrangement écho à son texte sur la banalité du mal. Même si sa propre dialectique ne semble pas très éloignée de leur analyse, Flusser émet là un jugement très tranché sur l'incapacité des philosophes de Francfort, principalement Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, à comprendre et maîtriser l'*apparatus*, sans doute parce que, comme Benjamin, ils se sont désintéressés de la technique et des programmes. Ce passage de la théorie à la pratique, de l'analyse à la contre-programmation, de la compréhension de

[309] Flusser, *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit.*, p.65.

l'*apparatus* à sa maîtrise, et, en somme, de la photographie standard à la photographie expérimentale, est sans doute significatif d'une frontière entre les idées de Flusser et celles de Benjamin, d'une divergence non pas tant sur l'ontologie photographique que sur son utilité.

Des analyses et comparaisons faites dans ce chapitre ressortent à la fois de nombreuses similitudes entre Flusser et d'autres penseurs, mais aussi la démonstration de sa différence, de son unicité irréductible.

C. Définir la photographie expérimentale ?

Dans cette section, nous allons d'abord expliciter en quoi notre tentative de définition de la photographie expérimentale ne saurait inclure la photographie numérique. Nous proposerons ensuite notre définition, examinant son articulation avec la photographie abstraite. Enfin, nous présenterons certains aspects de la photographie conceptuelle qui constituent, à notre sens, une transition vers la photographie expérimentale.

CH. 1.6 POURQUOI NE PAS INCLURE LA PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE ?

Dans ce chapitre, nous allons examiner en quoi la photographie numérique transforme radicalement les concepts hérités de Flusser et pourquoi nous proposons de limiter la définition de la photographie expérimentale que nous allons proposer à la photographie analogique, suggérant que son application au numérique constituerait un autre sujet d'étude, sur des bases différentes.

Le numérique, une modification de l'*apparatus*

Avant de tenter de formuler notre définition, il nous semble nécessaire de préciser que la généralisation de la photographie numérique a transformé la notion d'*apparatus*. Alors que le photographe analogique doit déjouer et combattre son appareil pour photographier différemment des règles qui lui sont imposées par l'*apparatus* de production, les programmes de l'*apparatus* numérique – c'est-à-dire l'appareil photographique et les outils de postproduction – intègrent désormais la possibilité même de dépasser ces règles[310] : ce qui était auparavant expérimentation, transgression est désormais possible, autorisé, facilité par l'*apparatus* même. Dans cet univers numérique totalement dominé par l'*apparatus*, les possibilités de détournement, désormais intégrées et même encouragées, ont donc perdu toute dimension rebelle ou libertaire : toute approche expérimentale y est dès lors en quelque sorte déjà officialisée[311]. L'*apparatus* de diffusion est lui aussi totalement transformé, les réseaux sociaux au sens large et les écrans aliénants s'ajoutant aux médias traditionnels, ce qui d'ailleurs peut induire des formes différentes de subversion

[310] Voir en particulier de Roquette Ysabel (dir.), *Art/Photographie numérique. L'Image réinventée*, Aix-en-Provence, CYPRES, 1995.

[311] Il est tout à fait symptomatique que les éditions Pearson aient publié en 2013 (édition originale en anglais en 2012) un livre de Haje Jan Kamps intitulé *Les règles de la photographie et l'art de les enfreindre*, consacré à la photographie numérique, dont le texte d'annonce propose d'apprendre « comment dépasser les limites académiques pour emplir vos cartes mémoire de photos stupéfiantes et différentes de celles du commun des mortels. »

de ces règles, mais nous sortons là du champ de ce travail. Ce rapport nouveau à l'*apparatus* de production et de diffusion nous semble constituer une différence d'essence plus que d'usage[312]. Flusser le pressentait sans doute, car, peu avant son décès, il écrivit :

> « La pensée numérique n'est sans doute pas tant une connexion avec la connaissance du monde qu'une projection de codes de calcul vers l'extérieur puis une récupération de ces codes projetés, la connaissance numérique se réduisant ainsi à une problématique théorique[313]. »

Cette rupture épistémologique de l'arrivée du numérique est essentielle, et il est symptomatique que, par exemple, Joan Fontcuberta doute que l'on puisse encore utiliser le terme de photographie pour ce qu'il voudrait nommer « infographie figurative ou peinture numérique réaliste [314]». L'historien d'art Arnaud Maillet, paraphrasant la célèbre définition de Maurice Denis en 1890 :

> « se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote –- est essentiellement une

[312] Voir en particulier Flusser Vilém, "Neue Wirklichkeit aus dem Computer?" [1990], dans Flusser Vilém, *Standpunkte,* Göttingen, European Photography, 1998, p.210-216. Voir aussi sur ce sujet von Amelunxen Hubertus (dir.), *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age*, Londres, Gordon and Breach, 1997.

[313] "Perhaps numerical thinking is not concerned with knowledge of the world but with projecting the numerical code outwards and finally recuperating what was projected. Numerical knowledge, therefore, is a theoretical problem.", Flusser Vilém, "Digitaler Schein" dans Rötzer Florian (dir.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p.147-159, *apud* von Amelunxen Hubertus, "Photography after Photography. The Terror of the Body in Digital Space", dans von Amelunxen Hubertus (dir.), *op.cit.*, p. 122. Pour approfondir la pensée de Flusser en matière de technologie numérique et informatique, voir le livre de la philosophe allemande Suzana Alpsancar, *Das Ding namens Computer. Eine kritische Neulektüre von Vilém Flusser und Mark Weiser*, Bielefeld, transcript, 2012, qui nous en a aimablement communiqué des extraits, tout en mettant l'accent sur la similitude entre analogique et numérique du point de vue des codes, mais la différence du point de vue médiatique (message via Academia.edu le 9 octobre 2014).

[314] 'figurative infographics' or 'digital realist painting', Fontcuberta Joan, *Pandora's Camera. Photogr@phy after Photography*, Londres, Mack, p. 188.

> surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées[315] »,

définit la photographie analogique comme étant « essentiellement une surface plane composée de couches sensibles à la lumière en un certain ordre assemblées[316] ». La photographie analogique ressort à ce que Hubert Damish définissait en 1963 comme une technique d'inscription, tout en laissant ouverte la possibilité d'une photographie non représentative ou expérimentale, sans appareil :

> « Théoriquement parlant, la photographie n'est pas autre chose qu'un procédé d'enregistrement, qu'une technique d'*inscription*, dans une émulsion à base de sels d'argent, d'une image stable engendrée par un rayonnement lumineux. On observera que cette définition ne suppose pas l'emploi d'un appareil, pas plus qu'elle n'implique que l'image obtenue soit celle d'un objet ou d'un spectacle du monde extérieur[317]. »

Or la rupture numérique entraîne l'abandon de cette technique d'inscription analogique au profit d'une nouvelle technique de transcription informatique. Dès lors, passer de l'inscription à la transcription implique un changement radical dans le rapport à l'expérimental : dans le contexte analogique, le

---

[315] Pierre-Louis [*pseudo de* Maurice Denis], « Définition du néo-traditionnisme », *Art et Critique*, n°65 et 66, 23 et 30 août 1890, *apud* A. Maillet, *op.cit.*, p.50. Si cette formule de Denis est célébrissime, notons qu'elle avait déjà été formulée en termes très voisins par Giorgio Vasari 340 ans plus tôt: *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550, chap. XV ("De la pittura"), s.p. "La pittura è un piano coperto di campi di colori, in superficie o di tavola o di mura o di tela, intorno a diversi lineamenti, i quali per virtú di un buon disegno di linee girate circondano la figura." [orthographe originale] « La peinture est un plan couvert de champs de couleurs, que cette surface soit un panneau de bois ou un mur ou une toile, autour de plusieurs traits qui, grâce à un bon dessin de lignes tournantes, cernent le motif. », en ligne: <http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari06.htm>, consulté le 2 novembre 2015.

[316] Maillet Arnaud, « Il n'y a pas de photographiable ! », dans Arrouye Jean et Guérin Michel (dirs.), *Le photographiable, op.cit.*, p.51.

[317] Damisch Hubert, « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique », *L'Arc*, n°21 (*Photographie*), printemps 1963, p.34.

photographe peut expérimenter contre le photographiable, il peut modifier les paramètres de l'appareil, et de l'*apparatus*, pour inscrire des images « modifiées » dont le sujet est moins important que la matière photographique. Par contre, dans le cas de la photographie numérique, le photographe doit expérimenter à l'intérieur des paramètres du photographiable, il doit jouer avec les paramètres de transcription et non point contre eux, il est moins concerné par le médium lui-même et davantage par l'effet produit[318]. L'expérimentation dans le contexte du numérique ne peut se faire qu'à l'intérieur des règles de l'*apparatus* et non pas en jouant contre elles.

Du fait de ce changement essentiel de paradigme, et de notre focus sur le processus plutôt que sur l'objet final, il nous a semblé plus pertinent de limiter cette recherche à la photographie analogique, et d'en exclure à ce stade la photographie numérique[319], laissant à d'autres chercheurs le soin de poursuivre.

Une transition historique

De plus, le fait que la photographie expérimentale contemporaine accompagne le déclin du médium analogique pose la question plus large de savoir pourquoi et comment l'obsolescence d'un médium peut encourager la transgression de ses règles historiques : comment les règles programmatiques du médium ancien (analogique), perdant alors de leur sens et de leur force face au succès du nouveau médium (numérique), prêtent alors plus aisément le flanc à des modifications subversives. Nous souhaitons esquisser sommairement une analogie avec l'évolution de la peinture à la fin du XIXe siècle, au moment où Maurice Denis exprimait son aphorisme sur la peinture. C'est à cette période que la photographie se diffusa plus largement et devint un outil à la portée de tous, que la technique permit de réduire les temps de pose et de faire des

[318] Nous sommes redevable de cette formulation à Roberta Valtorta (entretien du 5 janvier 2010 à Milan; annexe B32).
[319] Avec, par exemple, des photographes comme Pierre-Olivier Arnaud, Jean-Louis Garnell ou Tobias Grewe, que nous n'avons pas inclus dans notre corpus.

photographies instantanées[320], que des appareils peu chers et faciles à utiliser furent mis sur le marché et que Kodak utilisa le slogan "You press the button, we do the rest" et lança son *Brownie Box*. Du fait de ce développement de la photographie, on a pu dire que la peinture fut alors en quelque sorte déchargée de sa mission historique de représenter fidèlement la réalité, et qu'elle put dès lors non plus se consacrer exclusivement au sujet, mais au contraire explorer librement la matière picturale, la forme, les couleurs sans souci de représentation, et ainsi évoluer vers l'impressionnisme, le pointillisme, le cubisme, l'abstraction : « Libérée par la photographie de l'esclavage de la représentation fidèle, la peinture pouvait se livrer à une tâche plus élevée : l'abstraction[321] ». Comme Susan Sontag le démontre clairement par la suite, il s'agit là partiellement d'une légende, car, en même temps, la peinture s'est aussi beaucoup inspirée de la photographie, adoptant souvent le regard de l'appareil photographique.

Parallèlement, le développement omniprésent à la fin du XXe siècle de la photographie numérique peut être vu comme déchargeant à son tour la photographie analogique de son rôle de représentation du réel et permettant ainsi son recentrage sur la matière photographique, et donc sur l'expérimental. Il y eut bien sûr encore des peintures figuratives après l'apparition de l'abstraction, et il y a bien sûr encore aujourd'hui des photographies analogiques représentant des sujets de manière classique : il ne s'agit pas, dans un cas comme dans l'autre, d'une rupture absolue et radicale, mais d'une évolution de fond, dont ce travail de recherche a l'ambition de partiellement rendre compte[322]. Il est d'ailleurs frappant que des peintres comme Noël

---

[320] On se référera sur ce sujet aux recherches historiques d'André Gunthert, et en particulier à Gunthert André, « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Études Photographiques*, n°9, mai 2001, p.64-87, en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/243>, consulté le 5 mars 2016.

[321] Sontag Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008, [1977], p. 200.

[322] Voir aussi à ce sujet Marra Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Milan, Mondadori, 1999.

Dolla[323] aient aussi pratiqué la photographie expérimentale. Dolla est un des fondateurs du groupe Supports/Surfaces, des peintres pour qui l'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même, pour qui les tableaux ne se rapportent qu'à eux-mêmes, et pas à un ailleurs, un sujet, une projection, une expression : seuls comptent pour eux les éléments picturaux et les gestes créatifs. Or, en photographie, Dolla choisit d'explorer la dimension du hasard photographique et la perte de contrôle du photographe dans ses « photos quantiques » (voir chapitre 2.10) ; il ne s'intéresse nullement au sujet, mais uniquement au protocole photographique aléatoire, et à son propre effacement en tant qu'auteur.

[323] C'est aussi le cas de Sigmar Polke (voir Domino Xavier, *Le Photographique chez Sigmar Polke*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2007), et du sculpteur Bernar Venet (voir chapitre 2.5).

CH. 1.7 UNE DÉFINITION FLUSSÉRIENNE DE LA PHOTOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE

Dans ce chapitre, au terme des analyses précédentes sur les diverses approches de la photographie expérimentale, nous proposons une définition originale de la photographie expérimentale, et nous en explorons les implications.

Notre définition de la photographie expérimentale

Ayant donc analysé les différentes approches possibles et limité le champ de notre recherche à la photographie analogique (mais pas nécessairement argentique), nous pouvons maintenant formuler une définition de la photographie expérimentale, tout en étant conscient que d'autres définitions sont possibles[324], mais en mettant l'accent sur la spécificité et la cohérence de celle que nous proposons.

Pour nous, la photographie expérimentale peut donc être définie comme **un acte délibéré de refus critique des règles de l'*apparatus* de production photographique, par lequel le photographe remet en question un ou plusieurs des paramètres établis du processus photographique**.

Il s'agit d'abord d'une attitude de refus, d'une transgression des normes établies et de la discipline prédéfinie, et donc d'une critique du dispositif photographique établi. Il s'agit, comme l'écrit le poète Olivier Domerg à propos du photographe expérimental Denis Bernard, de « se libérer des modes et des moules, de la standardisation, de l'emprise commerciale et de l'uniformisation des écoles, des formats et des machines[325] » et d'explorer

[324] Nous faisons référence en particulier à l'introduction du livre de Hilde Van Gelder & Helen Westgeest, pour qui la photographie est trop diverse et complexe pour avoir une seule définition : Van Gelder Hilde & Westgeest Helen, *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, p.1-13.

[325] Domerg Olivier, « photo synthèse d'un photo sensible », dans *Denis Bernard, Écarts, éclairs et corps, op.cit.*, p.182.

toutes les pistes. Ce critère est en quelque sorte la pierre de touche de la photographie expérimentale, qu'il résulte d'une démarche très articulée de la part du photographe ou qu'il soit plus implicite.

Nous pouvons résumer cette définition en une formule empruntée à Flusser : « jouer contre les appareils ». Elle apparaît à la fin de *Pour une philosophie de la photographie* dans sa définition des photographes expérimentaux, et elle a été souvent reprise par ses commentateurs et critiques, considérée comme une de ses formules les plus significatives, par exemple par Gottfried Jäger : « Son legs intellectuel est pour cette raison « la liberté, c'est jouer contre les appareils »[326] ». Il est d'abord question de jeu, et en effet la dimension ludique est importante dans cette définition ; peut-être est-ce une conséquence de la vie nomade de Flusser, échappant aux dictatures nazie en Tchécoslovaquie puis militaire au Brésil, et plus apte à l'esquive et au jeu qu'à une confrontation directe. Pour Adrian Martin, « cette approche par le jeu – la possibilité de jouer était très importante pour lui – est la seule forme de révolution (sociale ou esthétique) qu'il pouvait approuver [327]». Dans la recherche exposée plus avant que nous avons menée sur les photographes expérimentaux contemporains, cette dimension ludique apparaît très fréquemment comme un support essentiel de leur créativité.

Il est aussi question d'être contre, et la manière d'être contre, de remettre en question peut suivre des approches très différentes. Si Adrian Martin juge que subvertir est un mot trop fort pour Flusser, et qu'il vaut mieux utiliser les verbes déranger, re-router ou divertir, se montrer plus malin[328], d'autres

---

[326] "Sein geistiges Vermächtnis lautet daher : « Freiheit ist, gegen den Apparat zu spielen »", Jäger Gottfried, "Vorwort des Herausgebers", dans Jäger Gottfried (dir.), *Fotografie denken, op. cit.,* p.8.

[327] "Such playfulness – the possibility of play mattered a lot to Flusser – is the only form of revolution (social or aesthetic) he can countenance", Martin Adrian, *Revolution in the Head : Vilém Flusser, op. cit.*, n.p.

[328] "Someone who, for a precious moment, upsets, re-routes, outwits ('subverts' is too strong a word for Flusser) what is called 'the state of things", *Ibid.*, n.p.

critiques ont utilisé des mots bien plus violents : provocation[329], révolte, rébellion, destruction. Le plus explicite est sans doute Agamben qui écrit : « Il ne s'agit pas simplement de les détruire [ces dispositifs], ni, comme le suggère certains ingénus, de les utiliser avec justesse », mais il s'agit de les profaner – le contraire de consacrer, de soustraire à la sphère du droit humain –, c'est-à-dire « les restituer au libre usage des hommes[330]. » Cette diversité se retrouve bien évidemment dans les approches suivies par les photographes expérimentaux : certains se satisfont de contourner ou d'éprouver les limites existantes de l'*apparatus* photographique; d'autres au contraire (comme par exemple Aïm Lüski, chapitre 2.4, ou Pierre Cordier, chapitre 2.7) choisissent de s'opposer frontalement au dispositif, de refuser l'*apparatus* existant pour tenter d'en inventer un autre.

Une lecture originale de ce « jeu contre » est celle du psychanalyste Martin Wilner qui s'est entretenu avec l'artiste américain Marco Breuer (voir chapitre 2.7) selon le modèle d'une consultation psychanalytique. Les conclusions que Wilner tire de cette esquisse d'analyse peuvent s'appliquer à tous les photographes expérimentaux luttant contre l'autorité du médium photographique, et, plus largement, de l'*apparatus* : en effet Wilner décèle chez Breuer, dont le travail malmène le papier photographique, une tendance à « se rebeller contre les contraintes formelles » du médium photographique, et à en désapprendre les règles. Le psychanalyste dit à l'artiste qu'il lui semble être « engagé dans une lutte contre l'autorité, symboliquement représentée par son approche du médium[331]. » Le photographe expérimental attaque dans son travail les symboles de la tradition et de l'autorité.

---

[329] Zannier Italo, "La Fotografia come Provocazione", dans Zannier Italo (dir.), *Sperimentalismo Fotografico in Italia, 1970-2000*, Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia, Lestans, 2001.

[330] Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, *op. cit.*, p.3, 38-39.

[331] "He … wanted to rebel against its formal constraints", et "I told him that he seemed to be engaged in a struggle with authority, symbolically represented by his approach to his medium.", Wilner Martin M.D., "Marco Breuer – A Psychoanalytic Sketch", dans *Marco Breuer. SMTWTFS*, cat. exp., New York, galerie Roth Horowitz, 2002, p.46-47 du *Reader*.

Une interrogation ontologique sur le médium

Cette remise en question, ce « jeu contre », se traduit donc par une extension des canons de la photographie. Il peut s'agir d'une variation des paramètres, comme le souligne Clément Chéroux[332] en se référant à la définition de l'expérimentation scientifique par Claude Bernard[333] : la photographie expérimentale « consiste, dans la plus pure tradition de la méthode expérimentale de Claude Bernard, à faire varier intentionnellement les conditions de l'expérience, c'est-à-dire les paramètres du dispositif photographique, afin d'observer précisément les conséquences esthétiques de l'opération. » C'est par exemple la voie qu'ont suivie, dans une démarche conceptuelle, des photographes étudiés dans le prochain chapitre comme Ugo Mulas, John Hilliard ou Jan Dibbets, en faisant varier, qui le diaphragme ou le temps de pose, qui la mise au point, qui la luminosité[334]. Mais l'expérimentation est bien davantage qu'une variation des paramètres du dispositif photographique à l'intérieur de règles définies, c'est, selon Clément Chéroux citant Werner Gräff, le fait que « le nouveau photographe n'accepte aucune règle restrictive[335] ». Le livre de Werner Gräff, dit Chéroux, est « un manuel à l'envers, un abécédaire du contre-pied, la bible de la subversion photographique.[336] » László Moholy-Nagy amplifie ensuite cette remise en question et ce refus des normes : « L'ennemi de la photographie c'est le conventionnel, les règles rigides des modes d'emploi. Le salut de la

[332] Chéroux Clément, *Fautographie. op. cit.*, p.92.
[333] « Il n'y a d'expérience que lorsqu'on peut faire varier ou qu'on décompose par une sorte d'analyse le phénomène qu'on veut connaître », Bernard Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [1865], Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.38, *apud* Chéroux Clément, *Ibid.*, p.97.
[334] Voir Méaux Danièle, « Restreindre le champ du photographiable », dans Arroye Jean et Guérin Michel, *op.cit.*, p.111-112.
[335] Gräff Werner, *Es kommt der neue Fotograf!,* Berlin, Hermann Reckendorff, 1929, p.47, *apud* Chéroux Clément, *op.cit.*, p.80.
[336] Chéroux Clément, *op.cit.*, p.81.

photographie vient de l'expérimentation. Celui qui expérimente n'a pas d'idée préconçue de la photographie[337]. »

La photographie expérimentale peut dès lors inclure les photographies ratées, les erreurs photographiques qui forment l'essentiel du corpus analysé par Chéroux dans son livre, mais on ne saurait réduire la subversion à l'erreur plus ou moins délibérée. Elle peut aussi recouvrir les pratiques pauvres, la *foto povera*, telle que l'ont analysée Yannick Vigouroux et Jean-Marie Baldner[338]. En effet, comme le dit Roberta Valtorta « Les photographes expérimentaux s'opposent aussi à la technique du « bien fait » à la Robert Filliou, ils font le contraire de ce que disent les manuels techniques, par exemple Gioli avec ses polaroïds[339] », mais là encore on ne saurait limiter la subversion à une pratique de techniques pauvres. La photographie expérimentale peut aussi comprendre la pratique du hasard en photographie, comme nous l'avons évoqué plus haut, mais là encore on ne saurait la réduire à la perte de contrôle du photographe.

En effet, si ces diverses approches peuvent se retrouver sous l'égide de la photographie expérimentale telle que définie ici, l'interrogation ontologique sur le médium, sur la photographie même, se trouve au centre de cette remise en question et elle dépasse et transcende ces approches de l'erreur, de la photo pauvre ou du hasard. De la même manière que, avec l'abstraction, puis avec un mouvement comme Supports/Surfaces, la peinture au XXe siècle s'est interrogée sur son essence même, un questionnement similaire est aujourd'hui au cœur même de la photographie expérimentale. Hubert Damish le soulignait dès 1963 :

> « des tentatives de cet ordre ont pour mérite premier de nous introduire à une réflexion sur la nature et les fonctions de l'image photographique, dans la mesure où elles réalisent sur le plan expérimental […]

[337] Moholy-Nagy László, *Vision in Motion, Chicago*, Paul Theobald, 1956, p.197, *apud* Chéroux Clément, *op. cit.*, p.84.
[338] Baldner Jean-Marie et Vigouroux Yannick, *Les pratiques pauvres*, *op.cit.*
[339] Entretien avec Roberta Valtorta le 5 janvier 2010 à Milan (annexe B32). Les polaroids de Paolo Gioli sont étudiés au chapitre 2.7.

> l'équivalent d'une analyse phénoménologique qui prétendrait atteindre l'essence du phénomène considéré en le soumettant à une série de variations imaginaires » et plus loin « La photographie prétend à l'*art* chaque fois qu'elle met en question, dans la pratique, son essence et ses fonctions historiques.[340] »

Ce questionnement du médium, tel qu'il est, par exemple, formulé par Ugo Mulas dans sa présentation des *Verifiche* « des photographies ayant pour thème la photographie elle-même : analyse, en quelque sorte, de l'opération dans le but d'en identifier les éléments constitutifs et leur valeur en soi[341] », est donc au cœur même de la définition de la photographie expérimentale. On peut relier cette approche à ce que Victor Stoichita énonce à propos d'une peinture du Néerlandais Cornelis Norbertus Gisbrechts[342] au XVIIe siècle, laquelle représente simplement le revers d'un tableau : Stoichita, qui reproduit cette toile en couverture de son livre, écrit « L'objet de ce tableau est le tableau comme chose[343]. »

Photographie expérimentale et photographie abstraite

La photographie abstraite est, depuis une quinzaine d'années, le sujet de beaucoup d'attention : c'est ainsi que le critique américain Lyle Rexer, enseignant à la School of Visual Arts à New York, a sous-titré « La Montée de

[340] Damish Hubert, *op.cit.*, p.34, p.37.
[341] "Nel 1970 ho cominciato a fare delle foto che hanno per tema la fotografia stessa, una specia di analisi dell'operazione fotografica per individuarne gli elementi costitutivi e il loro valore in sé.", Mulas Ugo, *La fotografia,* Turin, Einaudi, 1973, p.145. Ce livre d'Ugo Mulas a été traduit en français en 2016, aux éditions du Point du Jour à Cherbourg.
[342] Cornelius Norbertus Gisbrechts [ou Gysbrechts], *Tableau retourné*, vers 1670-1675, huile sur toile, 66 x 86.5 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst.
[343] Stoichita Victor, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, p.364.

l'Abstraction en Photographie » son livre de référence sur le sujet en 2009[344]. D'autres livres sur l'abstraction photographique ont accompagné une exposition, ainsi celle du Museo di Fotografia Contemporanea à Vérone en 2008-2009[345], ou la série d'expositions à la Galerie Thessa Herold à Paris en 2003-2006[346]. Un article de référence est paru dans ArtForum en 2010[347] sous la plume de Matthew Witkovsky, Directeur du Départment de Photographie à l'Art Institute de Chicago. Bien d'autres exemples pointent vers ce regain de popularité d'une photographie dite abstraite, c'est-à-dire ne donnant pas à voir des objets identifiables, mais seulement des formes et des couleurs, qui peuvent dès lors être qualifiées d'abstraites.

La photographie dite abstraite se définit en effet à partir du sujet qu'elle représente, lequel peut aussi être une composition abstraite photographiée de la manière la plus classique ; si la pertinence de cette catégorie est défendue par certains critiques et photographes[348], d'autres considèrent que la photographie abstraite ne peut pas exister, puisque, étant photographie, elle est toujours la représentation d'un sujet concret. C'est ainsi que l'historien d'art allemand Herbert Molderings, arguant du fait que, par exemple, Moholy-Nagy n'avait jamais qualifié ses propres photographies d'abstraites, déclarait, lors d'une discussion sur « Qu'est-ce que la photographie abstraite ? » :

> « j'ai de graves problèmes avec ce concept … Je me demande si le concept de Photographie Abstraite peut encore être considéré comme

---

[344] Rexer Lyle, *The Edge of Vision. The Rise of Abstraction in Photography*, New York, Aperture, 2009.

[345] Valtorta Roberta (dir.), *Fotografia astratta dalle avanguardie al digitale nelle collezioni del Museo di Fotografia Contemporanea*, cat.exp.,Venise, Marsilio, 2008. Exposition au Centro Internazionale di Fotografia Scavi Scaligeri, Vérone, 3 octobre 2008 – 11 janvier 2009.

[346] *Un monde non-objectif en photographie*, Paris, Galerie Thessa Herold, 2003 (vol.I) & 2006 (vol.II).

[347] Witkovsky Matthew, "Another History: On Photography and Abstraction", *ArtForum*, vol. XLVIII, n°7, mars 2010, p.212-221 & 274.

[348] Au premier rang desquels Gottfried Jäger, avec, en particulier, Jäger Gottfried (dir.): *Die Kunst der Abstrakten Fotografie/The Art of Abstract Photography*. Stuttgart/New York, Arnoldsche Art Publishers, 2002. Voir aussi le dossier « Les voies de l'abstraction », *Photographies*, n°7, mai 1985, p.10-43.

> une catégorie fonctionnelle, productive, élargissant notre connaissance de ce phénomène, ou s'il ne nous conduit pas plutôt dans une direction qui masque ce qui se passe précisément devant soi[349] »,

Or la démarche photographique expérimentale a souvent pour conséquence, plutôt que comme postulat *a priori*, la disparition du sujet. Il y a de ce fait souvent une confusion, voire un amalgame entre photographie abstraite et photographie expérimentale[350]. En fait, la photographie expérimentale, du fait de son focus sur le médium lui-même, ne s'intéresse pas, ou guère, au sujet représenté ; si elle peut sembler abstraite, c'est parce que l'objet photographié n'y est pas obligatoirement reconnaissable, étant donné que le but de la photographie n'est plus la représentation, mais ce n'est pas volonté délibérée de représenter un sujet abstrait. C'est le processus de refus de la représentation qui fonde la photographie expérimentale, et non pas la qualité, abstraite ou non, du sujet représenté.

Il y a certainement matière à une recherche approfondie sur la photographie abstraite, sur son rapport au réel et sur sa quête d'une perfection visuelle pure et absolue, mais nous avons estimé qu'il s'agissait là d'un travail quelque peu différent de celui que nous avons entrepris. De ce fait, nous n'avons inclus dans le champ de notre recherche que des photographes ayant remis en cause le processus photographique, et nous n'avons pas retenu de grands photographes qui produisent des photographies abstraites en suivant un processus photographique classique, comme, par exemple John Batho ou Wolfgang Tillmans ; ainsi, le travail de ce dernier se base davantage sur un jeu

---

[349] Cette citation provient d'un tapuscript traduit en français et aimablement communiqué par Pierre Cordier, présenté lors du débat « Qu'est-ce que la photographie abstraite ? » qui eut lieu lors du 21ème symposium sur la photographie et les médias organisé par la Fachhochschule de Bielefeld, et auquel participèrent Thomas Kellein, Reinhold Mißelbeck, Gottfried Jäger et Herbert Molderings. La transcription en allemand de ce débat (« Diskussion : Was ist Abstrakte Fotografie? ») a été publiée avec sa traduction en anglais (« Discussion : What is Abstract Photography? ») dans le livre édité par Jäger, *Ibid.*

[350] Voir par exemple Wiesing Lambert, « Comment penser la photographie abstraite ? », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n°11, automne 2001, p.48-68.

avec notre perception visuelle, mais reste dans le cadre d'une pratique photographique standard, sans qu'il y ait vraiment d'expérimentation avec l'appareil ou le processus photographiques.

En d'autres termes, nous référant à l'analyse très pertinente de la crise de la photographie que fit Jean Arrouye dans un texte visionnaire en 1989[351], nous nous limitons ici aux photographes qui pratiquent ce qu'Arrouye qualifie de mise en question de la forme de l'expression, d'action sur les processus de réalisation, ou d'attaque de la substance de l'expression, et nous n'incluons pas ceux qui se préoccupent de la crise de la forme du contenu ou de l'attaque de sa substance.

Ajoutons que, selon le même raisonnement, la photographie expérimentale ne peut à nos yeux se définir seulement par la recréation de l'aura. Elle peut contribuer à cette ré-aurification de l'image, en produisant des objets photographiques uniques, voire précieux, mais là encore, il s'agit d'une conséquence de son ontologie, et non pas de sa définition propre, de son essence même.

Pour conclure ce développement sur la définition de la photographie expérimentale, nous pouvons donc postuler que les photographies expérimentales ne prétendent donc pas être des représentations fidèles du réel, mais plutôt des témoignages du processus photographique lui-même, de l'essence même de la photographie. Elles peuvent être ou non le fait du hasard, elles peuvent ou non redonner de l'aura à l'image, elles peuvent ou non procéder d'une démarche conceptuelle, elles peuvent ou non être décrites comme abstraites, elles peuvent avoir été obtenues avec des « appareils pauvres » ou au contraire avec des machines sophistiquées, et elles peuvent

[351] Arrouye Jean, « Crise en photographie », *ETC*, n°7, printemps 1989, p.30-33, en ligne : <https://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1083674/36358ac.pdf>, consulté le 6 mars 2016.

avoir été obtenues via une variété de techniques. La définition de la photographie expérimentale ne saurait donc se réduire, comme cela a trop souvent été fait, à l'utilisation de telle ou telle technique. De plus l'utilisation d'une technique pouvant être perçue comme expérimentale n'implique pas nécessairement que la démarche du photographe s'inscrive dans la photographie expérimentale : si, par exemple, les photogrammes de James Welling (voir chapitre 2.2) ressortent clairement d'une volonté délibérée de subversion du dispositif, et peuvent donc indubitablement être considérés comme expérimentaux, nous estimons que certains des photogrammes de la photographe britannique Susan Derges (même chapitre) appartiennent plutôt au champ de la photographie classique, car ils ont davantage pour fin de représenter un sujet donné, et, même s'ils ont été obtenus eux aussi par une technique « non standard », ils ne remettent pas intrinsèquement en question les paramètres de l'*apparatus* photographique.

Il est bien sûr nécessaire de préciser que les photographes considérés comme expérimentaux dans cette recherche ne se définissent pas tous ainsi : certains articulent clairement leur tentative de subversion du dispositif photographique, d'autres explicitent fort peu leur pratique. Notre tentative de définir un courant expérimental contemporain ne prétend pas pour autant en faire une école, ni un mouvement cohérent. À la différence d'autres écoles qui ont pu l'influencer (photographies créative, générative, concrète), la photographie expérimentale contemporaine n'a ni maître, ni école, ni manifeste, ni capitale, elle forme plutôt un courant polymorphe et informel qui ne se définit ni ne se représente pas en tant que tel, mais que seule l'analyse critique fait apparaître. Comme le dit avec quelque emphase l'historien d'art Jean-Pierre Montier, « Le caractère expérimental de la photographie ne relève pas d'une école, ni ne consiste en l'attention portée au seul médium pour lui-même, c'est une éthique d'artiste et une règle de vie[352]. »

[352] Montier Jean-Pierre, « Le photographiable à la lumière d'un genre », dans Arrouye Jean et Guérin Michel, *op.cit.*, p.101.

CH. 1.8 LE PASSAGE DU CONCEPTUEL A L'EXPÉRIMENTAL

Ayant donc défini la photographie expérimentale comme une tentative de jouer contre l'appareil, d'en questionner les programmes et d'en modifier les paramètres, ce chapitre vise à préciser en quoi elle se distingue de la photographie conceptuelle et à examiner leurs articulations et leurs recouvrements, en étudant quelques photographes à la frontière entre ces deux champs.

La photographie conceptuelle se définit essentiellement comme une utilisation de la photographie par des artistes produisant des œuvres privilégiant l'idée, le concept, aux dépens de la forme[353]. La majorité des artistes pratiquant la photographie conceptuelle ne questionne pas pour autant l'essence même de la photographie, mais seulement ses qualités de représentation et ses mécanismes de perception, et ils utilisent la photographie simplement comme un outil de leur démarche conceptuelle : c'est le cas, par exemple, d'Ed Ruscha, de John Baldessari, de Dan Graham et, plus récemment, des recherches très approfondies de Victor Burgin. Pour d'autres artistes qui se rattachent aussi au conceptualisme, comme Ugo Mulas, John Hilliard ou Jan Dibbets, la dimension conceptuelle de leur travail naît d'une interrogation sur la photographie elle-même ; leurs œuvres sont centrées davantage sur la fabrication de l'image elle-même, sur la mécanique de la photographie, et ces travaux nous semblent être les précurseurs d'une photographie expérimentale questionnant l'ontologie même de la photographie. Ils produisent, en quelque sorte, ce que le spécialiste des *Visual Studies* William J.T. Mitchell nomme méta-photographie : « une image qui est à propos d'elle-même et qui explique

[353] Sur la définition de la photographie conceptuelle, nous nous référons à Verhagen Erik, « La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités », *Études photographiques*, n°22, septembre 2008, en ligne: <http://etudesphotographiques.revues.org/1008>, consulté le 2 novembre 2015.

comment elle fonctionne en tant qu'image[354]. » Ces photographies, qu'on peut qualifier d'auto-réflexives, sont, en elles-mêmes, des contributions à la définition théorique de la photographie[355]. Il faut noter que, pour ces artistes, il s'agit parfois d'épisodes uniques au sein d'un travail plus divers : ils réalisent une seule série photographique explorant ces questions de fabrication de l'image, presque de manière accidentelle, avant de revenir éventuellement à une réflexion plus centrée sur la représentation.

Les premiers questionnements conceptuels du médium photographique

Les travaux les plus anciens qui nous semblent être à la croisée des chemins entre photographie conceptuelle et prémisses de réflexion sur l'ontologie de la photographie sont deux œuvres d'apparence assez similaire, dans lesquelles le dispositif photographique constitue le fondement même de l'œuvre : *Nine Polaroids in a Mirror* (1967 ; Image 1) de l'Américain **William Anastasi**, né en 1933[356] et *Authorization* (1969 ; Image 2) du cinéaste canadien **Michael Snow**, né en 1928[357]. Dans les deux cas, il s'agit d'autoportraits, où l'artiste se photographie devant un miroir, en partie masqué par l'appareil qu'il tient devant son visage ; il colle ensuite le polaroïd ainsi obtenu sur le miroir, occultant ainsi une partie de la réflexion, et refait une nouvelle photographie, qu'il colle à son tour sur le miroir, et ainsi de suite, « documentant ainsi sa

[354] "a picture that is about itself and explains how it works as a picture", Mitchell William J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, *apud* Van Gelder Hilde & Westgeest Helen, *op.cit.*, p. 201.
[355] Nous sommes redevables de cette idée à Van Gelder Hilde & Westgeest Helen, *op.cit.,* p.12.
[356] *William Anastasi : A Retrospective*, Copenhague, Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center, 2001, p.37. Image visible en ligne: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267055>, consulté le 28 février 2015.
[357] *Michael Snow. Photo-Centric*, cat. exp., Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2014, p.22

propre oblitération de l'image du fait de l'image[358] ». Anastasi le fait neuf fois, occultant entièrement la surface du miroir, et son œuvre est une photographie du miroir ainsi recouvert, alors que Snow, ne le faisant que cinq fois, expose les photos sur le miroir même où il les a déposées dans une zone délimitée en laissant une grande partie du miroir vierge : par l'inclusion du miroir, Snow permet au spectateur d'entrer lui-même aussi dans l'image avec sa propre réflexion. Il est symptomatique que *Authorization* soit la première image du livre de Philippe Dubois, *L'Acte Photographique* : « Elle ouvre emblématiquement ce livre, qu'elle contient, d'une certaine façon, tout entier.[359] » Ce n'est « pas simplement une *image*, une photo, mais plutôt un *dispositif* », c'est « bien plus qu'une photo : *c'est une mise en acte de la photographie elle-même*[360] *»*. Et Dubois conclut :

> « dans la mesure où ce dispositif ne nous montre finalement pas autre chose que ses propres conditions d'apparition et de réception ; on peut considérer qu'*Authorization* (ce qui autorise l'auteur : *auteurisation*) est bien plus qu'une simple photo : c'est la *mise en acte de la photographie elle-même*. Voilà pourquoi elle sert d'emblème à ce livre[361]. »

Ces concepts de dispositif et de mise en acte vont être plus abondamment développés dans le travail de plusieurs artistes dans les années qui suivent. C'est ainsi par exemple que le Hongrois Miklós Erdély (1928-1986), après avoir juxtaposé en 1974 un dessin fait sur un papier photosensible et la photographie de celui-ci tirée sur le même papier (*Eredeti és másolat egy közegben*), réalisa en 1980 une oeuvre consistant en l'intégration d'un rouleau de papier photosensible et de la photographie de ce rouleau tirée sur le rouleau lui-même (*Tekercs (Reprodukálhatatlan kiállitási tárgy)*[362]) : une extrémité du rouleau

---

[358] "documenting his slow obliteration from the picture through the picture", Vlas Adelina, "Michael Snow Photo-Centric : Expanding the Field of Photography", *ibid,* p.9.
[359] Dubois Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p.9.
[360] *Ibid.*, p.10, italiques de l'auteur.
[361] *Ibid.*, p.15, italiques de l'auteur.
[362] Respectivement *Original et Copie sur le même Medium*, 1974, et *Rouleau (Objet d'Exposition non Reproductible)*, 1980.

est l'objet réel, l'autre est une photographie, et « entre les deux extrémités du rouleau, une frontière indéfinissable transforme la réalité en représentation[363]. » Utilisant du matériau photographique de base, Erdély le fait dévier de son usage normal afin de questionner son rôle même de représentation du réel. On peut aussi citer l'Italien Emilio Prini (né en 1943), membre du mouvement *Arte Povera*, qui prit pendant des mois des milliers d'images sans but précis avec un appareil photographique jusqu'à ce que celui-ci se casse[364], explorant ainsi les limites matérielles de la photographie comme le fera plus tard le Britannique Steven Pippin (voir chapitre 2.1). Enfin, son compatriote Mario Cresci (né en 1942), alors étudiant au Corso Superiore di Disegno Industriale à Venise, réalisa dès 1964 des travaux explorant la distortion de la perspective à travers des formes purement géométriques, altérations du carré ou déformations du cercle[365], un travail précurseur remettant ainsi en cause les paramètres de l'optique de son appareil.

Quatre remises en question concomitantes du processus photographique : Dibbets, Hilliard, Mulas et Rautert

Mais surtout, au tout début des années 1970, quatre artistes explorent le processus photographique d'une manière très novatrice, chacun de son côté, et chacun à sa manière arrive à des formes assez similaires et des conclusions assez semblables : Jan Dibbets à Amsterdam, John Hilliard à Londres, Timm Rautert à Essen et Ugo Mulas à Milan. Ces travaux, marquant une rupture avec la photographie représentationnelle, sont les premiers à porter un regard

[363] "Between the two ends of the roll, an indefinable boundary has converted the real into the depicted", Erdély Miklós, *II. Esztergomi Fotóbiennálé*, cat.exp., Esztergom, Vármúzeum, 1980, *apud* Szöke Annamária, *Miklós Erdély : The Original and the Copy*, Budapest, Miklós Erdély Foundation, 2011.
[364] Lauf Cornelia, "Emilio Prini, Alison Knowles and Art's Logic", in Emmer Michele (dir.), *Imagine Math : Between Culture and Mathematics*, Milan, Springer Italia, 2012, p.123-126.
[365] Mandesani Angela, "Angolazioni differenti. Un percorso nella fotografia di Mario Cresci", dans *Analogie. Mario Cresci. Davide Tranchina,* cat.exp., Milan, Charta, 2004.

analytique critique sur la photographie même, et ils nous semblent être véritablement à l'origine de la photographie expérimentale contemporaine.

Jan Dibbets (Néerlandais, né en 1941), qui fut d'abord peintre, est sans doute le premier à avoir travaillé sur les paramètres internes de la photographie, et non plus sur la représentation externe qu'elle peut fournir. Il s'est d'abord intéressé à la manière dont l'appareil prend en compte la représentation de la perspective, remettant ainsi en cause les habitudes visuelles du spectateur : par exemple, dans ses *Corrections de perspective*, il dessine sur le mur d'une galerie un carré déformé, qui, photographié selon un certain angle, apparaît comme un carré parfait, émancipé de la perspective du mur. Il réalise ensuite des séries panoramiques et paraboliques autour du même principe de perturbation de la représentation (ainsi que d'autres travaux plus axés sur la représentation), et travaille également dans le champ du Land Art. Toutefois, quelques-unes de ses expériences divergent de cette ligne représentationnelle et nous semblent s'inscrire dans la démarche expérimentale telle que nous l'avons définie plus haut. Il s'agit d'abord de ces séries *Shadowpieces* (1969-71), montrant des jeux d'ombres et de lumières au sol, et *Shortest Day* (1969-1970) où il photographie un motif à intervalles réguliers sans modifier les réglages de son appareil. Erik Verhagen, spécialiste de Dibbets, note que dans cette série, il s'agit « de la première fois que l'artiste ne respecte pas les impératifs 'de base' d'une prise de vues photographique soucieuse de respecter un cadre qui se voudrait réaliste ou 'équivalent' à la vision humaine[366]. » Ces deux séries préfigurent la série *Shutterspeed Pieces* de 1971 (*shutterspeed* signifie vitesse d'obturation ; Image 3). Dans cette série, Dibbets modifie un des paramètres internes de l'appareil photographique, la vitesse d'obturation ; il photographie douze fois le même motif, lequel importe peu (ainsi, une salle de la galerie Konrad Fischer, où il exposait) et n'est d'ailleurs pas toujours identifiable, avec des temps d'exposition qui, à chaque fois, sont divisés par deux, de 4 secondes pour la première prise à 1/500ème de seconde pour la douzième. Comme l'intensité

[366] Verhagen Erik, « Jan Dibbets, Déconstruire l'espace et le temps photographique », dans Le Gall Guillaume (dir.), *Avant l'image, des dispositifs pour voir*, Paris, Le BAL/Textuel (Carnets du Bal n°6), 2015, p.39.

lumineuse reçue par la pellicule varie avec la durée d'exposition, la gamme des images obtenues va de la surexposition, un monochrome blanc total quand l'exposition a été si longue que trop de lumière a impressionné la pellicule, et alors on ne voit rien, jusqu'à la sous-exposition, un monochrome noir total quand l'exposition a été si courte que pratiquement aucune lumière n'a impressionné la pellicule, et alors on ne voit rien non plus. Seules les photographies en milieu de série laissent apparaître une image raisonnablement visible. À la différence du reste de l'œuvre de Dibbets, il ne s'agit donc plus là d'une réflexion sur le réel et sa représentation, mais d'une recherche sur les paramètres mêmes de l'appareil et sur l'effet que génère leur transgression. Contrairement aux travaux d'Anastasi et de Snow, la figure humaine a ici disparu et le dispositif photographique est devenu le seul sujet de l'œuvre. La série ainsi obtenue constitue une déconstruction radicale car, au lieu de conformer la mécanique photographie au motif à photographier – comme tous les photographes l'avaient fait jusque là –, Dibbets soumet le motif au détournement des règles de l'*apparatus* photographique : nous sommes devant des images autonomes et non plus devant ce à quoi elles réfèrent. Erik Verhagen, jugeant que c'est là sa série la plus conceptuelle, ajoute que, dans ce travail, il « s'est détourné de toute visée indicielle pour s'attacher à un régime que l'on pourrait qualifier d'auto-représentationnel.[367] »

John Hilliard (Britannique, né en 1945) fut d'abord sculpteur et s'intéresse alors à la représentation photographique de ses sculptures : en particulier, dans une exposition en 1969 au Camden Arts Centre[368], il choisit de ne montrer que des photographies de ses sculptures, affirmant ainsi une prééminence de la représentation photographique sur l'objet en tant qu'œuvre d'art. Confronté à l'impératif de la documentation des sculptures (parfois éphémères), il commence à remettre en question la photographie en tant que médium de représentation et à explorer la manière dont la photographie tente vainement de représenter la réalité : il recouvre ainsi une de ses sculptures avec ses

[367] Verhagen Erik, « Jan Dibbets. Du concept à sa visualisation », dans Méaux Danièle (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p.124.
[368] *John Hilliard, Recent works*, cat. exp., Londres, Camden Arts Centre, 1969.

propres photographies de cette même sculpture (*Photosculpture*[369], 1968-70). Se démarquant des artistes conceptuels utilisant la photographie comme simple matériau et sans recul critique sur le médium, il s'interroge sur l'utilisation même de l'appareil photographique, et réalise en 1970 son premier travail conceptuel sur la photographie, *60 Seconds of Light* (Image 4), en photographiant douze fois un minuteur de chambre noire : l'exposition est de plus en plus longue, de 5 à 60 secondes (ce que traduit la trace de l'aiguille, visible car claire sur fond noir), les photographies sont de plus en plus surexposées, et la dernière est à peine visible. Ce n'est pas l'illustration d'un événement pictural, mais une construction formelle prolongeant en quelque sorte son travail sculptural : dans ce modèle autoréflexif, chaque photographie n'est que l'enregistrement de l'exposition qui a déterminé son aspect. Dans un entretien postérieur avec John Roberts, Hilliard acquiesce à l'inscription de ces travaux dans la logique brechtienne de « l'acte critique de mise à nu de l'*apparatus* formel[370] ». L'année suivante, en 1971, il réalise plusieurs séries autour du même principe, présentées sous forme de tableaux, faisant varier ouverture et vitesse, par exemple avec *63 Ways Of Looking At Jeannie* : les vitesses varient de 1 seconde à 1/250^{e} de seconde en étant divisées par deux à chaque fois, les indices d'ouverture varient de F2 à F16, en passant par F2.8, F4, F5.6, F8 et F11, soit neuf vitesses et sept ouvertures. L'image en F2 à une seconde est entièrement blanche, surexposée ; l'image en F16 à 1/250^{e} est entièrement noire, sous-exposée. L'accomplissement de cette recherche fut sa série la plus connue, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors*), également de 1971 (Image 5) : John Hilliard, dont on ne voit que la main, et en arrière-plan, les cheveux, masqué qu'il est par l'appareil – un Praktica 35mm, « choix d'un débutant naïf[371] », dit-il –, se photographie[372] dans un miroir en

[369] Voir Hilliard John, "Recollections", dans *John Hilliard*, Heidelberg, Verlag das Wunderhorn, 1999, p.40.
[370] "…a kind of incipient Brechtian notion of the laying bare of the formal apparatus as a critical art", entretien avec John Roberts, dans *John Hilliard*, Salamanque, Ediciones Universidad Salamanca, 1999, p.84.
[371] "The choice of a naïve beginner", Hilliard John, "A Camera Recording Its Own Condition (And Other Stories)", dans *John Hilliard*, Heidelberg, Verlag das Wunderhorn, 1999, p.221.

train de photographier, tout en ayant placé au dessus de l'appareil un petit miroir à 45° reflétant le dessus de l'objectif, et donc les réglages. Il obtient ainsi 70 photographies qu'il assemble en un tableau de 2,18 m. par 1,83 m., allant du blanc surexposé en haut à gauche, au noir sous-exposé en bas à droite. Mais contrairement à la série avec Jeannie et à d'autres travaux postérieurs sur l'éclairage (*26 Lightings*, 1972), cette série-ci ne montre plus un sujet, mais seulement la photographie en train de se faire : un motif dénué d'un quelconque intérêt intrinsèque, sinon le témoignage épistémologique de la réalisation d'un processus. L'utilisation du pronom possessif '*its*' dans le titre est le signe que c'est en fait le langage photographique, c'est-à-dire l'essence même de la photographie, qui est en jeu ici[373]. Arrivé à ce stade de remise en cause assez radicale de la photographie, Hilliard, confronté à « l'ennui pur de la répétition[374] » et craignant d'être dans une impasse, hésita sur ce que devrait être l'étape suivante dans son travail : il ne considéra pas l'option de se défaire entièrement de l'appareil pour réaliser des photogrammes par exemple, mais cessa de travailler pendant six mois pour mener une réflexion philosophique, en particulier autour de Russell et de Wittgenstein, renforçant ainsi sa conviction d'une approche rationnelle, systématique, expérimentale et dénuée de subjectivité[375]. Il se mit alors à questionner non plus la production des images, mais leur usage en tant que représentation, afin d'interroger les limites de la vérité photographique. Il déclara en 1999 : « Ayant d'abord commencé par représenter le non-représentationnel au moyen de la photographie, j'ai fini, par défaut, par travailler sur la représentation elle-même en tant que sujet –

---

[372] Jean Fisher a suggéré une analogie de ce travail avec l'analyse des *Ménines* par Michel Foucault : Fisher Jean, "John Hilliard", dans *John Hilliard*, cat exp., Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1983, p.14.

[373] Voir Fisher Jean, "Empire of Shadows", dans *John Hilliard*, Chicago, The Renaissance Society of the University of Chicago, 1989, p.10.

[374] "The sheer tedium of repetition", lettre à Michael Newman du 8 septembre 1984, reprise dans *John Hilliard*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1984, p.10.

[375] Entretien avec l'artiste du 6 février 2011 (annexe B15).

quelque chose que j'avais délibérément mis de côté au début[376]. » Il a, en particulier, juxtaposé ou superposé plusieurs prises de vue d'un même sujet réalisées sous des conditions différentes (mise au point, cadrage, étalonnage de la couleur, état de la pellicule, mouvements respectifs de l'appareil et du sujet, *etc.*), en en faisant un sujet de réflexion critique, afin d'introduire un trouble perceptif chez le spectateur[377]. On peut rapprocher ses travaux après 1972 des montages photographiques de Victor Burgin, des assemblages de John Stezaker[378] ou des collages inopinés de Joachim Schmid[379] : ce sont toujours des recherches sur l'ontologie de la photographie, mais davantage centrées sur la représentation, et donc d'une autre nature que ses expérimentations autoréflexives radicales de 1970-71.

Ugo Mulas (Italien, 1922-1973) a d'abord été connu comme photographe de la scène artistique italienne et new-yorkaise : il a fait le portrait de beaucoup d'artistes contemporains (dont Calder, Duchamp, Warhol, Pistoletto, Fontana, ...), souvent en train de travailler, et a aussi été le photographe de nombreuses expositions collectives dont la Biennale de Venise[380]. Son travail de photographe a souvent été décrit comme un vrai travail de critique d'art[381]. Lors de l'exposition *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970* qui se tient au Palais des Expositions de Rome entre décembre 1970 et janvier 1971 (le commissaire en était le critique Achille Bonito Oliva), il photographie les

---

[376] "Having originally set out to represent the non-representational through the photograph, I've ended up by default working with representation itself as a subject – something I had initially quite deliberately set aside", entretien avec John Roberts, in *John Hilliard*, Salamanque, Ediciones Universidad Salamanca, 1999, p.85.

[377] Voir Dubois Philippe, *op.cit.*, p.253-254.

[378] Voir *John Stezaker*, Londres, Ridinghouse, 2010.

[379] Voir *Joachim Schmid. Photoworks 1982-2007*, Brighton/Göttingen, Photoworks/Steidl, 2007.

[380] Il rencontre à la Biennale de Venise de 1972 le jeune Franco Vaccari (voir chapitre 2.10).

[381] Voir par exemple Eco Umberto, "Introduzione", dans Consagra Pietro et Mulas Ugo, *Fotografare l'Arte*, Milan, Fratelli Fabbri, 1973. Nous remercions Rémi Parcollet de nous avoir indiqué ce texte.

installations des 35 artistes présentés[382] et, parmi elles, celle de Janis Kounellis : celle-ci consistait en la répétition quotidienne d'une phrase musicale de la fameuse aria « Va, pensiero » de *Nabucco* de Verdi, jouée sans fin sur un piano à queue par le même pianiste deux fois par jour, dans une grande salle blanche et vide. Mulas doit rendre compte d'une expérience auditive et temporelle par la photographie : plutôt qu'une seule image illustrative à titre d'exemple, Mulas voulait « tout dire photographiquement », et pouvoir « faire émerger la dimension du temps photographique.[383] » Sa décision opératoire, sans subjectivité, sans appropriation, est alors de réaliser 36 prises de vue, toutes identiques, du pianiste en train de jouer, vu de loin, au fond de la salle, toujours sous le même angle et avec le même éclairage. Ce sont 36 photographies identiques, que seul distingue le moment de la prise de vue, et Mulas les présente sous forme d'une planche contact (Image 6). À un moment où son dialogue avec les artistes devient une réflexion sur le médium photographique, il choisit de confronter cette impossibilité photographique en montrant, non pas l'événement, mais les limites temporelles de sa représentation photographique. À partir de ce moment, Mulas cesse quasiment de photographier des événements artistiques et se concentre sur un travail de recherche qui aboutit à la série des *Verifiche*, dont la photographie de l'installation de Kounellis est la n°3. Les *Verifiche*,[384] que Mulas (par ailleurs malade et se sachant condamné à brève échéance) réalise entre fin 1970 et fin 1972, constituent un travail de réflexion sur le médium photographique alors tout à fait original. Lui-même introduit ainsi ce travail de « vérifications » dans une préface très élaborée : « En 1970, j'ai commencé à faire des photos ayant pour thème la photographie même, une espèce d'analyse de l'opération photographique afin d'en individualiser les éléments constitutifs et leur valeur

[382] Voir Sergio Giuliano (dir.), *Ugo Mulas, Vitalità del negativo*, Monza, Johan & Levi, 2010.
[383] "Volevo proprio che tutto fosse ditto fotograficamente» et «far emergere la dimensione del tempo fotografico.", *Ibid.*, p.38.
[384] Les *Verifiche* sont numérotées de 1 à 13, plus une finale sans numéro; mais la n°10 n'existe pas dans la séquence, et la n°11 n'a pas d'image, seulement un texte (« L'optique et l'espace ») : on lira donc parfois qu'il existe 14 *Verifiche*, et parfois 13 seulement, ou 12.

en soi.[385] » La plupart sont dédiées à, ou mentionnent des personnages historiques de la photographie, tels Niépce, les frères Alinari, Herschel, Talbot, Man Ray.

La première des *Verifiche*, *Omaggio a Niepce* (Image 7) qui date de fin 1970[386], peu après l'ouverture de l'exposition mentionnée ci-dessus, représente une planche contact complète (avec amorce et 'talon', marquant ainsi une forme de temporalité, de scansion régulière) d'une pellicule non utilisée, non impressionnée, mais développée, fixée et imprimée. La pellicule perd ainsi tout sens utilitaire et devient, en quelque sorte un *ready made* représentant aussi, à sa manière, une forme de vitalité du négatif, le potentiel de la surface sensible. Mais le fait que la planche contact soit présentée avec tous les signes de sa fabrication, son amorce, la marque du fabricant, les numéros des images potentielles, témoigne aussi de l'univers industriel d'où elle provient et de l'encadrement visuel qu'elle fournit, et est donc un signe de la présence de l'*apparatus* de production. Comme le disait Denis Ryout[387] lors du colloque sur les *Verifiche* organisé au Centre Pompidou le 11 mai 2011, on est là dans la fabrique de l'œuvre, qui n'est pas encore tout à fait là, et dans la monstration du dispositif, du processus, que d'ordinaire on ne voit pas, et ce dispositif se concentre sur la couche sensible elle-même, qui est autoréférentielle et ne représente pas autre chose qu'elle-même. Comme pour mieux l'affirmer, cette même planche contact vierge se retrouve dans la dernière photographie de la

---

[385] "Nel 1970 ho cominciato a fare delle foto che hanno per tema la fotografia stessa, una specie di analisi dell'operazione fotografica per individuarne gli elementi costitutivi e il loro valore in sé.", Mulas Ugo, *La fotografia*, Turin, Einaudi, 1973, p.145. Les textes de Mulas sur les *Verifiche* sont disponibles en ligne : <http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1090232183&lang=it>, consulté le 20 février 2015. Voir aussi le chapitre "Le Verifiche" dans Grazioli Elio, *Ugo Mulas*, Milan, Mondadori, 2010, p. 163-191. Le livre de Mulas a été tout récemment traduit en français aux Éditions du Point du Jour à Cherbourg, mais pour des raisons de disponibilité, nous avons indiqué ici nos propres traductions.

[386] Voir Quintavalle Arturo Carlo, "Conversazioni con Ugo Mulas", dans *Ugo Mulas, Immagini e testi*, Parme, Università di Parma, 1973, p.36.

[387] Dans une intervention titrée « Fermer les yeux, ouvrir l'œil », transcription de nos notes (annexe B24).

série, titrée *Fine delle verifiche. Per Marcel Duchamp* (Image 8), mais la plaque de verre qui maintenait la planche contact est désormais brisée, ce qui est bien sûr un écho au *Grand Verre* de Duchamp, mais aussi, dit Mulas, un témoignage de « l'influence, peut-être inconsciente, d'une attitude de Duchamp, de son non-faire […] sans lequel cette partie de mon travail n'aurait pas vu le jour[388] ». Cette rupture du verre peut aussi être vue comme une révolte contre l'*apparatus*, qui s'était manifesté au début des vérifications lors d'un hommage à Niépce, figure fondatrice de la photographie, et qui est maintenant contesté dans cette « fin des vérifications » dédiée à Duchamp, figure perturbatrice de l'art : ce serait là, à la Flusser, un geste de photographe expérimental[389].

D'autres vérifications ont à voir avec la prise de vue, l'objectif, le temps de pose, le laboratoire, la retouche, la légende, l'autoportrait, en somme tous les chapitres d'un manuel de photographie pour débutants, tout ce que Mulas avait précédemment toujours considéré comme des actions exclusivement utilitaires, et sur lesquelles il se mit alors à réfléchir. Une des deux *Verifiche* titrées *L'ingrandimento* (Image 9), la n°5, montre une photographie du ciel agrandie cent fois, sur laquelle on ne perçoit plus que le grain, les sels d'argent et qui, dit Mulas, pourrait tout aussi bien être la photographie d'un mur, une image réversible, interchangeable, et, pourrions-nous ajouter, abstraite et complètement détachée du réel et de sa représentation[390]. Celle concernant la prise de vue (la n°2), titrée *L'operazione fotografica. Autoritratto per Lee Friedlander* (Image 10) est un autoportrait au miroir où le visage de Mulas est quasi entièrement caché par l'appareil : l'appareil est un médium qui ne lui appartient pas, et qui « l'exclut quand il est le plus présent.[391]» La *Verifica* concernant le temps de pose (la n°9), *Il sole, il diaframma, il tempo de prova* (Image 11) n'est pas

[388] "dell'influenza, inconscia forse, di un atteggiamento di Duchamp, del suo non fare,[...] senza del quale questa parte del mio lavoro non sarebbe nata.", Mulas, *op. cit.*, p.172.
[389] Nous sommes redevable de cette interprétation à Melina Mulas et Giuliano Sergio, lors d'une conversation avec eux le 14 janvier 2016 à Paris.
[390] Michelle Debat souligne l'analogie avec le film *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni et aussi avec la série *36 Perpetual Photos* de Allan McCollum : « Retour et réification du protocole dans le champ photographique », dans Danièle Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, *op. cit.*, p.65.
[391] "un mezzo che mi esclude mentre piú sono presente", Mulas, *op.cit.*, p. 150.

accompagnée d'un texte, excepté une mention du second livre de Fox Talbot, publié en 1845 et intitulé *Images de l'Écosse faites par le soleil.* Il s'agit d'une planche contact de photographies du soleil faites avec différentes ouvertures et différents temps de pose, depuis l'obscurité jusqu'à une blancheur éclatante en milieu de pellicule, pour terminer dans une quasi obscurité ; mais il n'y a pas là la même rigoureuse systématisation que chez John Hilliard, les temps de pose et les ouvertures ne sont pas documentés. Enfin, la *Verifica* n°7, *Il laboratorio. Una mano sviluppa, l'altra fissa. A Sir John Frederick Willliam Herschel* (Image 12) après un rappel de la découverte par Herschel des propriétés fixatrices de l'hyposulfite de sodium, montre deux images de mains : l'une a été trempée dans le développeur, l'autre dans le fixateur. Il n'y a plus là d'appareil photographique, ce sont des photogrammes, l'un en positif et l'autre en négatif. Après les autres opérations de déconstruction de l'appareil photographique, c'est à l'essence même de la photographie comme écriture de lumière que Mulas s'affronte ici. En fait, les *Verifiche* sont une conclusion, un aboutissement de tout le travail d'Ugo Mulas, revenant à la fin de sa vie sur ce qu'a été la photographie pour lui, et y portant un regard analytique et conceptuel, afin de le rendre explicite.

Mentionnons enfin **Timm Rautert** (Allemand, né en 1941), qui, après ses études avec Otto Steinert, commence une série d'une cinquantaine d'œuvres (entre 1968 et 1974) sous le titre général de *bildanalytische Photografie* [392] ; il devint plus connu par la suite comme photographe de reportage et documentaire[393]. Comme l'écrit Manfred Schmalriede, « il renonce à la représentation du monde extérieur et à la nécessaire technique de l'appareil photographique afin d'exposer et d'analyser le médium photographie dans ses paramètres

[392] La photographie analytique d'image. Rautert semble avoir été le premier à utiliser cette formulation, et non pas Edmund Kuppel, comme le suggère Quoi Alexandre, « Edmund Kuppel ou l'image mise à nu par ses dispositifs même », dans Le Gall Guillaume, *op.cit.,* p.233-234.

[393] Nous remercions Clément Chéroux d'avoir attiré notre attention sur cet artiste, son galeriste Sandro Parretta de nous avoir communiqué de nombreux documents sur lui, et Antje Weber de nous avoir aidé à les traduire.

fondamentaux.[394] » Pour ce faire, il poursuit deux approches : la première consiste à illustrer un événement photographique particulier en en documentant le processus suivi ; l'autre à manipuler la représentation afin de questionner le spectateur, qui doit dès lors déchiffrer l'image. La seconde approche est par exemple illustrée par des variations des positions de l'appareil ou des points de vue, ou par des cadrages inusités, devant lesquels le regardeur doit déchiffrer l'image, entre le haut et le bas, la droite et la gauche, le soleil ou la lune, par exemple. La première approche est assez comparable à celle des autres photographes de ce chapitre. C'est ainsi qu'en 1970, sous le simple titre *Film* il montra l'image d'une pellicule vierge, développée, découpée en quatre bandes parallèles, chacune faite de sept morceaux égaux : l'historien de la photographie Steffen Siegel compare cette œuvre à '*Omaggio a Niepce'* de Mulas en notant que l'une est blanche et l'autre noire, l'une est présentée sans apprêt et l'autre sous une plaque de verre, et l'une a un titre minimal et aucun texte explicatif alors que le titre et la notice de l'autre l'inscrivent dans l'histoire de la photographie[395]. L'année suivante, Rautert exposa à la lumière huit carrés de papier photosensible, chacun pendant une durée allant de 2/10^{e} de seconde à 9/10^{e} de seconde, et les exposa en deux rangées, montrant les gradations du plus clair au plus foncé, jusqu'à l'obtention d'un carré noir : la pièce se nomme tout simplement *2/10s – 9/10s*. C'est un travail fait uniquement dans la chambre noire et l'historienne d'art Herta Wolf[396] le voit avant tout comme une réflexion sur la peinture : de même que Malevitch est allé au bout de la peinture, Rautert va au bout de la photographie.

---

[394] "Dabei verzichtet er zunächst auf die Abbildung der Außenwelt und die dazu notwendige Technik der Kamera, um das Medium Photographie in seinen Grundbedingungen aufzuzeigen und zu analysieren.", Schmalriede Manfred, *Timm Rautert – Bildanalytische Photographie*, Hanovre, spectrum Photogalerie Hannover, 1973.

[395] Siegel Steffen, "Der Blick auf das Fenster. Zum bildanalytischen Gestus bei Ugo Mulas und Timm Rautert", *Fotogeschichte*, n°129, 2013, p.19. [« La vue de la fenêtre. Du geste analytique de l'image chez Ugo Mulas et Timm Rautert »].

[396] Wolf Herta, "Deklinationen über die Wirtlichkeit des Photographie – die theoretischen Arbeiten Timm Rauterts aus den Jahren 1968 bis 1974", in *Timm Rautert. Bildanalytische Photographie 1968-1974*, Cologne, Walther König, 2000, p. 70-83. La traduction en français est de Gabriele Mahn, éditée dans un tiré à part « Déclinaisons sur la réalité de la photographie – les écrits théoriques de Timm Rautert de 1968 à 1974 », Stuttgart, Galerie Parrotta, 2012.

Parmi les autres travaux de Rautert selon cette approche analytique, celui titré *Kontakt eines zur Hälfte belichteten Negativs. Kassette halb aufgezogen, nach 2s, gezählt 21, 22 – wieder geschlossen . 14.6.71, 14 Uhr. Tageslicht, bedeckt*[397] (Image 13) énonce clairement le processus suivi ; l'image obtenue est accompagnée d'une photographie montrant les mains de l'artiste en train d'ouvrir le coffret. De la même manière, *Unbelichtete Photopapierstreifen dem Tageslicht ausgesetzt 3 Sekonden, danach normal entwicklet*[398] (Image 14), présente, à côté de 46 bandes alignées sur trois rangées, chacune avec des traces d'exposition à la lumière plus ou moins forte, trois photographies montrant les mains de l'artiste en train d'accomplir ce processus. Il y a dans ces deux œuvres une volonté « d'explorations propédeutiques du processus photographique[399] », afin de rendre compte des possibilités et des limites de la technique photographique, mais aussi une volonté d'explication quasi pédagogique, et surtout la monstration du processus : ceci dénote une mise en avant du geste du photographe, de son travail manuel, qui fait écho au texte (postérieur) de Vilém Flusser, « Le geste en photographie[400] ». Rautert se distingue, de Mulas en particulier, par sa démarche plus expérimentale au sens scientifique du terme, par son affirmation de l'importance du processus jusque dans les titres de ses œuvres, aux dépens de toute information subjective, et aussi par la constance et la rigueur avec lesquelles il a exploré les différents paramètres de la photographie et de la représentation pendant plus de cinq ans. Sa réflexion sur le médium photographique peut être vue comme une confrontation de l'image photographique avec son propre statut et avec ses propres limites, et c'est à juste titre que Steffen Siegel évoque, dans son éditorial du numéro de la revue

---

[397] C'est-à-dire: *Contact d'un négatif exposé à moitié. Coffret à demi ouvert, pendant deux secondes, en comptant 21, 22, puis refermé. 14 juin 1971, 14 h. Lumière du jour, ciel couvert.*

[398] C'est-à-dire : *Bandes de papier photographique vierge exposées 3 secondes à la lumière du jour, puis développées normalement.*

[399] "propädeutsiche Erkundungen des fotografischen Prozesses", Siegel Stefen, *op.cit.*, p.21.

[400] La première des nombreuses versions de ce texte est parue dans le dossier « Art, Photographie et Philosophie », *Le nouveau Photocinéma*, n°39, octobre 1975, p.24-26. Elle rend compte de l'intervention de Flusser aux Rencontres Internationales de la Photographie à Arles le 16 juillet précédent (voir Annexe C4).

Fotogeschichte consacrée à la Photographie auto-consciente[401], le livre de Victor I. Stoichita, *L'Instauration du Tableau*[402], liant la méta-peinture qu'analysa Stoichita et cette méta-photographie.

L'articulation entre photographie conceptuelle et photographie expérimentale

C'est ainsi que, au même moment, pour la première fois dans l'histoire de la photographie[403], quatre photographes entreprennent séparément de questionner leur médium de manière analytique, et cela sans apparente

[401] Siegel Steffen, "Die selbstbewusste Fotografie. Bildgeschichte der Fototheorie seit den 1960er Jahren", *Fotogeschichte*, n°129, 2013, p.3-4, en ligne : <http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=678&L=10D0A#c1278>, consulté le 4 mars 2015 [« La Photographie auto-consciente. Histoire illustrée de la Théorie Photographique depuis les années 1960 »].

[402] Stoichita Victor I., *L'Instauration du Tableau, Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999.

[403] David Campany a toutefois très justement fait remarquer, dans sa communication "Photography and *its own condition*" lors du colloque sur Ugo Mulas au Centre Pompidou le 11 mai 2011 (annexe B24), que cette pensée analytique sur la photographie avait déjà existé, sous des formes différentes, au moment de l'invention de la photographie au milieu du XIX^{e} siècle.

concertation entre eux[404]. Ils travaillent selon des approches assez similaires, faisant varier systématiquement certains paramètres de la prise de vue, en observant les résultats, et les présentant sous forme de grille ou de tableau, comme dans une expérimentation scientifique. Ils agissent de manière froide, austère et sans subjectivité, ils ne se préoccupent pas, ou peu, du sujet photographié, mais bien davantage du dispositif photographique, de l'*apparatus*. De plus, Dibbets, Hilliard et Rautert donnent à leurs œuvres des titres qui ne sont que des descriptions du processus suivi afin de les réaliser, dans la lignée des artistes conceptuels. Pour eux, contrairement aux autres photographes conceptuels, le dispositif photographique n'est pas un donné, un simple médium, mais il est l'objet même de leur investigation. On pourrait dire, pour reprendre une formule de Michel Poivert dans un contexte différent[405], qu'ils sont les premiers à être passé du *corpus* à l'*opus*. C'est aussi cela qui les distingue des mouvements allemands de la photographie concrète et de la photographie

[404] Timm Rautert nous a indiqué (courrier électronique du 1er mars 2015) qu'il connaissait le travail de Jan Dibbets mais qu'il ne se souvient plus de quelles œuvres spécifiques il avait alors eu connaissance ["Dibbets has been the only artist I had seen during that time. But I don´t remember which of his work I saw"]. Lors de notre entretien, John Hilliard nous a dit qu'en 1971, il n'avait pas connaissance des travaux de Mulas, et que, d'autre part, quand, des années plus tard, il rencontra Antonia (Nini) Mulas, celle-ci lui dit que son mari ne connaissait pas le travail de Hilliard. John Hilliard nous a aussi indiqué ne pas connaître alors le travail de Dibbets, mais John Dibbets a fait le 19 avril 2013, lors d'un entretien téléphonique avec Sharon Boothroyd pour le magazine en ligne *This is Tomorrow* [<http://thisistomorrow.info/articles/an-interview-with-jan-dibbets>, consulté le 20 février 2015], cette déclaration qui pourrait concerner Hilliard : «J'ai réellement développé un concept pour *penser* la photographie [avec *Perspective Corrections*]. Alors on m'a imité. Un étudiant à Saint Martin's qui jusque là avait fait d'énormes sculptures colorées en plastique a vu mon travail et a commencé à faire des pièces à propos de la vitesse d'obturation. » ["I really developed an idea about *thinking* about photography. Then came the imitator. A student at St [*sic*] Martin's who previously made enormous plastic colour sculptures saw my work and started making works about shutter speed"].

[405] À propos du travail d'Éric Rondepierre, passant du cinéma au film, des pellicules à son œuvre propre. Voir la préface de Poivert Michel, « L'enfant sauvage ou le dernier des cinéphiles », dans Rondepierre Éric et Milly Julien, *Le Voyeur. Entretiens*, Saint-Vincent de Mercuze, de l'incidence, 2015.

générative, comme le note Gottfried Jäger[406] à propos de Rautert, de Hilliard et de Mulas. On peut donc considérer ces travaux comme le passage d'une photographie conceptuelle, dont les autres représentants étaient restés éloignés des spécificités photographiques, à ce que nous définissons ici comme une photographie expérimentale.

Danièle Méaux inscrit la recherche de ces artistes dans la lignée de la pensée de Flusser, car, pour elle, ils restreignent le champ du photographiable :

> « Au lieu d'envisager le caractère procédural et contraint de la prise de vue comme une entrave, un certain nombre de photographes (ou d'artistes) contemporains décident au contraire de penser l'ensemble de leur démarche créatrice sur le modèle d'une procédure contrainte dont ils attendent le résultat : aux contraintes de la machine, ils en ajoutent d'autres, consciemment élues; […] ces praticiens optent pour une *restriction consciente* du champ des possibles, dont ils font un exercice de liberté et un outil exploratoire[407]».

Outre leur recherche de liberté, on peut en effet percevoir chez ces artistes une forme de scepticisme envers la machine, une remise en question de l'*apparatus*, s'inscrivant, selon l'historienne de la photographie autrichienne Monika Faber, dans un contexte historique de scepticisme : « La conviction qu'il était possible de créer des images "internes" ou qu'une machine programmée par l'homme pouvait le faire fit place, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, à

[406] Jäger Gottfried, *Concrete Photography*, Bielefeld, Kerber, 2005, p.24-26, p.250-251.
[407] Méaux Danièle, « Restreindre le champ du photographiable », dans Arrouye Jean et Guérin Michel (dirs.), *Le photographiable*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, p. 111. Danièle Méaux mentionne Dibbets, Hilliard et Mulas dans son essai, mais pas Rautert.

une approche sceptique du médium[408]. » De même, le professeur à Goldsmiths Matthew Fuller, dans son essai *The Camera That Ate Itself*[409], établit clairement un lien entre la pensée de Flusser, et en particulier son concept de programme, et les travaux de Dibbets et de Hilliard (il ne mentionne ni Mulas ni Rautert) : il note ainsi que la pièce de Hilliard *Camera Recording…* est un « sous-ensemble (vitesse et ouverture) du programme installé dans l'appareil qui est mis en relation avec l'extérieur[410] » et qu'elle est la plus intéressante car, contrairement aux travaux de Dibbets ou à d'autres pièces de Hilliard (comme *60 Seconds*), elle est autoréflexive[411] et « parvient à l'autoréférentialité mais que, ce faisant, elle s'éventre elle-même : cette autonomie est une utopie suicidaire.[412] » Ajoutant de manière provocatrice que ces photographies sont « vraiment ennuyeuses », le résultat d'une « maussade routine académique »[413] délibérée jusqu'à l'épuisement, il met l'accent sur l'absence de volonté de représentation du monde réel dans ces photographies, comme une remise en cause du postulat représentationnel de l'*apparatus* photographique. Fuller replace par ailleurs ces travaux dans le contexte de la 'crise de l'objet' dans l'art et du développement de l'art conceptuel.

Ces travaux en 1970-71 ont marqué une véritable rupture tant avec la tradition représentationnelle de la photographie qu'avec la photographie conceptuelle

---

[408] "The belief that it is possible to create "inner" pictures of for a machine programmed by creative man to do so yielded, in the late sixties and early seventies, to a skeptical approach to the medium", Faber Monika, "The Disappearance of the Object", dans Horak Ruth (dir.), *Rethinking Photography (II),* Salzbourg, Fotohof, 2003, p.210. Dans ce texte Monika Faber mentionne Mulas et Hilliard, mais ni Dibbets ni Rautert.

[409] Fuller Matthew, "The Camera That Ate Itself", *Flusser Studies*, n°4, mai 2007, en ligne: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/fuller_the_camera.pdf>, consulté le 21 février 2015.

[410] "… a particular set of the programs (speed and aperture) embedded within the camera, coming into combination with the outside.", *Ibid.,* p.30.

[411] "(It has) the advantage of being explicitly reflexive of its apparatus. That is, it feeds the camera back through itself", *Ibid.,* p.21.

[412] "A Camera Recording... however, achieves self-referentiality, but in the process, disembowels its 'self'. Such autonomy is a suicidal utopia", *Ibid.,* p.26-27.

[413] "Frankly, it's quite boring" et "a glum academic routine". *Ibid.,* p.19, 22.

elle-même, en étant les premiers (au XX[e] siècle) à questionner l'ontologie même de la photographie, et on peut les considérer comme ayant ouvert la voie à ce que nous avons défini ici comme la photographie expérimentale contemporaine. Mais on ne saurait pourtant affirmer qu'ils ont directement influencé les photographes expérimentaux des quarante années suivantes. Tout d'abord, Rautert a ensuite poursuivi une carrière de photographe documentaire assez classique – même s'il est sans doute symptomatique que son travail le plus connu, sur les Amish, porte sur des personnes refusant *a priori* la photographie – ; quant à Dibbets et Hilliard, ils se sont tous deux ensuite tournés vers des travaux davantage liés à la remise en question de la représentation, à la perturbation de la perception, et moins directement à l'ontologie photographique et à la remise en cause de l'*apparatus*. De ce fait, leurs travaux de 1971, s'ils étaient connus, ont rarement été perçus par d'autres artistes comme une étape majeure, à l'exception d'élèves de John Hilliard à Saint Martin's School of Art, comme par exemple Lindsay Seers (voir chapitre 2.9) ou Laura Medler (voir chapitre 2.6), qui sont parmi les rares à le citer parmi leurs influences. Dibbets est en général perçu par ces photographes de manière encore plus marginale, davantage comme un artiste conceptuel que comme un photographe. Par contre, les *Verifiche* semblent avoir eu un impact nettement plus important, elles ont été plus largement connues, et nombreux sont les artistes qui reconnaissent aujourd'hui leur dette envers Mulas. On peut formuler plusieurs hypothèses sur cette influence : d'abord les *Verifiche* ne sont pas une série occasionnelle, mais forment un corpus cohérent de plusieurs pièces accompagnées d'un texte programmatique ; en plus de leur évidente appartenance à la recherche conceptuelle de Mulas, elles se trouvent au confluent de sa pratique documentaire et artistique et de l'histoire de la photographie ; l'artiste, qui avait une vingtaine d'années de plus que Dibbets, Rautert et Hilliard, est en effet le seul des quatre à avoir eu auparavant une pratique photographique importante et reconnue. Son travail conceptuel a donc été l'aboutissement de toute son expérience photographique, et non pas une exploration temporaire parmi d'autres. Enfin cette série de Mulas a sans doute aussi bénéficié d'une aura un peu particulière, due au fait que, réalisée peu avant son décès, elle a souvent été perçue comme son testament.

Un prolongement conceptuel contemporain : Bonillas et Le Minh

Ces recherches à la croisée de la photographie conceptuelle et de la photographie expérimentale, utilisant les codes conceptuels pour développer un questionnement de l'*apparatus* photographique, se prolongent de nos jours dans les travaux de quelques artistes contemporains. Nous citerons d'abord pour mémoire une forme de négation de la photographie, se traduisant par un refus de prendre des photographies, une forme de rébellion contre l'*apparatus* qui, pour certains artistes, va jusqu'à un questionnement radical de la photographie même[414]. Nous pouvons aussi établir un lien évident entre les recherches mentionnées ci-dessus et celles de Franco Vaccari, qui sont exposées dans le chapitre 2.10. Mais ce sont surtout deux artistes contemporains que nous souhaitons présenter ici, dans la lignée de ces quatre pionniers. Certes, contrairement aux autres artistes inclus dans ce corpus, ils pratiquent la photographie numérique, mais leur propos nous a paru suffisamment pertinent pour mériter d'être pris en compte dans notre recherche afin d'éclairer ce questionnement de l'ontologie photographique.

L'artiste mexicain **Iñaki Bonillas** (né en 1981), qui dit avoir été influencé par John Hilliard et Michael Snow (mais ne connaissait pas Ugo Mulas[415]), explore les limites de la photographie dans un travail qui n'est pas *de* photographie, mais *sur* la photographie, un travail méta-photographique : une de ses premières expositions, en 1998, dans le cadre du festival *Fotoseptiembre* à Mexico, portait sur le bruit des appareils photographiques, le paradoxe d'un

[414] Voir en particulier Grimalt Benoît, *16 photos que je n'ai pas prises*, Paris, Poursuite, 2013, et Steacy Will (dir.), *Photographs Not Taken*, Hillsborough, Daylight, 2012 ; on pourra aussi lire notre article sur ce sujet : Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Les photographes qui ne prennent pas de photos*, 27 décembre 2014, en ligne: <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2014/12/27/les-photographes-qui-ne-prennent-pas-de-photos/>, consulté le 28 février 2015.
[415] Entretien avec l'artiste, Arles, juillet 2011 (annexe B5).

document audio rendant compte d'un appareil visuel[416]. Une autre, *Trabajos fotográficos* (Travaux photographiques), est une documentation de la 'syntaxe' des différents paramètres de la prise de vue photographique et du développement, ce qui constitue en quelque sorte un éloignement de l'image au bénéfice du processus : par exemple, Bonillas confia le même négatif, simple photographie d'une carte monochrome cyan, à chacun des cinq laboratoires de Mexico en mesure de faire des tirages manuels, et présenta côte à côte les cinq tirages différents[417]. Certaines de ses pièces sont inspirées par les archives photographiques de son arrière-grand-père (réel ou fictif), J.R. Plaza[418], et son exposition aux Rencontres d'Arles en 2011, que nous allons analyser, est particulièrement emblématique de son travail.

Cette exposition titrée *Double Clair-Obscur* était basée sur une photographie, un petit portrait des années 40 représentant son arrière-grand-père, lequel tirage avait été autrefois recouvert d'une grille au crayon, mise au carreau devant sans doute faciliter une reproduction au fusain. Dans ce portrait, le visage est clair à gauche de l'image et sombre à droite, alors que le fond est clair à droite et sombre à gauche : ce déséquilibre lumineux entre zones sombres et claires, d'ombre et de lumière a intrigué l'artiste. Il partit d'abord des 104 carreaux délimités sur la photographie, imprima chacun séparément, et ordonna ces 104 tirages selon un simple principe de gradation : du plus clair (en haut à gauche) vers le plus obscur (en bas à droite). L'image initiale était toujours là, dans sa matière, dans sa texture, son ADN en quelque sorte, mais, ainsi décomposée et réduite à sa seule valence de lumière, elle n'était plus visible. L'étape suivante consista à réaliser 52 cadres, chacun ne comportant que deux carreaux, l'un sombre et l'autre clair, l'un de plus en plus en clair de cadre en cadre, et l'autre de plus en plus sombre ; le cadre final comportait donc deux carreaux de

[416] Entretien de l'artiste avec Roelstraete Dieter, Bruxelles, août 2003, en ligne: <http://www.projectesd.com/images/uploads/Dieter_Roelstraete_talks_with_Iaki_Bonillas_engl.pdf>, consulté le 28 février 2015.
[417] Cirauqui Manuel, "Iñaki Bonillas", dans *Variantes Discursivas. Colección MUSAC III*, Barcelone, ACTAR, 2010, en ligne: <http://www.projectesd.com/images/uploads/Manuel_Cirauqui_Text_catalogue_MUSAC_collection_2010.pdf>, consulté le 28 février 2015
[418] Voir Bonillas Iñaki, *J.R. Plaza Archive*, Zurich, jrp | ringier, 2012

valence grise égale. Et, dans chacun de ces cadres, chaque carreau était à la place originale qu'il occupait dans le portrait initial ; si on avait pu superposer en transparence ces 52 fractions de l'image initiale, on aurait obtenu le portrait initial (Image 15). Ensuite, un film 16 mm montrait l'apparition progressive des 104 carreaux, d'abord le carreau le plus sombre, à sa place originelle, puis le suivant, et ainsi de suite ; ainsi, peu à peu le portrait apparaissait progressivement, carreau après carreau, il se laissait deviner, recomposer par l'esprit jusqu'à ce que, un bref instant, il soit là dans son entièreté, reconnaissable, complet. Puis les carreaux se défaisaient, dans l'ordre inverse, pour revenir au fond blanc : l'image en mouvement ne peut être qu'un palliatif éphémère à la disparition, un instant à saisir au vol. La pièce finale était un dessin recomposé à grande échelle du portrait de l'aïeul, tout à fait reconnaissable : l'artiste avait confié une par une les photographies de chacun des 104 carreaux à un dessinateur en lui demandant de les reproduire sans lui dire de quoi il s'agissait et sans lui permettre d'avoir une vue d'ensemble. Le dessinateur, confronté à cette énigme visuelle, avait cru y voir des vues marines, des vagues photographiées depuis un surplomb, et les avait interprétées dans ce sens. Mais, en quelque sorte à son insu, cette procédure non photographique, non informée, aveugle, avait néanmoins réussi à reproduire l'image originelle de manière réaliste, reconnaissable, convaincante[419].

Bonillas réalise donc un travail 'extra-photographique' dans lequel la photographie est réduite à un jeu de pratiques, de procédures, de programmes, à un *apparatus*. Comme l'écrit Carles Guerra,

> « la machine institutionnelle photographique n'a plus besoin du photographe pour continuer à produire des images. La photographie est devenue un dispositif qui va au-delà des fonctions mécaniques de

[419] Description de ce protocole reprise de Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Borges et les limites de la photographie (Arles 9)*, le 11 juillet 2011, en ligne: <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/07/11/borges-et-les-limites-de-la-photographie-arles-9/>, consulté le 28 février 2015.

l'appareil photographique. […] ce n'est plus le photographe qui prend une photographie, mais le contraire[420]. »

Ces postulats, qui font écho aux définitions de Flusser présentées plus haut, signalent donc une exploration analytique du médium photographique, une analyse critique poussée à l'extrême, ne se préoccupant pas de l'image, de la représentation, mais seulement de l'ontologie photographique.

L'artiste française **Isabelle Le Minh**[421] (née en 1965) a réalisé une série de travaux visant à déconstruire en une dizaine de séquences tout le dispositif photographique, appareil, pellicule, développement, et tous les concepts sur la photo, index, aura et représentation. Ayant précédemment photographié le dos de tableaux pour mettre en évidence la 'choséité' du tableau et ayant effacé les personnages dans les photographies les plus fameuses d'Henri Cartier-Bresson pour en questionner l'instant décisif, elle a aussi développé une série nommée '*After Photography'* dans laquelle elle conduit « une spéculation sur la nature de l'image ou […] une réflexion sur les outils et les moyens de production de la photographie à travers son histoire, ses "mythes", son iconographie, ses "petites phrases" ou son fonds canonique [422] ». C'est ainsi qu'elle a fait peindre en Chine par des tâcherons des tableaux hyperréalistes d'appareils photographiques, ou qu'elle a réalisé une sculpture composant le mot « Illusion » avec des bandes de pellicule développée sans avoir été exposée, en écho aux *Word Paintings* d'Ed Ruscha. Elle a photographié des bains de tirage

---

[420] " The institutional machinery of photography no longer needs the photographer to continue to produce pictures. Photography has become a device that goes beyond the mechanical functions of the camera. […] the photographer doesn't take the photograph, but the other way around.", Guerra Carles, "The extra-photographic sphere", en ligne: <http://www.projectesd.com/images/uploads/Carles_Cuerra-_Extrafotogrfico_engl.pdf>, consulté le 28 février 2015.

[421] Nous remercions son galeriste Christophe Gaillard pour les documents qu'il nous a fournis sur Isabelle Le Minh. Voir son site <http://www.theshadowswilltakecareofthemselves.net/isabelle%20le%20minh/Isabelle_Le_Minh.html>, consulté le 7 mars 2016.

[422] Citation de l'artiste sur son site, en ligne: <http://www.theshadowswilltakecareofthemselves.net/isabelle%20le%20minh/After_Photography.html>, consulté le 1er mars 2015.

dans la chambre noire, des images méditatives qui renvoient aux photos océaniques de Hiroshi Sugimoto, la surface du révélateur dans la cuvette devenant la ligne d'horizon de l'océan ; leurs légendes comprennent des formules comme : "Formule Anallergique (Génol 1.8g, Chlorhydroquinone 5.5g, Sulfite de sodium anhydre 25g, Carbonate de sodium 20g, Bromure de potassium 0.4g, Eau 1000ml)" ou "Formule de beers/bouguers" (Image 16).

Ayant d'abord travaillé comme ingénieure en brevets[423], Isabelle Le Minh, après son passage à l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles, a pris conscience, face au développement du numérique, que « avec la multiplication et la diffusion massive des images tout avait déjà été photographié » et elle a eu « le sentiment que l'histoire et les objets de la photographie constitu[ai]ent un monde en train de disparaître »[424]. C'est alors qu'elle a remis en valeur des objets de la photographie argentique voués à disparaître, pellicule ou bain de révélateur. Son travail, teinté d'humour et inscrit dans une tradition artistique historique – la plupart de ses œuvres sont explicitement mises en rapport avec un autre artiste, Ed Ruscha, Sugimoto, Robert Frank, Christian Marclay, les Becher, *etc.* –, constitue une réflexion conceptuelle sur la spécificité du médium et les changements que la généralisation du numérique y apportent.

Ces deux photographes contemporains s'inscrivent clairement dans la lignée d'Ugo Mulas et des autres pionniers de 1969-1971. Les questionnements de l'*apparatus* photographique qui furent alors initiés se sont depuis déclinés selon différents volets constitutifs de la photographie expérimentale, que nous allons maintenant étudier dans la seconde partie de notre thèse.

---

[423] Intervention de l'artiste lors de la présentation de son travail au séminaire de Michel Poivert à l'INHA le 27 février 2014.

[424] Entretien avec Caroline Châtelet, « Exposition et Réflexion », *Novo*, HS n°8 (Biennale de Photographie de Mulhouse), juin 2013, p.9-11, en ligne: <http://issuu.com/media.pop/docs/novo_h_s_biennale-photo-de-mulhouse>, consulté le 28 février 2015.

PARTIE II.

LES PHOTOGRAPHES EXPÉRIMENTAUX : COMMENT JOUER AVEC LES APPAREILS ?

Après avoir proposé une définition théorique de la photographie expérimentale, nous allons maintenant voir comment cette définition peut fonctionner en pratique : qui sont les photographes expérimentaux contemporains ? Qui sont ceux qui jouent avec et contre les appareils, qui sont ceux qui transgressent les règles du programme ? Considérant, comme le dit Clément Chéroux que « le médium n'est, effectivement, qu'un ensemble de curseurs : temps de pose, profondeur de champ, mise au point, sensibilité, etc. [425] », nous avons structuré notre analyse en fonction des curseurs que les photographes expérimentaux ont pu faire varier en dehors des normes communément admises. Chéroux ajoute en effet : « Selon ce modèle informatique, il apparaît clairement, que toute la recherche de la photographie expérimentale a consisté à faire varier les paramètres du dispositif, afin d'évaluer les répercussions plastiques[426] ».

Cette analyse est structurée autour de trois grands axes, le démontage de l'appareil photographique lui-même, qu'on se passe de lui ou qu'on détraque son fonctionnement standard, les actions visant à défaire l'image en modifiant les protocoles de lumière, de durée, de développement ou de tirage qui l'affectent, et l'effacement de l'auteur, qu'il devienne lui-même appareil ou qu'il disparaisse. Pour chacun de ces axes, les différentes perturbations envisagées par des artistes sont étudiées en recadrant toujours le travail de ces artistes par rapport à la définition proposée de la photographie expérimentale. Certains artistes dont la démarche nous a semblé importante, bénéficient d'une analyse plus approfondie que d'autres, dont le travail n'est que brièvement mentionné. Certains artistes, comme Paolo Gioli ou Patrick Bailly-Maître-Grand se retrouvent dans plusieurs catégories du fait de la diversité de leurs approches, et nous nous sommes efforcé d'éviter les redites.

[425] Chéroux Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003, p.94.
[426] *Ibid.*

A. Démonter l'appareil photographique

Dans cette première section, nous analysons le travail de photographes qui transgressent les règles de l'appareil photographique lui-même.

Certains ont cherché à réinventer l'appareil lui-même, en le déconstruisant, en le détruisant, en construisant leur propre appareil ou en utilisant des appareils non-standard. D'autres ont choisi de se passer complètement d'appareil et de suivre une approche photographique directe, avec uniquement une surface photosensible et de la lumière : la riche pratique du photogramme est la manifestation de ce renoncement, qu'il traduise une investigation esthétique, une affirmation du corps, ou une remise en question du dispositif photographique. D'autres encore ont conservé une chambre, mais, souhaitant parvenir à une vision plus vraie, moins déformée de la réalité, ils ont refusé que leur photographie dépende de l'optique : c'est tout le travail à la *camera obscura* qui a résulté de ce choix. Enfin, certains ont préféré jouer avec la pellicule et le plan-film, en en explorant les marges ou la matière, ou en questionnant sa position verticale.

Tous ces photographes ont, chacun à sa manière, repoussé les limites de l'appareil photographique en explorant de nouvelles pratiques et en jouant avec les paramètres du dispositif. Ils ont ainsi récusé le rôle de fonctionnaires standard de l'*apparatus* qui leur était assigné, faisant ainsi véritablement œuvre expérimentale.

CH. 2.1 RÉINVENTER L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE

Les premiers détournements expérimentaux que nous allons d'abord examiner concernent l'appareil photographique dans son ensemble. Des photographes, réagissant à l'omniprésence technologique de l'appareil photographique, l'ont délibérément détournée en utilisant des machines rudimentaires ou bien en construisant leurs propres appareils ; dans ce premier chapitre, nous nous limiterons aux systèmes 'complets', c'est-à-dire dotés au minimum d'une chambre et d'un objectif. D'autres se sont intéressés à la destruction même de l'appareil, ou bien à la révélation de ses mécanismes internes. Cette remise en question de la technologie constitue le premier refus de la domination de l'*apparatus*, la première tentative de photographie expérimentale.

Les appareils photographiques rudimentaires

Nombreux sont les photographes contemporains qui, au lieu d'appareils sophistiqués, utilisent des appareils rudimentaires, jouets ou amateurs. C'est une pratique pauvre, que nous pouvons considérer comme aux limites de la photographie expérimentale, car elle relève davantage d'une recherche de simplicité parfois simplement technophobe, plutôt que d'une remise en cause des principes ontologiques de l'*apparatus*. Il est néanmoins utile de mentionner ici quelques photographes adeptes de cette pratique[427].

[427] Cette section est en partie basée sur l'analyse faite par Jean-Marie Baldner, Thomas Baldner et Yannick Vigouroux dans leur texte « Photogrammes et Boîtiers pauvres », dans Baldner Jean-Marie & Vigouroux Yanick, *Les pratiques pauvres du sténopé au téléphone mobile*, Paris, isthme / CNDP, 2005, p.32-42. Voir également leur conférence à l'Institut National Audiovisuel le 17 janvier 2006, en ligne : <http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2006/vigouroux-baldner.pdf>, consulté le 26 novembre 2015.

L'Américaine **Nancy Rexroth**[428] (née en 1946) est généralement créditée comme ayant été une des premières artistes à utiliser dès 1970 un appareil-jouet en plastique, le Diana, fabriqué à Hong-Kong (et coûtant alors 99 cents). Elle a réalisé des photographies intimes, subjectives, que caractérisent un vignettage dû à la mauvaise qualité de l'optique, un flou omniprésent et un grain grossier et éclaté (Image 17). Cette rupture avec la sophistication technologique a ensuite fait de nombreux émules, engendrant parfois des effets un peu faciles de 'mauvaise photographie' délibérée. La revue américaine *Shots*[429] est dédiée à ces pratiques. Bien d'autres appareils sont utilisés à ces fins, Lubitel, Brownie, Holga, Lomo, Instamatic[430], …, et cette approche trouve aujourd'hui sa continuation avec les photographies prises avec un téléphone portable, en soi un autre champ de recherche.

Parmi les travaux basés sur cette photographie pauvre, un des plus aboutis est certainement celui du Français **Bernard Plossu**[431] (né en 1945), avec des appareils amateurs, travail caractérisé par un grain prononcé, un tremblement rétinien, une mise au point imparfaite, au service d'une esthétique spontanée, directe et subjective (Image 18). Les principes de cette photographie pauvre peuvent être définis comme : « l'importance du non-visible dans l'image, l'ordre au détriment du détail, l'importance de l'idée, du concept, l'acceptation de l'imprévisible, et l'utilisation de l'appareil comme un jouet[432] ». Cette « mauvaise qualité » photographique s'inscrit dans la lignée de l'erreur, du ratage, de l'imprévisibilité, comme illustré par les photographies historiques analysées par Clément Chéroux dans *Fautographie*[433], et surtout par le *Manuel de*

---

[428] Lire son entretien avec Blake Andrews, en ligne: <http://blakeandrews.blogspot.pt/2011/02/q-with-nancy-rexroth.html>, consulté le 26 novembre 2015.
[429] Voir leur site , en ligne:<http://www.shotsmag.com/about.htm> consulté le 26 novembre 2015.
[430] Voir le numéro spécial de la revue *PhotoVision*, n°17, "La Camera Pobre/The Cheap Camera", Madrid, 1986.
[431] Parmi les nombreux livres sur Bernard Plossu, lire Berthoud Christophe, *L'abstraction invisible de Bernard Plossu*, Paris, Textuel, 2013.
[432] Canovas Carlos, "The cheap camera : Rejection or Fun ?", dans *PhotoVision, op.cit*, p.47-50, *apud* Baldner & Vigouroux, *op.cit*., p.39.
[433] Chéroux Clément, *op.cit.*

la Photo Ratée de Thomas Lélu[434], lequel est dédié « À l'attention des utilisateurs d'appareils compacts ou de type jetable, mais aussi aux professionnels car cela n'est pas si facile de faire des photos ratées. »

Ces pratiques s'inscrivent en général dans une recherche esthétique axée sur l'intime, sur l'onirisme, sur la subjectivité souvent autobiographique : les photographes les utilisant déclinent ainsi une forme de nostalgie mémorielle plus ou moins liée à l'inconscient, où la simplicité de la prise de vue rejoint la sentimentalité quelque peu immatérielle des images. L'accent est en général mis sur la spontanéité et l'exploration de paysages mentaux, davantage que sur une remise en cause des paramètres de l'*apparatus*, tel que défini plus haut.

Aux frontières de l'expérimental, l'Américaine **Susan Burnstine**[435] (née en 1966) est une des rares à avoir combiné cette dimension onirique et nostalgique, et un questionnement des paramètres photographiques eux-mêmes. S'efforçant de rendre par la photographie les images de ses rêves, et, plus souvent, de ses cauchemars liés à des traumatismes d'enfance et à des deuils familiaux, elle a d'abord utilisé, comme beaucoup, des appareils photographiques bon marché. Puis, en mars 2005, après le décès de sa mère et la découverte qu'elle-même était atteinte d'une maladie incurable, elle a décidé d'aller au-delà de cette approche, qu'elle jugeait trop standardisée pour ses besoins et inadéquate pour obtenir des photographies capables de traduire en images ses cauchemars et ses angoisses. Elle a alors construit, avec l'aide de son père, ses propres appareils photographiques à partir d'éléments d'autres appareils, mais aussi de morceaux de plastique et de divers objets domestiques, assemblés avec de la colle, des élastiques, du ruban adhésif et du ciment. Elle utilise ainsi 21 appareils différents, qu'elle ne souhaite pas montrer, bricolages fragiles (« total pieces of crap ») qu'elle doit constamment réparer. Burnstine établit un parallèle entre sa volonté de traduction en images de ses cauchemars et de ses traumatismes, et l'approche instinctive et intuitive qu'elle a dû suivre

[434] Lélu Thomas, *Manuel de la Photo ratée*, Paris, Léo Scheer, 2007.
[435] Voir son site, en ligne: <http://www.susanburnstine.com/>, consulté le 24 novembre 2015, et le livre *Susan Burnstine. Within Shadows*, Milan, Charta, 2011.

pour parvenir à avoir un outil non standard lui permettant de s'exprimer comme elle le voulait : « Apprendre à dépasser leurs importantes limitations optiques a exigé que Burnstine se base sur son instinct et son intuition – des qualités également nécessaires dans l'interprétation des rêves[436] ». Non seulement, comme tous les utilisateurs d'appareils rudimentaires, elle introduit dans ses photographies une dimension d'incertitude et de qualité sub-optimale, et, dit-elle, de hasard, de surprise et de sérendipité, mais, de plus, en créant ses propres appareils, elle s'octroie une forme de contrôle, d'indépendance, d'autonomie par rapport aux processus dominants, tant en matière de psychologie – ses cauchemars et traumatismes –, que de technologie photographique (Image 19). De ce point de vue, à la différence des nombreux utilisateurs de Diana, Holga et autres appareils bon marché, elle ne se satisfait pas d'une technologie, même rudimentaire, fournie par le fabricant d'appareils, qu'elle juge inadéquate et limitative ; elle veut au contraire s'en émanciper pour tenter ainsi de reprendre contrôle de son destin, tant psychologique que photographique, ce qui nous semble en effet pouvoir être une caractéristique de la démarche expérimentale telle que définie plus haut.

Construire son propre appareil photographique

Il ne s'agira pas ici de recherches techniques ou optiques visant à améliorer la technologie existante, mais bien au contraire de photographes, qui, par dérision ou rébellion, refusent les appareils standards et décident de construire leurs propres appareils photographiques. Le plus emblématique d'entre eux est

[436] " Learning to overcome their extensive optical limitations required Burnstine to rely on instinct and intuition--the same tools that are key when attempting to interpret dreams". Biographie de Susan Burnstine, en ligne : <http://www.susanburnstine.com/bio.htm>, consulté le 26 novembre 2015.

certainement le Tchèque **Miroslav Tichý** (1926-2011), sur qui nous avons écrit notre mémoire de maîtrise en 2009[437].

On peut dire que la démarche photographique de Miroslav Tichý a d'abord été caractérisée par son équipement photographique. Utilisant initialement des appareils soviétiques de qualité médiocre, il fabriqua bientôt ses propres appareils avec des matériaux de récupération, des déchets, des morceaux de bois, des bouts de verre ou de plexiglas repolis, au prix d'un apprentissage expérimental des lois de l'optique. Il subsiste aujourd'hui à la Fondation Tichý Ocean[438] une demi-douzaine d'appareils, chacun correspondant en fait à une focale donnée (Image 20).

> « C'est un objectif. J'avais l'habitude d'en fabriquer moi-même dans le passé. Je coupais l'objectif de plexiglas avec un couteau, le rectifiais et faisais un appareil en bois et en carton et je prenais des photos avec. […] L'obturateur était fait avec deux bobines et une bande élastique d'une vieille paire de shorts. Il y avait un morceau de contre-plaqué avec une fenêtre. Par la traction du caoutchouc je pouvais déterminer le temps d'exposition. Plus je tirais étroitement le caoutchouc, plus l'exposition était rapide. […] Ici c'est le bouton de rembobinage : je l'ai fait avec une capsule de bière[439]. »

---

[437] Lenot Marc, *Invention et retrait de l'artiste. L'exemple du photographe tchèque Miroslav Tichý*, Mémoire pour l'obtention du Master (M2) en Sciences Sociales, Mention : Théories et Pratiques du Langage et des Arts, École des Hautes Études en Sciences Sociales, sous la direction d'André Gunthert, LHIVIC (Laboratoire d'Histoire Visuelle Contemporaine), juin 2009, Paris, en ligne : <http://issuu.com/lhivic/docs/lenot09>, consulté le 27 novembre 2015. Une bibliographie sur Tichý se trouve p.137-149 de ce mémoire.

[438] Voir leur site, en ligne: <http://www.tichyocean.com/>, consulté le 27 novembre 2015. Voir également le site de Jana Hebnarova, légataire universelle de Miroslav Tichý <http://www.tichyfotograf.cz/>, consulté le 27 novembre 2015.

[439] Toutes les citations de Miroslav Tichý dans cette section proviennent des sous-titres en français du DVD Buxbaum Roman, *Miroslav Tichý, Tarzan retired*, Zurich, Fondation Tichý Ocean, 35 minutes, 2004.

Dans ce processus de production, chaque étape était prévue, planifiée, presque ritualisée : la préparation des pellicules, parfois coupées en deux, le bricolage des appareils, la marche quotidienne dans la ville précédaient la prise de vue de manière très systématisée.

Du fait des caractéristiques de ces appareils et des conditions de prise de vue, les photographies de Tichý sont pleines de défauts techniques : la lumière entrant dans la chambre par des interstices mal colmatés a laissé des traînées plus claires sur l'image, les photographies sont souvent floues, prises au jugé, mal cadrées, la pellicule, de qualité médiocre, est souvent rayée, striée. Les conditions de développement étaient tout aussi précaires, à la fois très organisées et tout à fait fantasques : pendant longtemps, avant de s'aménager une sorte de chambre noire au fond de la cour, Tichý développa ses épreuves la nuit dans un seau ou dans son lavabo. Les films séchaient ensuite sur un fil à linge dans la cour, soumis à la pluie et au vent. Il les conservait, roulés très serrés et imprégnés de poussière, dans des petits cylindres de carton qu'il confectionnait lui-même.

> « Les pellicules, tu les développais dans un seau ? – Oui, dans un seau, avec du révélateur, ou dans une baignoire, dans la cour, pendant la nuit. Ensuite je les laissais dans l'eau, quelques heures ou quelques jours, ensuite je les faisais sécher sur une corde à linge, mais c'est juste la routine, ça ne veut rien dire ».

Plus tard, parfois longtemps après, Tichý reprenait de manière impromptue une pellicule et décidait de tirer une épreuve. « Je ne sélectionnais rien du tout. Je regardais par le trou de l'agrandisseur et tout ce qui pouvait ressembler à la réalité, j'en faisais un tirage. […] Tout ce qui existe est une représentation du monde, et lorsque quelque chose devenait reconnaissable, j'en faisais un tirage. » C'était toujours une épreuve unique. Son agrandisseur était également construit à partir de morceaux de tôle et de bois. Les épreuves portent elles aussi la trace du bricolage : les impuretés de l'eau, l'excès de bromure, les empreintes de ses doigts, voire l'intervention inopinée d'un insecte, y ont laissé des traces bien visibles (Image 21). Les tirages s'entassaient alors en désordre

dans sa petite maison, formant des piles au sol, les plus anciens étant rongés par l'humidité. Parfois, Tichý reprenait un de ses tirages et le redessinait au crayon ou au stylo bille, soulignant les courbes du corps, redessinant les contours des maillots de bain ou les mèches de cheveux. Il disait 'améliorer' les clichés par ce geste d'artiste peintre : « Des fois, je redessine un peu les contours au crayon. Oui, je l'améliore un peu. » De plus, dans certains cas, il construisait et décorait un cadre en papier ou en carton (voire même avec un sac plastique jaune) à partir de morceaux de boîtes d'emballage ; ces cadres étaient ornés par lui de motifs géométriques répétitifs imitant les cadres classiques des photographies traditionnelles. Cette intervention, terminant le long processus de production, faisait accéder l'épreuve au statut d'œuvre finie, terminée, sacralisée, définitive. La fin du processus signait alors le désintérêt pour le produit fini, qui perdait tout intérêt aux yeux de Tichý : les tirages une fois finis étaient abandonnés au sol ou dans la cour, délavés par la pluie, utilisés parfois comme sous-bock, cale ou combustible pour allumer le feu. Certains portent des traces de morsures par des rats ou des souris[440] (Image 22).

Le bricolage de Tichý, fabricant ses appareils photographiques et son matériel de tirage avec des matériaux de récupération, était une manifestation de son indépendance, essentielle pour lui ; cela le place d'office dans la catégorie des chiffonniers, des assembleurs avec les moyens du bord[441] , des magiciens du quotidien qui, avec rien, font des prouesses. Cette démarche photographique autonome, s'appuyant sur un processus à la fois systématique et négligent et sur un amateurisme délibéré, fut un fondement essentiel de son travail. Ses appareils bricolés, sa technique photographique de fortune dénotaient son rapport rebelle à la technologie et sa volonté délibérée de s'affranchir des règles de la 'bonne photographie'. L'utilisation d'appareils bricolés représentait, pour Tichý, un refus de se laisser déposséder de sa maîtrise sur le processus

[440] Il faut noter que Tichý a au contraire toujours pris grand soin de ses tableaux, qu'il conservait relativement soigneusement, comme nous avons pu le constater lors de notre rencontre avec l'artiste les 17-19 avril 2009.

[441] L'analogie entre bricolage et pensée sauvage développée par Claude Lévi-Strauss peut fort bien s'appliquer à Tichý (Lévi-Strauss Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, p.27).

photographique au profit d'une automaticité technique. On peut mettre en relation cette volonté de contrôle technique avec celle de Nadar qui, présentant l'appareil Kodak à la Société Française de Photographie le 7 décembre 1888, montra comment débrider le ressort de l'obturateur et « poser avec le bouchon[442] ». Denis Bernard et André Gunthert, rapportant cet épisode, le commentent ainsi :

> « L'effort du photographe pour […] rattraper la possibilité [du contrôle sur son appareil], même au prix de la mise hors d'état du dispositif initial, dévoile l'insupportable, pour lui, de ce dessaisissement. L'ironie de Nadar [tient…] à la compréhension diffuse que la perte du contrôle de l'opération prélude à la disparition de l'exercice photographique proprement dit[443] ».

Tichý bricolant ses appareils avait sans doute la même intuition rebelle, la même aspiration à maintenir un contrôle sur l'image et, ainsi, à conserver une certaine *aura*, comme le reste de son processus le démontre aussi. Sa manière de procéder – ses rituels quotidiens, sa nécessité de la marche en ville, son parti-pris délibéré d'un travail artisanal et bricolé, son intervention graphique *a posteriori* sur ses épreuves, ou le dédain négligent avec lequel il traitait ses photographies une fois terminées – démontre sa prédilection pour le processus de production plutôt que pour l'objet photographique comme produit fini. Ce processus fut pour lui un accomplissement en soi, une performance sans spectateur. Son approche, son refus de la technologie et de l'image bien faite, et sa capacité à s'affranchir des règles de l'*apparatus* photographique le placent d'emblée dans la catégorie des photographes expérimentaux.

---

[442] Nadar, « Le Kodak, appareil à main », *Bulletin de la Société française de photographie*, Paris, janvier 1889, p.47, cité dans Bernard et Gunthert, *infra*.
[443] Bernard Denis et Gunthert André, « Oublier la technique », *La Recherche Photographique. Histoire – Esthétique*, n°8 ('La Famille'), janvier 1990, p.18.

Peu d'autres photographes contemporains ont eu une démarche aussi radicale dans la construction de leurs propres appareils photographiques. On peut mentionner l'Américain **Roger Newton**[444] (né en 1960), qui fabrique ses propres émulsions, ses propres appareils et, en particulier ses lentilles, des récipients en verre dans lesquels il mélange de l'huile, de l'eau, du sirop de maïs, du miel, de la glycérine et autres liquides réfractant la lumière, afin de contrôler la qualité de la lumière et les couleurs (Image 23). Le photographe Adam Fuss dit de lui qu'il « pratique une photographie de l'invisible et de l'indéfinissable en se passant des matériaux prédéfinis et en maîtrisant les théories archaïques de l'argent et de la lumière ... il a découvert le sens du passage de la lumière à travers le miel[445] ». Un autre Américain, **John Chiara**[446] (né en 1971), a construit des chambres de très grande taille, la plus grande au format 125 x 200 cm dans une caisse de 24 m^3, que Chiara tracte sur une remorque pour aller photographier des paysages californiens. Comme, de plus, Chiara développe lui-même ses papiers sensibles couleur dans un tuyau de 2 mètres dans lequel il verse les agents chimiques, son travail est tout à fait artisanal et ses photographies sont, comme celles de Tichý, pleines de défauts : sur- ou sous-exposition, traces de lumière parasite, coulées et rayures, répartition inégale des pigments … ; mais comme le dit le critique Eric Hofman « les défauts semblent être à leur place dans ses photographies[447] ». Tout en produisant des photographies de paysages très éthérées, Chiara affirme que « le sujet de mon travail, c'est la photographie elle-même. Sa manifestation

[444] Voir son livre *Roger Newton. OP TICS*, Portland, Nazraeli, 2006.

[445] He "practices the photography of the unseen and indefinable by dispensing with the preformed materials of a craft and by a mastery of the archaic theories of silver and light. He …discovered the meaning of the passage of light through honey". Fuss Adam, "Roger Newton", *BOMB* n°59, printemps 1997, en ligne : <http://bombmagazine.org/article/2051/roger-newton>, consulté le 24 février 2016. Nous remercions Adam Fuss d'avoir attiré notre attention sur le travail de Roger Newton, nous disant que c'était le premier nom qui lui venait à l'esprit en nous écoutant parler de photographie expérimentale.

[446] Voir son site, en ligne: <http://www.johnchiara.com/>, consulté le 27 février 2016.

[447] " Failures have never looked so at home". Hoffman Eric, "Memory's Body. The Photographic Reconciliations of John Chiara", dans *John Chiara. Fort at Lime Point*, New York, Galerie von Lintel, 2012.

à travers ses moyens[448] », et il assume et apprécie le caractère non-fini et incertain de ses photographies (Image 24).

Dans un champ plus ironique, on peut citer le duo d'artistes suisses **Taiyo Onorato & Nico Krebs**[449] (tous deux nés en 1979) dont le travail est centré sur la nature de la perception et de l'illusion. Ils ont construit des appareils photographiques intégrant des mécanismes standards (objectifs et châssis porte-film ou dos de chambre) dans des objets assez improbables, comme des carapaces de tortue ou de tatou, des rochers, des valises, ou des sculptures en bois, en céramique ou en argile, composant ainsi des sculptures photographiques étonnantes et ironiques. Les plus intéressantes sont sans doute celles composées en assemblant des livres sur la photographie, évidés pour constituer la chambre photographique : la lumière, avant d'atteindre le plan-film, doit traverser *The Camera* d'Ansel Adams, *L'Histoire de la Photographie* de Beaumont Newhall, *La Chambre claire* de Roland Barthes, et d'autres livres emblématiques (Image 25). L'ironie du propos amène ainsi à s'interroger sur le processus de formation des photographies, le prisme intellectuel faisant ici fonction de filtre des images, comme si pour être capables de voir des photographies, nous étions contraints de passer par la médiation des théoriciens de la photographie.

---

[448] "the subject of my work is Photography itself. Its manifestation through its means". Message électronique de John Chiara à la commissaire Virginia Heckert, 20 avril 2013, cité dans Heckert Virginia, *Light, Paper, Process. Reinventing Photography*, cat.exp., Los Angeles, The J.Paul Getty Museum, 2015, p.133 et note 6, p.137.

[449] Voir leur site, en ligne: <http://tonk.ch/>, en particulier la section Camera Collection <http://tonk.ch/camera-collection/>. Voir également leur livre en deux volumes Onorato Taiyo & Krebs Nico, *As Long as it Photographs, It must be a Camera*, autoédité, 2011, en ligne: <http://tonk.ch/as-long-as-it-photographs/>. Sites consultés le 27 novembre 2015.

Détruire l'appareil photographique

Une remise en cause radicale de l'appareil photographique serait d'en faire un appareil permettant de voir photographiquement, mais sans enregistrer l'image (revenant ainsi ironiquement à la proto-photographie, et à ses vains efforts pour fixer et enregistrer les images[450]), de manière délibérée, car considérant cet enregistrement comme superflu et inutile : c'est le projet (non réalisé) *Awareness Box* de l'artiste Alain Bublex, « un instrument qui met votre regard en éveil, qui vous ferait regarder autant que voir, et rien de plus », l'appareil n'étant plus qu'un « condensateur accentuant l'attention »[451].

L'étape ultime de la remise en cause de l'appareil photographique passe par sa destruction. L'artiste française **Céline Duval**[452] (née en 1974) a ainsi construit, pour son diplôme de l'École des Beaux-arts de Nantes en 1998, une *camera obscura* en chocolat noir : la chaleur du flash faisait peu à peu fondre le chocolat et détruisait le dispositif ; ainsi, son « geste de création contient sa propre disparition, la perte visible[453] », le désir de voir impliquant la destruction de la chose vue, comme dans le cas de certaines peintures rupestres ou de fresques dans des tombes de pharaons, détruites par la pulsion scopique[454] (pas d'image disponible). D'autre part, Jean-François Lecourt (voir chapitre 2.9), à côté de ses tirs sur *camera obscura*, a parfois aussi tiré au fusil sur des appareils, l'ouverture due à la balle créant alors un sténopé par lequel la lumière entre et impressionne la pellicule, au moins ce qu'il en reste après le tir.

---

[450] Voir Batchen Geoffrey, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 1997.
[451] Bublex Alain, « Quelques dispositifs de prises de vues et autres appareils photo », dans Le Gall Guillaume (dir.), *Avant l'image, des dispositifs pour voir*, Paris, Le BAL/Textuel (Carnets du Bal n°6), 2015, p. 58-57.
[452] Elle travaille sous le nom "documentation céline duval". Voir son site, en ligne: <http://www.doc-cd.net/v1/index2.html>, consulté le 24 février 2016.
[453] Courrier électronique reçu de Céline Duval le 12 mai 2014.
[454] C'est aussi le cas, de manière plus anecdotique, de la *camera obscura* de neige de la Finlandaise Marja Pirilä (chapitre 2.3).

C'est l'artiste anglais **Steven Pippin**[455] (né en 1960), qui a exploré de la manière la plus approfondie cette destruction de l'appareil. Toute la démarche artistique de Pippin (qui se qualifie lui-même d'opérateur plutôt que d'artiste ou de photographe) a à voir avec la remise en question, souvent ironique, des appareils. Pippin est un personnage très flegmatique, maniaque et opiniâtre, et adepte d'un humour assez absurde. Pour lui, le dispositif photographique est un sujet de réflexion artistique avant d'être un producteur d'images. Il s'intéresse à la science et à la technologie[456], et les machines (principalement, mais pas uniquement, photographiques) sont pour lui des inventions dont on peut détourner les programmes, l'homme étant leur explorateur, voire leur accoucheur, plutôt que leur fonctionnaire ou leur employé. Par certains côtés, on peut rapprocher le statut ontologique qu'il attribue à la machine des concepts de Gilbert Simondon sur l'objet technique et sur l'aliénation de l'opérateur du fait de la zone obscure centrale de la machine[457]. Tentant de pénétrer cette zone obscure, Pippin s'intéresse aux procédures, aux modes de fonctionnement, à leur magie et à la possibilité de la manipuler. Les photographies qu'il obtient ne sont pour lui que des pièces à conviction, des preuves de la procédure employée, et il a fréquemment présenté côte à côte une photographie témoignant du processus suivi et une photographie montrant le résultat de ce processus[458]. Pour lui, le procédé photographique n'est pas conçu pour être au service de l'obtention d'une image attendue, mais c'est au contraire le procédé qui va déterminer au final le résultat obtenu. Dans la description de son projet *Prototype 50/50*, où il coupe un appareil (numérique) en deux et conçoit un dispositif où chaque moitié de l'appareil prend une photographie de l'autre moitié, « comme un appareil qui vivrait une expérience de 'sortie du corps', un œil extensible capable de se regarder lui-même », il a écrit : « Mon intention est de pousser l'appareil standard dans ces

[455] Son site, en ligne: <http://www.mrpippin.co.uk/>, consulté le 28 novembre 2015, est actuellement en mode restreint.
[456] Voir Paul Frédéric, « STeven PiPPin : du bon uSage de l'enTonnoir», *20/27*, n°6, 2012, p.244-265
[457] Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 [1958], p.338 *sq*.
[458] Notre entretien avec l'artiste le 18 juin 2011 à Strasbourg (voir Annexe B28).

retranchements, de manière à tester les limites de ce matériel, et de voir jusqu'où il est possible d'élargir son utilisation pratique sans renoncer à produire une image (quitte à ouvrir l'appareil pour en observer les mécanismes) »[459].

Tout son travail s'inscrit dans une réflexion sur la fin de la photographie, due à la lassitude engendrée par la prolifération des images, et sur la meilleure manière de s'en débarrasser, de tourner la page. Dans son texte « Photographicus Philosophicus », il écrit :

> « L'essor de la photographie est inversement proportionnel à la qualité de ses contenus. La multiplication, l'amélioration et l'intégration des appareils photographiques dans d'autres produits électroniques a pour corollaire une baisse continue de la qualité (en termes de contenu plutôt que d'image). La saturation du monde par les images est telle qu'elle finira par submerger la réalité. En effet, le volume des images existantes – qu'elles soient imprimées sur des supports photographiques traditionnels ou compressées sous la forme de fichiers numériques – est tel que leur masse conjuguée est appelée à surpasser celle de la terre[460]. »

Face à ce constat désabusé, et à l'impossibilité qu'il ressentait de photographier de manière standard, Pippin a d'abord transformé divers objets en appareils photographiques. Pour lui, non seulement tout peut être photographié, et le sera mais, de plus, tout peut être photographiant, transformé en appareil photographique. Comme nous le verrons plus en détail au chapitre sur les *camerae obscurae* (chapitre 2.3), Pippin a alors transformé en chambre photographique avec sténopé les objets les plus divers : une baignoire, un réfrigérateur, une penderie, une cabine de photomaton, une pièce dans un

[459] Pippin Steven, « L'appareil introverti », dans Le Gall Guillaume (dir.), *Avant l'image, des dispositifs pour voir*, *op.cit.,* p.194.
[460] Pippin Steven, « Photographicus Philosophicus (la fin de la photographie) », dans *Steven Pippin. A Non Event (Horizon*), cat.exp., Strasbourg, CEAAC, 2011, n.p.

immeuble, les toilettes d'un train, des machines à laver (et, dans ces deux derniers cas, il a utilisé l'objet en question également pour développer son film). De plus, il a, au début, choisi des sujets à photographier en rapport avec l'objet photographiant : son corps nu avec la baignoire, des fruits et légumes avec le réfrigérateur, des vêtements avec la penderie, la pièce elle-même, ... Comme nous le verrons, la construction des *camerae obscurae* et l'acte d'enregistrement de l'image en tant que tel (souvent dans des lieux publics) ont eu autant d'importance que les images en résultant.

Cette construction de machines *photographantes* et son questionnement photographique peuvent être mis en relation avec les machines célibataires de Duchamp ; comme le note Frédéric Paul : « À la fois émetteur et récepteur de l'image, ces premiers objets transformés se présentaient déjà comme des machines "célibataires" (pour faire écho à Marcel Duchamp), tournées vers elles-mêmes, en quelque sorte auto-génératrices et s'offrant dès lors comme de circulaires métaphores de la recherche solitaire[461]. » Or, en réponse au questionnaire d'Alfred Stieglitz (« Une photographie peut-elle avoir l'importance d'une œuvre d'art ?[462] »), Duchamp répondit par une lettre du 22 mai 1922 « J'aimerais la voir conduire les gens au mépris de la peinture jusqu'à ce que quelque chose d'autre rende la photographie insupportable[463] . » Pippin s'est interrogé sur cette prophétie de Duchamp, sur ce qui pouvait rendre la photographie obsolète, insupportable, sur ce qui pouvait la mettre à mort. Après de premières tentatives où il mettait le feu et faisait fondre des appareils photographiques pour en récupérer l'image finale[464], son installation *Point Blank* (2011) a été l'aboutissement de sa recherche du dispositif photographique ultime rendant la photographie obsolète.

---

[461] Paul Frédéric, « L comme laboratoire », *Azerty*, cat.exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 2001, en ligne : <http://www.mathieuhv.fr/photographies/fichiers/steven-pippin-domaine-de-kerguehennec.pdf>, consulté le 15 novembre 2015.

[462] "Can a photograph have the significance of art ?", *Manuscripts*, New York, n°4, décembre 1922.

[463] Sanouillet Michel (dir.), *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p.224.

[464] Entretien avec l'artiste ; cette pièce n'est apparemment pas documentée.

La commissaire de l'exposition au CEAAC à Strasbourg où cette série fut exposée officiellement pour la première fois[465] la décrit ainsi :

> « Dans une vitrine sont exposés, telles les preuves d'un crime, plusieurs appareils photographiques analogiques de petit et moyen format, troués par balles. Au mur, leurs enregistrements ultimes, des images qui captent le moment précis où l'appareil et la pellicule qu'il contenait ont été détruits par le projectile d'un pistolet. Intitulée *Point Blank*, cette série de Steven Pippin compte à ce jour vingt photographies. Elle a été initiée dans le Wisconsin (États-Unis), puis complétée par des expériences menées à Londres. En dépit de la précision technologique que requiert la réalisation de ce projet, ce sont précisément ses impondérables, liés à la destruction de l'appareil, qui en font tout l'intérêt. Les tirages en couleur donnent à voir des formes fragmentées, des structures déformées qui rappellent des ramifications organiques, mais dont la couleur artificielle renvoie en même temps au processus chimique qui les a générées. Sur certaines images, on distingue la balle en train de heurter l'appareil, floue en raison de sa vitesse ou, comme dans *Deep Field*, telle une planète solitaire dans un univers parsemé d'éclats de particules[466] ».

Le protocole est extrêmement précis : le dispositif est dans l'obscurité, l'obturateur de l'appareil étant ouvert ; quelques millisecondes après que le pistolet ait fait feu dans le dos de l'appareil, un flash se déclenche (au moment où la balle est à environ 25 cm de l'objectif qu'elle vient de traverser) et la pellicule est alors impressionnée ; un système de miroirs renvoie l'image de la balle sur la pellicule. Mais ce contrôle rigoureux de la procédure n'empêche pas

[465] Nous avions en fait déjà vu le dispositif et des photographies de cette série à la foire ArteFiera Bologna le 15 février 2010 sur le stand de la galerie Enrico Astuni.

[466] Klein Bettina, « A Non Event (Horizon) » dans *Steven Pippin. A Non Event (Horizon*), *op.cit.*, n.p.

l'imprévisibilité : parfois la balle ne traverse pas l'objectif, parfois le film est totalement détruit. Les images obtenues montrent des brûlures, des éclatements, des dispersions, des explosions. Pippin refait sans cesse ses expériences jusqu'à obtenir des images adéquates, représentatives de ce qui s'est passé, mais toujours inattendues (Image 26).

Cette séquence de destruction est évidemment très violente, mais, dans l'entretien qu'il a eu avec nous, Pippin estime que l'analogie entre appareils photographiques et armes à feu manque de finesse, et il se dit peu intéressé par la violence elle-même et désireux de trouver d'autres approches moins violentes. C'est la dimension symbolique de cette violence qui l'intéresse : ce qu'il met en scène, c'est une forme de mise à mort de la photographie, acte ultime et définitif ayant pour fin d'interrompre le flot infini des images possibles. Lui-même écrit : « Pour tenter de juguler la pulsion photographique, il m'a semblé nécessaire de commencer par la destruction physique de l'appareil[467] » et aussi « Les images disparaissent dans l'obscurité dont elles sont nées, ainsi en finirons-nous avec cette invention.[468]» L'appareil réalise son autoportrait au moment même de sa destruction, la photographie l'immortalise au moment de sa mort, l'image est détruite en même temps qu'elle est créée (Images 27 & 28). On peut voir là (et le titre de son exposition, *Horizons*, y faisait allusion[469]) des analogies avec l'antimatière, avec les trous noirs ; le trou percé dans la pellicule par la balle la traversant est, pour Pippin, « le vide parfait, un espace qui recèle des informations visuelles tout en demeurant inaccessible au monde extérieur, une image qui n'existe que dans l'imagination[470] ».

[467] Pippin Steven, « Photographicus philosophicus », *op.cit.*
[468] Pippin Steven, « Guide de dépannage », *Discovering the Secrets of Monsieur Pippin*, Limoges, FRAC Limousin, 1995, p. 24.
[469] En astrophysique, l'horizon d'un trou noir, ou l'horizon des événements (*event horizon* en anglais), représente la partie d'un trou noir à partir de laquelle la vitesse de libération atteint celle de la lumière (Wikipedia).
[470] Pippin Steven, « Photographicus Philosophus », *op.cit.*

Cette approche unique de tentative de destruction de la photographie en réaction au flot des images évoque évidemment les idées de Flusser[471] sur la séquence infinie de photographies possibles, sur le fait que tout sera photographié et sur le dispositif. Sa remise en cause révolutionnaire de l'*apparatus* photographique l'inscrit tout à fait dans la frange sans doute la plus radicale des photographes expérimentaux.

Déconstruire l'appareil photographique

Steven Pippin a par ailleurs construit des appareils autoréflexifs qui ne renvoient qu'à eux-mêmes, sans la moindre utilité pratique, mais qui, ce faisant, révèlent les mécanismes internes invisibles de l'appareil. Il l'a d'abord fait avec des duos de photocopieuses ou de fax en circuit fermé, puis avec un radar de vitesse automobile, en plaçant un miroir au dessus de la plaque minéralogique pour renvoyer au radar une image de lui-même, un autoportrait du radar, qui devrait apparaître sur la photographie incriminant l'excès de vitesse. Il a ensuite réalisé la *Quantum Camera*, dont l'objectif à miroir intégré se retourne sur lui-même, ne pouvant photographier que ses propres entrailles : il est d'ailleurs siglé NON, les deux premières lettres de CANON ayant été occultées. De la sorte, le photographié et le photographiant coïncident complètement : l'image en devient invisible (Image 29). Comme le souligne Frédéric Paul, alors directeur du FRAC Limousin et curateur de son exposition en 1995, ce sont, là encore, des machines célibataires :

> « Le fantasme d'une machine célibataire qui s'engendrerait elle-même, qui engendrerait des images du monde en même temps que sa propre image et en même temps qu'elle reproduirait le film de sa procédure est un fantasme identitaire, la photographie s'y prête particulièrement étant donnés (*sic*) sa technique et la production illimitée qu'elle autorise, mais

[471] Que Pippin nous a dit ne pas connaître. Lors de notre entretien avec lui, il a par contre cité John Hilliard (voir chapitre 1.8) au nombre des artistes l'ayant influencé.

il peut au reste s'appliquer à d'autres inventions et d'autres phénomènes[472] ».

Pour Pippin, ce démontage des mécanismes internes des machines est la manière optimale de travailler avec elles[473].

Parmi les autres photographes ayant travaillé sur le démontage de l'appareil photographique, on notera le travail d'exploration des mécanismes internes de l'appareil réalisé par le photographe britannique **Mervyn Arthur**[474] (né en 1961). Se disant intéressé par « l'architecture du processus photographique et l'existence d'étendues virtuelles et illusoires existant à l'intérieur de structures technologiques simples[475] », Arthur a photographié l'intérieur d'appareils photographiques comme des espaces architecturaux ambigus et austères, où seule la présence d'une vis ou d'un matricule peut donner une idée de l'échelle. Cette révélation de la chambre, endroit secret et invisible où se forme l'image, soudain exposé ainsi en pleine lumière, crée un déplacement radical (Image 30). La notion d'index, selon laquelle la photographie est supposée pointer vers un objet réel, se trouve ici occultée, inversée, ou plus précisément, rendue implicite et non plus explicite. L'appareil photographique devient un simple objet photographié dont les mécanismes, les fonctions et les ambivalences sont

[472] Paul Frédéric, « Mouvement perpétuel, temps clair », dans *Discovering the Secrets of Monsieur Pippin*, Limoges, FRAC Limousin 1995, p.15. Steven Pippin travaille aujourd'hui sur des machines cinétiques, avec, par exemple des algorithmes de contrôle permettant à un crayon de tenir en équilibre sur sa pointe quels que soient les mouvements de sa base et du vent.
[473] Notre entretien avec Steven Pippin, *op.cit.*
[474] Voir son site, en ligne: <http://mervynarthur.com/> et en particulier la série *Camera Interiors* <http://mervynarthur.com/camera-interiors.html>, sites consultés le 24 février 2016.
[475] "I am interested in the architecture of the photographic process and the idea of virtual and illusionary expanses existing within simple technological structures". Arthur Merwyn, *Research Statement*, en ligne : <http://www.arts.ac.uk/research/ual-staff-researchers/a-z/mervyn-arthur/>, consulté le 24 février 2016

exposés. Dans un article[476] paru dans le numéro spécial de *Philosophy of Photography* consacré à Vilém Flusser, le critique Andrew Fisher relie la démarche d'Arthur aux conceptions phénoménologiques de Flusser telles qu'exposées dans son livre *Choses et non-choses*[477]. En particulier, il écrit que, si on inclut ces photographies dans une réflexion sur l'*apparatus*, alors elles « ne suspendent pas seulement l'espace des possibilités photographiques, l'illuminant et l'aplatissant pour le geler et nous le montrer, mais aussi en occultant la représentation normale du monde réel, elles explicitent notre imbrication propre dans l'*apparatus* photographique même[478] ». Cette forme d'exploration des mécanismes internes de l'appareil, qu'on peut rapprocher du travail conceptuel d'Isabelle Le Minh (voir chapitre 1.8), ainsi que, dans une moindre mesure, des photographies de chambres noires du canadien Michel Campeau[479], mène en effet à une réflexion sur l'*apparatus* et ses programmes, qui ne peut qu'aboutir à une remise en question expérimentale de l'approche photographique standard.

---

[476] Fischer Andrew, "Merwyn Arthur's Camera Interiors", *Philosophy of Photography*, vol.2, n°2, 2011, p.272-274, partiellement en ligne : <http://mervynarthur.com/assets/mervyn-arthur-s-camera-interiors.pdf >, consulté le 24 février 2016.

[477] Flusser Vilém, *Choses et non-choses. Esquisses phénoménologiques*, Nïmes, Jacqueline Chambon, 1996.

[478] "Then these photographs would not only suspend the space of photographic possibility, illuminating and flattening it, so as to hold it up and point it out to us. Their occlusion of the world that photography normally shows also provokes the photographic apparatus to speak of our entwinement in its own condition". Fisher Andrew, *op.cit.*, p.274.

[479] Voir son site, en ligne: <http://www.agencered.ca/campeau/>, consulté le 24 février 2016.

CH. 2.2 PHOTOGRAPHIER SANS APPAREIL (LE PHOTOGRAMME)

Une des actions les plus évidentes dans le refus de l'*apparatus* photographique est de se passer d'appareil photographique et de réaliser donc des photogrammes, impressions lumineuses directement sur la surface sensible. Le photogramme est une des formes photographiques les plus anciennes, ayant été en gestation avant même la capacité de fixer les images : Martin Barnes[480] cite Jabir ibn Hayyan (721-815) comme son ancêtre, puis les expériences de Thomas Wedgwood et Humphry Davy au tout début du XIXe siècle. On peut attribuer les premières images ainsi obtenues à William Henry Fox Talbot et à la botaniste Anna Atkins, dès 1839-1840. Après cette première phase à dominante scientifique, le photogramme disparait quasiment pour être réinventé en 1918 par Christian Schad, qui le voit comme un outil de création semi-automatique libérateur. Dans les années 1920, László Moholy-Nagy y voit un nouvel avenir pour la photographie du fait de sa libération de l'optique et de sa dématérialisation, dans le contexte des recherches sur l'abstraction, du Bauhaus, de la Nouvelle Vision, cependant qu'au même moment Man Ray en fait un moyen de libérer l'inconscient, de jouer sur les rêves et l'écriture automatique. Le photogramme fleurit en Europe entre les deux guerres en particulier en France, en Allemagne et en Tchécoslovaquie. S'il subsiste après guerre en Allemagne de manière marginale – Heinz Hajek-Halke, Otto Steinert, Gottfried Jäger réalisent parfois des photogrammes –, et apparait aux États-Unis autour du New Bauhaus, avec en particulier György Kepes[481], il semble alors tout à fait marginal dans le contexte du développement de la photographie documentaire. Ce n'est guère qu'à partir des années 1970 qu'il devient un peu visible sur la scène artistique ; et, à l'exception du relatif rayonnement de Floris Neusüss à partir de 1980-85, il faut attendre le milieu des années 1990 pour qu'il commence à atteindre une certaine notoriété, dans le contexte de la revitalisation contemporaine de la photographie expérimentale.

---

[480] Dans *Shadow Catchers, op.cit.*, p.11.

[481] Voir son traité : Kepes György, *Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1969 [1944], et en particulier les pages 154 à 163.

Les artistes qui pratiquent cette technique à l'époque contemporaine sont assez nombreux ; à côté de fortes individualités qui poussent plus loin la réflexion autour du médium, il existe deux groupes établis de photogrammistes contemporains – si on veut bien nous pardonner ce néologisme bien pratique –, ce qui est assez original dans le champ de notre recherche, où la quasi totalité des photographes s'est révélée être des individualistes plutôt solitaires. Pour les Anglais regroupés autour de Christopher Bucklow, le photogramme est principalement l'instrument privilégié d'une recherche esthétique, et leur groupe informel est plutôt basé sur des proximités géographiques, des affinités, des liens informels, et des réflexions philosophiques assez similaires, autour de William Blake en particulier. Par contre, le groupe de Kassel qui a plutôt mis l'accent sur la dimension corporelle du photogramme, est structuré autour d'un professeur, Floris Neusüss, et de ses disciples. Il nous est toutefois paru opportun de transcender cette structure de groupes pour présenter les photogrammistes contemporains selon trois axes : ceux qui privilégient l'investigation esthétique, dont le groupe anglais et d'autres artistes de France ou du Canada, ceux qui mettent l'accent sur le corps, qui comprend l'école de Kassel mais ne s'y limite pas, et enfin les artistes pour qui le photogramme est avant tout un outil de remise en question du dispositif photographique. Nous ne prétendons pas être exhaustifs et mentionner ici tous les photogrammistes contemporains, mais nous avons néanmoins tenté de donner une vue assez complète du photogramme contemporain ; nous n'avons toutefois pas inclus ici d'autres artistes, souvent fort connus, comme Sigmar Polke, Robert Heinecken ou Joan Fontcuberta, pour qui le photogramme n'a été qu'une expérience parmi d'autres, et non un élément essentiel de leur travail.

Le photogramme comme investigation esthétique

L'exposition *Shadow Catchers: Camera-less Photography*[482] au Victoria & Albert Museum à Londres en 2010-2011 a été l'occasion de présenter les travaux de trois artistes anglais, Adam Fuss, Susan Derges et Garry Fabian Miller, dont on peut dire que, avec leur ami et mentor Christopher Bucklow, ils forment une école anglaise du photogramme[483]. Elle présentait également l'Allemand Floris Neusüss, dont il sera question dans la prochaine section, et le Franco-Belge Pierre Cordier qui utilise une technique très différente du photogramme (voir ch. 2.7) ; selon Barnes, ces deux artistes continentaux, plus âgés (nés en 1933 et 1937), s'inscrivent davantage dans une tradition historique remontant au Bauhaus, au surréalisme et à la photographie dite concrète ou générative, alors que les trois Britanniques, nés entre 1955 et 1961, appartiennent davantage à une tradition romantique et métaphysique remontant en particulier à William Blake. Ces photographes anglais, auxquels nous ajoutons ici Christopher Bucklow, sont davantage intéressés par la nature, le paysage et les sensations qui peuvent naître de sa contemplation ; leur inspiration est en général plus littéraire et philosophique, voire alchimique[484], métaphysique et ésotérique[485], qu'inscrite dans l'histoire de l'art, et leur préoccupation esthétisante, faire de belles images, peut prendre parfois le pas sur une certaine pureté essentielle de leur démarche. L'exposition mettait

[482] Voir le catalogue Barnes Martin (dir.), *Shadow Catchers. Camera-less Photography*, cat.exp., Londres, Merrell, 2010. D'après son commissaire Martin Barnes, ce fut la première exposition muséale sur ce thème.

[483] La première exposition regroupant ces quatre artistes eut lieu à la Galerie Fraenkel à San Francisco en décembre 1996 - janvier 1997. Son catalogue est *Under the Sun*, cat. exp., San Francisco, Fraenkel Gallery, 1996.

[484] Martin Barnes, lors d'un entretien avec nous à Londres le 20 juillet 2010 (Annexe B2), faisait remarquer que l'alchimie avait plus ou moins disparu vers 1820, tombant en désuétude quelques années avant l'apparition de la photographie, qu'on pourrait envisager comme sa résurrection.

[485] Lors du colloque *Shadow Catchers* le 4 février 2011 au Victoria & Albert Museum (Annexe B35), l'écrivain Marina Warner a fait un exposé très documenté sur les origines ésotériques et spirites de ces photographies.

d'ailleurs l'accent davantage sur l'expression personnelle et métaphorique des artistes que sur les procédés utilisés[486].

Ces quatre photographes anglais se connaissent bien et échangent fréquemment, ils partagent des préoccupations communes autour de la nature, du mysticisme, tous se réfèrent fréquemment à William Blake et à J.M.W. Turner comme sources d'inspiration, mais ils ne forment pas à proprement parler une école. Chacun a un style particulier et ses propres spécificités : pour Bucklow, sa dimension mystique et ésotérique ; pour Derges, sa passion pour la nature ; pour Fuss, son sens du tragique et de la mémoire, ses incessantes expérimentations techniques et sa recherche du spectaculaire ; pour Fabian Miller, sa quête philosophique d'une pureté abstraite. Ce qui les rassemble aussi, c'est leur volonté esthétique délibérée de faire de belles images mystérieuses, lesquelles peuvent parfois risquer d'être perçues comme trop décoratives.

À ces quatre photogrammistes anglais, nous adjoindrons ici le Canadien Michel Flomen et le Français Pierre Savatier, ainsi que quelques autres artistes dont le travail s'inscrit dans une démarche assez similaire de recherche esthétique.

a. Christopher Bucklow, le photogramme comme mystique

Absent de l'exposition *Shadow Catchers*, **Christopher Bucklow**[487] (né en 1957) est néanmoins une figure centrale du groupe des photogrammistes anglais présents dans cette exposition. Il a en effet commencé sa carrière comme commissaire au Victoria & Albert Museum, sous le nom de Titterington, de 1978 à 1995, où il s'était en particulier spécialisé sur le romantisme anglais,

---

[486] "… not so much about the process, but what the process allows them to express, their means of personal expression, of metaphorical meanings". Introduction par Martin Barnes du colloque *Shadow Catchers*, *Ibid.*

[487] Voir son site, en ligne: <http://www.chrisbucklow.com/>, consulté le 9 décembre 2015. Il utilise aussi le nom Chris Titterington, nom de son beau-père qui l'adopta, et a également écrit sous le pseudonyme Hermes Teufelsdröckh-Wolkub.

Blake, les aquarellistes du XVIIIe siècle, dont il apprécie l'immédiateté, Lewis Carroll et la proto-photographie : « le double, la réplique à base de lumière l'attiraient[488] ». Il a rencontré Garry Fabian Miller en 1985, Susan Derges et Adam Fuss en 1987, les a présentés les uns aux autres, et a dès lors passé beaucoup de temps avec l'un ou l'autre. Très intéressé par la philosophie, et en particulier par la relation de l'homme avec la nature, il se rendit compte vers la fin des années 80 que la réponse aux questions essentielles qu'il se posait passait par un travail artistique plutôt que d'historien et de chercheur ; il s'est intéressé en parallèle à la psychanalyse jungienne, à la pensée de Teilhard de Chardin, et à des mystiques médiévaux comme Opicinus de Canistris.

Ses premiers travaux furent des sculptures végétales autour du phénomène de la greffe, puis des peintures de la nature. Après avoir réalisé des tableaux de soleils multiples, qui ne le satisfaisaient pas[489], il décida d'utiliser de véritables images du soleil qu'il pourrait regrouper en grappes, et, plutôt que de construire un appareil photographique complexe avec un très grand nombre d'objectifs, il se rabattit vers une solution plus pratique, une *camera obscura* avec plusieurs centaines de sténopés, d'où autant d'empreintes lumineuses juxtaposées sur le photogramme. Il dit avoir été attiré par cette technique à la

[488] "the double, the replica made of light, attracted him". Warner Marina, "Psychic Time; or, The Metamorphoses of Narcissus", dans *Christopher Bucklow. If This Be Not I*, The British Museum/the Woodworth Trust, Londres/Grasmere, 2004, p.22.

[489] "But I thought to myself, "these images are good - but they're not really extraordinary"… if I want to communicate how amazing the idea behind them is to me - how am I going to get that across to other people?".
Entretien avec Addie Elliott, s.d., en ligne : <http://www.chrisbucklow.com/files/next%20level%20interview.pdf>, consulté le 9 décembre 2015.

fois pour des raisons pratiques et à cause de son caractère très direct, le soleil sur le papier sans intervention humaine[490].

L'étape suivante fut les séries *Guests*[491], puis *Tetrarchs*, moins abstraites, moins impersonnelles puisque basées sur des personnes dont il avait rêvé, les premières étant d'ailleurs, outre lui-même, ses trois amis photogrammistes, et le peintre américain Peter Schuyff. Pour les réaliser[492], Bucklow commence par dessiner l'ombre portée de son sujet nu, à l'échelle 1, ensuite il reporte ce dessin sur une feuille d'aluminium de taille humaine. La feuille d'aluminium est ensuite percée de 25 000 petits trous, puis disposée au dessus d'une feuille de papier photosensible dans une boîte ; l'ensemble est alors exposé à la lumière du soleil pendant un bref instant. L'image lumineuse qui en ressort est donc techniquement un ensemble de 25 000 images du soleil et du ciel, mais qui composent une silhouette du sujet, un scintillement corporel. Ces photographies ne sont à proprement parler ni des photogrammes, ni des sténopés ; on pourrait les qualifier de photogrammes inversés, car c'est la lumière et non l'ombre qui en compose la forme, et c'est leur ensemble, et non chaque empreinte photographique individuelle, qui crée l'image finale. David Alan Mellor y voit « une forme de sublime luminosité, un genre qui submerge la construction rationnelle et humaniste de l'espace et du sens visuel [493]». Bucklow, ayant préalablement rêvé de chacun des sujets, en principe tous des

---

[490] "Was I attracted to that just because it was a practical solution (no lenses, no negatives, etc.) or was it because of the notion of directness, leaving the world to record itself, being frightened of intervention? Both. Just the sun hitting the paper". Entretien avec Mark Haworth-Booth, *Oral History of British Photography*, British Library dossier audio C459/84, le 1er février 1996, bande n°4. Voir Annexe B6b.

[491] Voir, en ligne: <http://www.chrisbucklow.com/guests.html>, consulté le 9 décembre 2015.

[492] Une description technique plus détaillée se trouve sous "Technical Note" à la fin de Morris Hambourg Maria, "Making the Invisible Visible", dans *Christopher Bucklow: Guest*, New York, Blindspot, 2004, n.p..

[493] "Here is a form of sublime luminosity, a genre which overwhelms rational and humanist construction of space and visual meaning". Mellor David Alan, "From the Adamantine Land: Variations on the Art of Christopher Bucklow", dans *Christopher Bucklow: Guest*, *op.cit.*, en ligne : <http://www.chrisbucklow.com/files/ChrisBuckow_guest.pdf>, consulté le 9 décembre 2015.

amis, ennemis ou connaissances, les perçoit comme une partie de lui-même et il décrit cette série comme, en fait, « [son] propre autoportrait, une image de [son] corps linguistique[494] », un moyen de cartographier sa propre psyché, ajoutant « mes amis sont des miroirs psychologiquement signifiants de mon propre intérieur[495] ». La dimension angélique, quasi religieuse et mystique de ces images est évidente, Mellor allant jusqu'à faire une analogie avec l'incarnation, le Verbe se faisant Chair[496]. Après quelques autres séries similaires, Bucklow est aujourd'hui revenu à la peinture et la sculpture. Au-delà du discours très élaboré sur l'authentique dimension psychanalytique et mystique de ce travail, on est aussi frappé par sa dimension esthétisante : le choix des couleurs, la beauté des corps nus, l'impression scintillante et désincarnée que donnent ces images leur confèrent une beauté poétique intense, qu'on pourrait qualifier de néoromantique. Le critique Jonathan Jones, confronté à l'attrait du travail de Bucklow et titrant son article « Nouveau Romantique », ne lui trouve qu'un défaut : « c'est joli. … Tellement joli. Ça pourrait même être beau[497] ». Cette affirmation décomplexée d'une recherche de la beauté – qu'il partage avec ses trois compatriotes – va évidemment à l'encontre de la supposée *doxa* de l'art contemporain britannique, en particulier le *Britart* , urbain et brutal. Cette dimension esthétisante du travail de Bucklow est confortée par une anecdote : le magazine de mode *Harper's Bazar*, consacrant un numéro spécial en novembre 2009 à la *top model* Claudia Schiffer, passa commande à Bucklow de plusieurs photographies du modèle selon le

[494] "…it's always a self-portrait; it's a picture of my linguistic body". Entretien avec l'artiste, le 26 janvier 2011, à Frome (Somerset). Voir Annexe B6a.
[495] "One's friends are psychologically significant mirrors of one's own interior". Entretien avec Addie Elliott, *op.cit.*
[496] "…the infusing Logos – the spirit as Word – the third person of the Trinity" & "…a sacred linguistic body which eucharistically partakes of Christ's universal body". Mellor David Alan, "By the light of the fertile observer", dans *Under the Sun, op.cit.*, p.9-10.
[497] "There's just one problem: it's pretty. … But so pretty. It might even risk being beautiful". Jones Jonathan, "New Romantic", *The Guardian*, 24 août 2004, en ligne : <http://www.chrisbucklow.com/essays/guardian.html>, consulté le 9 décembre 2015.

procédé des *Guests* et *Tetrarchs* (Image 31) ; l'artiste déclara ensuite[498] avec humour que Claudia Schiffer était une « *dream girl* », qu'il pouvait donc rêver d'elle et que, dès lors, elle entrait sans problème dans sa démarche. Le travail de Christopher Bucklow est, pour ce qui concerne les photogrammes, moins divers que celui de ses compatriotes, mais il est sans doute le plus intellectuel des quatre et le plus influencé par le mysticisme et l'ésotérisme.

b. Susan Derges et le spectacle de la nature

Susan Derges[499] (née en 1955) a d'abord étudié la peinture avant de passer cinq ans au Japon (1981-1986), où tant la philosophie zen et son concept d'immersion, que l'attrait pour la nature l'ont beaucoup influencée. Son intérêt pour la photographie s'est alors développé, et ses premières œuvres photographiques, la série *Chladni* (Image 32), du nom du physicien allemand Ernst Chladni, furent des photogrammes de particules de sable posées sur une table et soumises à des vibrations sonores : les particules formaient alors d'elles-mêmes, sans autre intervention humaine, des courbes en fonction de la fréquence de la vibration (entre 200 et 1000 Hertz[500]). De la sorte, le son était rendu visible dans une forme de graphe d'équation mathématique, selon un processus qu'on pourrait qualifier de structuraliste ; David Alan Mellor a aussi comparé ce travail à l'écriture automatique[501], évoquant, ainsi, implicitement Man Ray. Derges a par la suite réalisé d'autres œuvres autour de la vibration, avec des gouttes de mercure ou d'eau. Ces premières séries témoignent d'une constante de son travail, son intérêt pour la science et en particulier pour la

---

[498] Entretien avec Elenda Mudd, "Christopher Bucklow. Walking with Strangers", *Musee Magazine*, n°6, vol.2, 7 août 2013, p.66, en ligne : <http://issuu.com/museemagazine/docs/musee_magazine_edition_6_vol_2_fina/67?e=3342896/4093351>, consulté le 9 décembre 2015.

[499] Voir son site <http://www.susanderges.com/>, consulté le 11 décembre 2015.

[500] Barnes Martin, *Shadow Catchers, op.cit.*, note 2, p.89.

[501] "…a conscious will to form which takes the guise of automatic writing". Mellor David Alan, "By the Light of the Fertile Observer", *Under the Sun, op.cit.*, p.11.

physique et les manifestations naturelles, mais aussi pour l'alchimie et « la relation entre les quatre éléments fondamentaux, terre, eau, air et feu[502] ». En réponse à notre question sur les penseurs qui l'auraient influencée, elle nous a écrit que le principal était le physicien américain David Bohm, auteur de *La Plénitude de l'Univers*[503], et Martin Kemp a longuement écrit sur les influences scientifiques et alchimiques à l'œuvre dans son travail, et en particulier sur les processus de transformation et de transmutation qui s'y manifestent[504]. Elle s'est aussi intéressée à la physique quantique et à la théorie du chaos, qui, toutes deux, « sont des symptômes d'un ordre inconnu, mais implicite[505] ».

Le travail de Susan Derges ne se limite pas au photogramme, et beaucoup de ses œuvres sont des compositions où elle mêle photogramme, photographie faite avec un appareil et postproduction sur ordinateur. Elle a été attirée par le côté direct du photogramme, par la proximité avec la matière photographique, l'absence de préoccupation avec les objectifs et le côté très tangible de la manutention du papier sensible[506]. Elle souhaitait initialement, dit-elle, « trouver des moyens de permettre aux phénomènes naturels de s'enregistrer eux-mêmes sans intervention humaine », et donc ainsi s'affranchir le plus possible de sa subjectivité en « organisant une situation où le travail se ferait de lui-même », même si elle a réalisé ensuite que c'était finalement « un travail assez subjectif »[507]. Elle a replacé ces considérations techniques du

---

[502] "…testing the interrelation between earth, water, air and fire". Barnes Martin, "Introduction", dans Barnes Martin (dir.), *Elemental. Susan Derges*, Göttingen, Steidl, 2010 [non paginé].

[503] "The greatest enduring influence on my thinking is the writing of the physicist David Bohm (Wholeness and te Implicate Order)". Message électronique du 25 janvier 2011 de Susan Derges à nous.

[504] Kemp Martin, "Illuminatio ; or Fiat Lux", dans *Elemental. Susan Derges, op.cit.*

[505] "…chaos theory and quantum physics, which point to an unknowable but implicit order". Barnes Martin, *Shadow Catchers, op.cit.*, p.87.

[506] Entretien de Mark Haworth-Booth avec Susan Derges, *Oral History of British Photography*, dossier C459/79, le 26 janvier 1996, bande n°3 (voir Annexe B10).

[507] "Originally I was trying to find ways of allowing natural phenomena to record themselves without my own intervention", "setting up a situation where the work would make itself" & "in retrospect I think these were quite subjective pieces of work". Conférence de Susan Derges au Musée de Yokohama le 10 octobre 1994, dans Junichi Seki (dir.), *Cameraless Photography*, Yokohama, Yokohama Museum of Art, s.d. [1994], p.8-10.

photogramme dans le contexte de ses propres préoccupations esthétiques, écrivant dans une communication avec Martin Barnes en 2010 :

> « Travailler directement, sans appareil photographique, avec seulement du papier, le sujet et la lumière, offre une opportunité de combler l'écart entre soi-même et l'autre – ou ce qu'on veut explorer. Il y a là un contact avec la matérialité qui permet une conversation différente. On est changé et du coup on change – ça engendre une sorte de dialogue entre l'intérieur et l'extérieur[508]. »

Ses autres travaux à base de photogramme ont tous eu un rapport étroit avec la nature, Susan Derges vivant à la campagne dans le Devon, près du Parc de Dartmoor : photogrammes plutôt anecdotiques de têtards ou d'abeilles, avec un aspect « à la fois abject et fascinant[509] » ; photogrammes immergés dans l'eau d'une rivière, dans une cascade ou dans les vagues du bord de mer, où on a l'impression « à la fois de regarder l'eau depuis le haut et de regarder le ciel depuis le fond de l'eau[510] » ; photogrammes - et photographies standard - des différents états de l'eau, nuage, pluie, gouttes, évaporation, condensation, gel, qui donnent « des images impossibles … qu'on ne peut comprendre … qui échappent à la logique[511] ». Elle a aussi réalisé en studio quatre grands photogrammes, d'une hauteur de 2,20 mètres, sur les saisons en assemblant des éléments récoltés dans la nature et en les mettant en scène dans une

---

[508] "Working directly, without the camera, with just paper, subject matter and light, offers an opportunity to bridge the divide between self and other – or what is being explored. There is a contact with the materiality of things that allows a different kind of conversation to happen. One is changed and in turn changes – a kind of dialogue between inside and outside unfolds". Barnes Martin, *Shadow Catchers, op.cit.*, p.88.

[509] "…simultaneously abject and fascinating". Mellor David Alan, *Under the Sun*, *op.cit.,* p.13.

[510] "The works imply a viewpoint of both looking down at the water and up from beneath its surface". Barnes Martin, *Shadow Catchers, op.cit.,* p.87.

[511] "a kind of impossible image… you would not logically understand what it was about … an image that you can't rationally work out"., *Cameraless Photography, op.cit.,* p.13.

architecture qui donne l'impression d'un portail vers un autre monde[512] (Image 33) : David Chandler, s'entretenant avec elle[513], voit dans ces paysages une force et un dynamisme, absents de ses précédents travaux plus méditatifs, qui attirent le spectateur dans une sorte de tourbillon. Ces grands photogrammes sont obtenus par une démarche complexe combinant une prise de vue numérique – avec le scan d'une dilution d'encre dans l'eau pour produire les images de nuages –, une composition mise en scène – avec l'installation mêlant des éléments naturels, eau, fougères, herbe et roseaux, et ces images de nuages –, et la production de photogrammes partiels qu'il faut ensuite assembler numériquement pour obtenir la grande taille de l'image finale. Cette utilisation de technologies numériques en atelier pour produire ses images a été critiquée, lors du symposium autour de l'exposition *Shadow Catchers*, par la commissaire d'exposition Anna Douglas qui a reproché à Derges le fait que, alors qu'elle avait commencé son travail avec de pures images structuralistes (*Chladni*), elle le poursuivait aujourd'hui en faisant de l'effet, grâce à l'adjonction de procédés numériques : « Où est passée l'honnêteté ? Si vous faites juste une belle image, quelle que soit la manière dont elle est faite, quel intérêt a-t-elle autre que superficiel ? L'image perd son impact si elle se résume à la beauté et aux sentiments[514] ».

Le travail de Susan Derges est fortement marqué par un lien holistique entre le monde physique et la psyché, entre le corps et l'esprit - ou l'âme -, entre l'intérieur et l'extérieur, auquel elle fait allusion dans sa communication à Martin Barnes. La dimension magique du travail de Derges vient de sa volonté de rendre visible ce qui est invisible, pour elle une analogie avec l'apparition de

---

[512] Voir son entretien avec Andrew Pulver, "Susan Derges's best shot", *The Guardian*, 20 octobre 2010 en ligne : <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/20/photograph-susan-derges-best-shot>, consulté le 11 décembre 2015.

[513] "…the replacing of a restive accent in the work – a form of meditative looking – towards something more forceful and dynamic, pulling the viewer into a kind of vortex", dans *Susan Derges*, cat.exp., Londres, Purdy Hicks Gallery, 2006, p.7.

[514] Voir nos notes sur ce colloque, Annexe B35.

l'image dans la chambre noire au moment du développement[515]. Christopher Bucklow a écrit : « un aspect essentiel – peut-être le plus essentiel – est que, pour elle, le corps et l'esprit sont deux aspects indissociables d'une seule et même entité sous-jacente » et « les phénomènes physiques qu'elle choisit de montrer dans son travail sont des manifestations de sa propre réalité intérieure[516] ». C'est ainsi qu'elle décrit sa série *Clouds* comme « l'idée d'un seuil où on serait à la frontière entre deux mondes interconnectés : l'un interne, un espace imaginaire ou contemplatif, l'autre externe, le monde dynamique et magique de la nature[517] ». Ce désir profond de rendre visible l'invisible, de figer dans l'image des formes changeantes, de relier l'âme et le corps, va de pair avec un souci esthétique, une volonté de produire de belles images, qu'elle partage avec ses trois compatriotes, étant sans doute celle qui travaille le plus sur des motifs liés à la nature.

c. Adam Fuss et la mémoire

Adam Fuss (né en 1961) est un photographe anglais vivant à New York. Ayant commencé à travailler en Australie, sans formation artistique particulière, il a appris la photographie par lui-même, étant autant intéressé par les appareils eux-mêmes que par l'image produite. Il a d'abord réalisé des images avec son appareil photographique en en détournant les fonctionnalités, en subvertissant son équipement : « flash en plein jour, longue exposition, flou

---

[515] "So, somehow, the medium of photography and the wonder of the way in which it occurs in the dark – and then afterwards how it looks in the light – parallels making the invisible visible" dans *Cameraless Photography, op.cit.,* p.9.

[516] "For a crucial –perhaps *the* crucial – fact of her life is that she senses mind and body are aspects of a single underlying dimension" & "The act of choosing physical phenomena to stand for her internal reality continues to be at the heart of the way in which she works". Bucklow Christopher, "Stars as Standing Waves; Standing Waves as Soul in the Field of Time", dans *Susan Derges*, cat.exp., Londres, Purdy Hicks Gallery, 2009, p.2.

[517] "…the idea of a threshold where one would be on the edge of two interconnected worlds: one, an internal, imaginative or contemplative space and the other, an external, dynamic, magical world of nature". Entretien avec Chandler David, *Susan Berges, op.cit.* (Purdy Hicks 2006), p.7, en ligne : <http://www.susanderges.com/>, consulté le 11 décembre 2015.

des sujets en mouvement, déplacements aléatoires de l'appareil[518] ». Mais il était relativement insatisfait de ce qu'il pouvait ainsi accomplir, frustré par la « nécessité intrinsèque pour la photographie de représenter la réalité », et ressentant la nécessité de simplement explorer la structure de l'appareil « à partir de l'intérieur » [519]. Certains ont vu là une réaction contre « la culture photographique techno-consommatrice dominante[520] », mais lui-même ne revendiquait pas une position politique ou sociale militante, simplement un certain ennui devant la plupart des images existantes et leur mode de production, et un désir d'explorer d'autres voies, à l'écart des idées alors prédominantes, comme, dans un rare éclat, il l'écrira plus tard à Robert A Ackroyddams. Vers la fin des années 1980, à New York, se souvenant du conseil d'un de ses anciens instructeurs, il décida de se construire une *camera obscura*. « Fabriquer son propre appareil, dit-il, c'est prendre le pouvoir, contrôler le processus, démystifier le mystère de l'appareil photographique : comment il fonctionne, comment il capture le monde extérieur. C'est un art magique, un processus mystérieux que j'ai essayé d'explorer[521] ». Avec elle, il réalisa alors, en particulier, des photographies en noir et blanc des statues du Musée du Vatican exposées au Metropolitan Museum, et ce travail intéressa la galerie de Massimo Audiello. Le critique du New York Times Andy Grunberg écrivit à son propos :

---

[518] "…using my camera in a very free way: flash in daylight, slow shutter speed, people moving, camera movement". Entretien avec Mark Haworth Booth, *Oral History of British Photography*, 26 août 1998, British Library dossier C459/103, bande 1. Voir Annexe B13b.

[519] "The problem, as he saw it, was photography's inextricable attachment to representation." & "He began to think in the most simple terms, to explore the structure of the camera from the inside out". Parry Eugenia, "Less of a Test Than Earth. The Art of Adam Fuss", dans *Adam Fuss*, Santa Fe, Arena, 1997, p. 7.

[520] "…against the pervasive technological-consumerist photographic culture". Sullivan Constance & Pastan Amy (dir.), *Pinhole Photographs. Adam Fuss*, Washington DC & Londres, Smithsonian, 1996, p.6.

[521] " Making your own camera : very empowering, taking control over process, demystifying. Cameras are very mysterious thing; how does it work, how do you capture the outside world; magical art, mysterious process. I tried to explore that". Notre entretien avec l'artiste par téléphone (Skype) le 1er décembre 2010. Voir Annexe B13a.

> « M. Fuss (28 ans) semble vouloir briser les frontières de la représentation photographique conventionnelle. La raison en est sans doute sa prise de conscience de la manière dont la photographie construit des stéréotypes culturels, et de notre perte de foi dans la vérité des images photographiques. Mais il y a aussi là un désir de faire renaître la capacité de l'art à transcender le monde matériel[522]. »

C'est ce désir permanent de transcender la réalité, de découvrir l'invisible, qui a gouverné tout son travail depuis.

Fuss découvrit un jour que sa *camera obscura* avait pris une photographie qui lui sembla incompréhensible, abstraite, étrange : la boîte avait été endommagée et avait laissé passer un peu de lumière, et les particules de poussière et débris de carton qui se trouvaient à l'intérieur avaient été réfléchis dans cette lumière imprévue et avaient impressionné la surface sensible (image 34). C'est par ce hasard total que Fuss comprit l'intérêt du photogramme et décida de désormais utiliser essentiellement cette technique. Frappé par l'étrange beauté de cette image, comme « un autre monde dont il n'était jusqu'alors pas conscient[523] », il comprit qu'il n'avait plus besoin d'un appareil comme « béquille[524] », qu'il n'avait plus besoin du monde extérieur et pouvait désormais travailler seul dans son atelier. Sans qu'il l'ait planifié, grâce au hasard, c'était là la continuation logique de son cheminement de simplification et d'internalisation graduelle, de

[522] "Mr Fuss, 28, appears to want to break the boundaries of conventional photographic representation. This urge no doubt stems in part from an awareness of photography's role in manufacturing cultural stereotypes, as well as of the demise of our belief in camera images as truth-bearing witnesses. But along with disillusionment there exists evidence of a longing for a revival of art's ability to transcend the material world". Grunberg Andy, "Photography View: Abstraction Returns to Photography", *The New York Times*, 23 février 1990.

[523] "When I processed it, I saw this world, this other world of image that I was unaware of. And that showed me that I didn't need the camera any more". Sand Michael, "Adam Fuss", "On Location", New York, *Aperture*, n°133, automne 1993, p.52.

[524] "The camera is no longer any kind of crutch". Entretien avec l'artiste le 1er décembre 2010.

l'appareil à la *camera obscura* au photogramme[525]. Ayant dès lors le sentiment de se trouver à l'intérieur même de l'appareil[526], il se sentait désormais en mesure de « faire, et non pas de prendre des photographies[527] ».

Fuss a depuis réalisé un grand nombre de photogrammes, la plupart du temps en couleur et de grandes dimensions. Il a en particulier beaucoup expérimenté avec l'eau, soit l'image très précise de gouttes d'eau tombant sur la surface sensible (*Ark*, 2007)[528], soit l'image[529] chaotique de baquets d'eau jetés à la volée sur cette même surface, dans un geste qui peut évoquer l'*action painting* et Jackson Pollock. Il a photographié des nouveau-nés déposés dans un bac d'eau peu profonde au fond duquel se trouve le papier sensible, qui semblent retrouver là la chaleur du liquide amniotique (*Invocation*, 1992, Image 35). Il a expérimenté avec différents produits, comme le talc qui lui a permis de conserver les traces du mouvement sur le papier. Il a photographié des serpents et les traces qu'ils laissent dans l'eau ou dans le talc (Image 36), et a beaucoup travaillé sur ce concept de « formes pas faites par sa main[530] ». Si ces œuvres là témoignent d'une énergie radiante, d'autres sont par contre bien plus mélancoliques, évoquant la perte, le deuil, comme la série *My Ghost* (1997-

---

[525] "It's a logical progression into low tech, no tech, simplifying; for me not planned out, just intuitive, seemed right. Things happen accidentally, but in fact they are in a direction". Entretien Fuss, *Oral History of British Photography*, *op.cit.*, bande 5.

[526] "With the photogram, we've sort of walked inside the camera". Brutvan Cheryl, "Adam Fuss. Back to the garden", dans *Adam Fuss*, cat.exp., Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010, p.29.

[527] "Fuss now had the means to make, rather than take, images". *Ibid.* p.26. L'exposition à la Fondation Mapfre peut se visiter virtuellement, en ligne: <http://exposiciones.fundacionmapfre.org/adamfuss/visita_virtual.html>, consulté le 23 décembre 2015.

[528] Fuss réfute la comparaison avec les photographies quelque peu similaires de Minor White et de Harold Edgerton, disant : « c'est tellement ennuyeux, leur manière de voir, ça nous tue. Ce qu'on voit dans des photogrammes n'a jamais été dans un appareil, c'est la vie même qui est l'image » ["It's so boring, this way of seeing. It's killing us. What is seen [in photograms] has never been in a camera. Life itself is the image."]. Conversation avec Eugenia Parry en 1997, citée dans Parry, *Adam Fuss*, *op.cit* (1997), p.14.

[529] La plupart des pièces de Fuss n'ont pas de titre.

[530] " It is the idea of forms not made by my hand". Entretien d'Adam Fuss avec Cheryl Butvan, en public au Museum of Fine Arts, Boston, le 13 novembre 2002, cité dans Butvan, *Adam Fuss, op.cit.* (2010), p.29.

2000). Il a ainsi réalisé des photogrammes d'une échelle géante (*In Between*, 5,33 x 1,52 m., 1994), de papillons, de robes de baptême, de fumée, de morceaux de vitraux, de foies de veau (*Mary*, 1995), de chrysalides. Ses cercles, qui semblent être des vortex hypnotiques, sont réalisés avec un pendule lumineux qui peut tourner jusqu'à deux heures au dessus du papier (Image 37). Il a fait peu de portraits, et très peu d'autoportraits, dont l'un, fragmentaire, ne représente que son pénis éjaculant, apparemment une prouesse technique de synchronisation[531] (Image 38). Fuss fournit sans hésiter des explications techniques sur la manière dont ses photogrammes sont réalisés, tout en précisant que c'est ce qu'il y a de moins intéressant[532]. Et, comme nous l'écrivions lors de son exposition madrilène,

> « il y a une mauvaise manière de visiter cette exposition, une approche erronée, néfaste, stérile, et pourtant si tentante, si séductrice : c'est de se demander comment diable ces photographies là sont faites, de vouloir savoir, d'oser poser la question, succombant, curieux et honteux en même temps de vouloir connaître ces secrets de cuisine. Mieux vaut ne pas savoir, ne pas lire la description technique, mieux vaut se laisser prendre par la beauté magique de ces images, sans se préoccuper de savoir si c'est là un daguerréotype, un photogramme, un sténopé ou une photographie 'normale'[533]. »

---

[531] "He says that the picture was extremely difficult to make. Ejaculating and the flash were to him the same thing". Parry Eugenia, *Adam Fuss*, *op.cit.* (1997) note 131, p.131.

[532] "Let me preface my answer by saying that the technical information about how the picture is made is the least interesting aspect of the picture". *Adam Fuss. A conversation between the artist and Paul Arden*, Londres, Timothy Taylor Galllery, 2003.

[533] Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Les images magiques d'Adam Fuss*, 18 mars 2011, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/03/18/10000/>, consulté le 23 décembre 2015.

Comme le dit Martin Barnes, Fuss peut révéler la mécanique, mais pas la magie[534].

Toutes ses pièces sont uniques, mais il lui arrive parfois de refaire plusieurs photogrammes de suite avec les mêmes objets, chacun étant alors légèrement différent des autres[535]. Fuss est un expérimentateur incessant, toujours en recherche de nouveaux moyens d'expression, de nouvelles approches ou techniques. Thomas Kelley l'a comparé au responsable d'une expérience scientifique qui ne cesse d'explorer, de réviser et de raffiner les paramètres fondamentaux de la photographie[536]. Mais, en réponse à notre question[537], lui-même dit « Suis-je un photographe expérimental ? Je n'en suis pas certain », en précisant par ailleurs : « Je mets juste des choses ensemble, je ne fabrique pas les matériaux, ils existent déjà. Je suis seulement un catalyseur, un agent[538] ». Sa démarche créative consiste à faire émerger (voire à simplement laisser émerger) les qualités esthétiques de l'image au moyen de la technique appropriée, afin de générer une émotion, une interrogation. Le caractère direct et intime du photogramme lui permet d'exprimer le mieux possible cette démarche, comme s'il rendait compte ainsi d'un écho à la fois du monde réel et de ses propres émotions[539].

---

534 "He reveals the mechanics, but not the magic". Barnes Martin, *Shadow Catchers, op.cit.*, p.150.

535 Notre entretien avec l'artiste, déjeuner à Paris le 18 novembre 2010. Voir Annexe B13a.

536 "… like the director of a scientific experiment" & "It is as if Fuss were constantly refining the fundamentals of photography". Kelley Thomas, "Photograms of Life and Death", *Adam Fuss*, cat.exp., Cologne, Walther König, 2003, p.5-25.

537 Lors de notre déjeuner avec l'artiste le 18 novembre 2010.

538 "Adam is really just bringing these things together. He's not making the materials. The materials already exist. Adam is just a catalyst, or an agent". M. Sand, *On Location, op.cit.,* citant Fuss parlant de lui-même à la troisième personne.

539 "An echo is a good way to describe the photogram, which is a visual echo of the real object". Frailey Stephen, "Thin Air. Adam Fuss' Photographs", *Artforum*, novembre 1993, vol.XXXII, n°3, p.80, citant Fuss.

Une de ses séries les plus étonnantes se nomme *Love* (1992-1993 ; Image 39). Christopher Bucklow a fait le récit très précis de sa réalisation[540] : il s'agit de deux lapins fraîchement tués et éviscérés, puis disposés face à face – affrontés, en vocabulaire héraldique – sur le papier photosensible dans l'obscurité, avec leurs entrailles répandues autour d'eux. Les sucs des viscères, le sang, la lymphe, l'urine réagissent avec les sels du papier. La prise de vue au flash n'a lieu qu'au bout de quelques heures : la réaction chimique génère des couleurs imprévisibles en forme de dentelle. Les compositions avec l'ensemble des corps ont suscité des réactions parfois négatives et, pour satisfaire son galeriste, Fuss a aussi réalisé des *Details of Love*, ne reprenant que l'image des entrailles, sans montrer les cadavres des lapins. Au photographe Robert Adams (né en 1937), qui s'indignait de cette pratique en se demandant métaphoriquement si l'homme n'est qu'un prédateur et qui trouvait le résultat obtenu trivial, plein de confusion et d'horreur[541], Fuss répondit d'une manière très directe et révélatrice, affirmant vigoureusement sa position rebelle à l'égard de l'ordre établi, photographique ou autre, récusant ce « ton de paternalisme condescendant » et rejetant ces « tentatives de définir ce qui est et ce qui n'est pas une pratique artistique acceptable ». « Dans ma génération, ajouta-t-il, nous sommes beaucoup à avoir dû repousser les tentatives de voix 'politiques' et 'religieuses' s'exprimant depuis leur supposée plateforme de supériorité morale[542]. » Dans l'essai mentionné plus haut, Bucklow analyse ensuite longuement la philosophie de Fuss, sa dimension cosmique, son intérêt pour l'ésotérisme de Gurdjieff, pour l'alchimie, pour la mystique des Soufis, pour William Blake, et aussi son identification personnelle avec chacun de ses

[540] Bucklow Christopher, "The Child Comes as Softly as Snow", dans *Adam Fuss*, *op.cit.* (2010), p.159-171.

[541] "Are we no more than predators ? … almost invariably trivial … amounting to little more than a statement of unresolved confusion or horror". Adams Robert, lettre à l'éditeur, dans *Metamorphoses : Photography in the Electronic Age*, New York, Aperture n°136, été 1994, p.76.

[542] "… the ring of well-meaning paternalism … attempts to define what is or is not acceptable artistic practice. Many of my generation have had to rebuff attempts from 'political' or 'religious' sources speaking from their perceived platform of moral superiority". Fuss Adam, lettre à l'éditeur, *Ibid.*, p.76-77.

sujets : « toutes ses pièces sont humaines, toutes sont des autoportraits de l'artiste, toutes sont des métaphores de sa vie[543] ».

Le travail de Fuss est en effet éminemment métaphorique et symbolique, et lui-même reconnaît que sa vie spirituelle passe par son travail[544]. Ses images, dit-il[545], sont avant tout des sensations, des sentiments, davantage que des représentations, des enregistrements. La lumière est bien sûr l'élément essentiel de son approche, pas seulement dans un sens matériel et technique, mais aussi parce qu'elle représente pour lui une métaphore de l'univers, de l'information, de la spiritualité. L'interviewant pour le magazine BOMB, le peintre Ross Bleckner lui dit : « la lumière est un élément viscéral de ton travail, une absence et une présence en rapport avec l'image, qui souvent est aussi forte ou plus forte que l'image même », ce à quoi Fuss répond que, pour lui, « la lumière est une compréhension sans fin »[546]. Sans nous livrer, comme certains critiques, à des exégèses mystiques, on peut dire que le travail d'Adam Fuss offre une rencontre émotionnelle forte et séduisante entre le spectateur et l'œuvre, car il concerne des thèmes essentiels, le temps, l'énergie, la mémoire, l'absence, la perte, bien davantage que la forme matérielle de ses motifs. Les sujets de ces photographies sont à la fois présents et absents, ici et là-bas, et leur position ambigüe a amené Thomas Kelley à évoquer à leur sujet l'indétermination quantique : « Fuss est un maître de l'indétermination esthétique, décrivant les

---

[543] "These are all human. These are all the artist; all self portraits. None of these things are only themselves, they are all metaphors within a life; for a life – the life lived by this one man". Bucklow Christopher, *Adam Fuss, op.cit.* (2010), p.161.

[544] "…making pictures allowed me the possibility of a spiritual life". Parry Eugenia, *Adam Fuss, op.cit.* (1997), p.28, citation de leur conversation.

[545] "Image of a feeling, of a sensation rather than representation of baby in water. It is not just a scientific experiment; my focus is on the aesthetics of the picture; it is not just a record". Entretien Fuss, *Oral History of British Photography, op.cit.,* bande 5.

[546] light "as a very visceral element in your work, as an absence and a presence in relation to an image. An absence and a presence which, a lot of the time, is as strong or stronger than the image" & "I work with light, and the light represents understanding. Understanding that doesn't have an end to it". Entretien d'Adam Fuss avec Ross Bleckner, *BOMB Magazine*, n°39, printemps 1992, en ligne : <http://bombmagazine.org/article/1524/>, consulté le 23 décembre 2015.

éléments – comme s'il démontrait un principe de mécanique quantique – comme des 'ondes de probabilité'[547] ». Fuss tente en effet de montrer ce qui n'est pas immédiatement visible, d'exhumer ce qui a été enfoui dans la mémoire involontaire, de recréer ce qui a été perdu. La critique du *New York Times* Susan Kandel écrit, en faisant sans doute allusion à *La Chambre claire*, que ses images « permettent tranquillement et habilement de couper la relation entre la beauté et la mort, et ainsi de briser un des mythes les plus récalcitrants de la photographie[548] ». On peut aussi noter, comme le fait le photographe et esthéticien David Brunel, qu'il cherche « ce qu'est la photographie dans son en-soi », dans une « quête ontologique à l'égard du médium » qui s'inscrit dans le registre « de la photographie comme métaphore d'elle-même »[549]. Brunel prend comme exemple un des photogrammes de serpent dans l'eau et, faisant l'analogie entre ces ondulations dans l'eau et les ondes électromagnétiques lumineuses, il écrit :

> « C'est la lumière qui est ici mise en abyme, déclinée allégoriquement. Cette photographie répète effectivement ce qu'est la lumière en déclinant sa nature ondulatoire, oscillante, colorante… Beaucoup d'éléments dominants et intrinsèques se rejoignent et se dialectisent dans ce photogramme : ondes lumineuses, la question de la surface, instantanéité, répétition des ondes, unicité de l'épreuve, et, essentiellement, l'empreinte indicielle que sous-tend plus que les autres photographies le photogramme, ce contact direct[550] ».

Une autre expérimentation d'Adam Fuss a consisté à réaliser des photogrammes sur daguerréotype, ce qui n'avait apparemment jamais été fait

---

[547] "..a master of aesthetic indeterminacy, depicting elements – as though demonstrating a principle of quantum mechanics – as 'probability waves'". Kelley Thomas, *Adam Fuss, op.cit.* (2003).

[548] His images "work – quietly and deftly – to sever the relation between beauty and death, and further, to break one of photography's most recalcitrant myths". Kandel Susan, "Adam Fuss' Photograms Fracture the Moment", *The New York Times*, 15 octobre 1992, page F6.

[549] Brunel David, *La Photographie comme Métaphore d'elle-même*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.178.

[550] *Ibid.* p.179-180.

auparavant, comme un « chaînon manquant[551] » dans l'histoire de la photographie. De plus, là encore, Fuss perturbe délibérément les paramètres techniques[552] : en surexposant ses daguerréotypes, il obtient une couleur bleutée, laquelle aurait été perçue au XIXe siècle comme une erreur technique, il réalise des daguerréotypes de très grande dimension (jusqu'à 70x106 cm, le plus grand du monde, affirme-t-il avec une vaniteuse ironie[553]) sur lequel il photographie parfois délibérément des motifs tout petits (ainsi, un papillon), ce qui aurait été aussi considéré historiquement comme un gâchis. Très intéressé par l'ambiguïté du daguerréotype, entre miroir et image, entre négatif et positif, il aime citer l'écrivain Jules Janin, qui fut, dès le printemps 1839, le premier critique photographique, disant du daguerréotype : « C'est une gravure à la portée de tous et de chacun; c'est un crayon obéissant comme la pensée; c'est un miroir qui garde toutes les empreintes[554] ». Jouant avec cette idée de la photo-miroir, il a, entre autres, réalisé de cette manière quelques autoportraits, souvent flous et fantomatiques, des images de serpents sur un matelas, et la représentation, à la fois extrêmement réaliste et très mystérieuse – obtenue, non par contact, mais à partir de la projection d'un négatif – d'une vulve[555] (Image 40). Notons que Fuss a aussi réalisé des empreintes non photographiques de spores de champignon qui tombent sur une feuille de papier placée sous le champignon, sont légèrement animés par un courant d'air

---

[551] "…like a missing link in photographic history, something that could have been done but seemed counterintuitive at the time". Barnes Martin, *Shadow Catchers, op.cit.*, p.152.

[552] "Having learned and understood the historic rules of the daguerreotype, he breaks nearly everyone of them". *Ibid.*

[553] "Biggest daguerreotype : big macho, ego gesture". Notre entretien avec l'artiste le 1er décembre 2010.

[554] Janin Jules, « Le Daguerotype » [*sic*], *L'Artiste*, 2ème série, tome 2, novembre 1838-avril 1839, p. 147, cité dans Rouillé André, *La Photographie en France, textes et controverses : une Anthologie*, Macula, 1989, p.46-51.

[555] La présentation de cette image de vulve à proximité d'images, supposées phalliques, de serpents lors de son exposition à la galerie new-yorkaise Cheim & Read en septembre 2010, a suscité l'ire d'une critique, en ligne: <http://artwriting.sva.edu/?post=adam-fuss-at-cheim-read>, consulté le 23 décembre 2015.

et sont ensuite fixés sur le papier[556]. Il a aussi fait – avec un appareil photographique – des portraits noirs, dont nous parlerons au chapitre 2.5. Fuss est certes conscient de la possibilité que ses images ne soient perçues que comme de beaux objets, d'un point de vue purement décoratif, mais il rétorque que l'essentiel est le pouvoir magique de la vision : « J'ai toujours été attiré par la beauté, c'est un moyen pour le regardeur de s'impliquer, de faire une pause, de sortir de lui-même. Dans ce sens, la beauté est une distraction bienvenue[557] ». On peut résumer le travail d'Adam Fuss en disant que, des quatre Anglais mentionnés ici, il est sans doute le plus expérimentateur, explorant davantage de nouvelles possibilités techniques, et peut-être le plus tragique, mais aussi celui dont les images sont le plus délibérément spectaculaires, et, de ce fait, les plus immédiates.

d. Garry Fabian Miller et la pureté abstraite

Garry Fabian Miller[558] (né en 1957), dont le père était photographe commercial, a commencé très jeune à photographier avec un appareil, réalisant en particulier des images très dépouillées d'horizons marins ou de paysages enneigés. S'étant ensuite établi à la campagne, il a alors photographié la nature, les plantes, les fleurs, mais s'est progressivement senti de moins en moins à l'aise avec l'utilisation de l'appareil, ne parvenant pas à travailler avec la lumière comme il le voulait du fait des limites inhérentes à l'optique de l'appareil : « l'appareil comme un outil non nécessaire, un obstacle dans la relation à la lumière[559]». Ce qu'il souhaitait déjà alors, c'était que ses images puissent

---

[556] Voir Parry Eugenia, *Adam Fuss, op.cit.*, p.19 et *Oral History of British Photography, op.cit.*, bande 8.

[557] "I have always been attracted to beauty, as a vehicle to allow the viewer to become engaged. If beauty is extreme, the viewer has to take a pause, come out of himself. Taking on beauty as a character of distraction". Notre entretien avec l'artiste le 1er décembre 2010.

[558] Voir son site, en ligne: <http://www.garryfabianmiller.com/>, consulté le 12 décembre 2015.

[559] "…the camera as an unnecessary tool, and somewhat of an obstacle in a relationship to light". *Cameraless Photography, op.cit.* p.34.

traduire une forme de méditation, alors que, dit-il, l'image photographique obtenue avec un appareil est un trophée peu satisfaisant, à cause de la rapidité de la prise de vue et du fait que l'expression artistique du photographe est contrôlée par l'appareil[560]. Il dira plus tard que, pour lui « la photographie [avec un appareil], devenue encore plus technologique et instrumentale, était devenue une pratique rabougrie, plus avilie que jamais[561] », dont il lui fallait se détourner.

Fin 1984, un peu par hasard, Fabian Miller[562] eut l'idée de placer une feuille d'arbre directement dans son agrandisseur et de réaliser ainsi une photographie unique sur le papier sensible situé sous l'agrandisseur. Il fut aussitôt séduit par cette idée : « Ça répondait à tous mes désirs des mois précédents, la clarté de l'exécution, la beauté de ce que je faisais, la disparition des complications techniques ; la réduction à une méthode si simple, tellement simple, était un soulagement radical. À partir de rien, quelque chose de substantiel pouvait exister. […] C'était transformer le rien en quelque chose, un langage nouveau[563] ». Ce ne sont pas à proprement parler des photogrammes, étant donné que, la plupart du temps, l'objet ne touche pas le papier

---

[560] "The camera was liable overtly to control the outcome of the artistic expression of the photographer. The increasing rapidity of exposures, and concomitantly their superficially satisfying results, made the photographic image a trophy rather than the vehicle for contemplation that it might be". Barnes Martin, *Illumine*, Londres/New York, Merrell, 2005, p. 44.

[561] "Photography has, in his reckoning, become a 'stunted' practice now 'more debased than it's ever been', as it becomes more technologised and instrumentalised". Conversation de l'artiste avec David Alan Mellor le 19 septembre 1999, rapportée dans Mellor David Alan, "Light and the Genius Loci", dans Mellor David Alan & Fabian Miller Garry, *Tracing Light*, cat.exp., Maidstone, Photoworks, 2001, p.136.

[562] Né Garry Miller, il a ajouté à son nom celui de sa seconde épouse, Naomi Fabian, après leur mariage en 1989. On doit donc l'indexer sous Fabian Miller (Garry), ce qui n'est pas toujours le cas.

[563] "It achieved all my desires of last months, clarity of the making, beauty of what you make, removal of complexities of equipment, releasing and radical, reduction to such a simple method, remarkably simple. From nothing, something of such substance could exist. … transforming nothing into something, a language that was not there before". Entretien avec Mark Haworth-Booth, *Oral History of British Photography*, British Library dossier audio C459/78, le 24 janvier 1996, bande n°2. Voir Annexe B12.

photographique, mais que la lumière passe à travers lui (ou est partiellement bloquée par lui, en fonction de sa transparence) avant d'aller imprégner le papier photographique. Martin Barnes les inclut dans la catégorie des luminogrammes[564]. Fabian Miller ne connaissait personne ayant utilisé cette technique précédemment et avait le sentiment d'être l'inventeur d'une technique nouvelle; Martin Barnes[565] mentionne une seule occurrence historique, une photographie de Curtis Moffat vers 1930, une libellule insérée dans l'agrandisseur. On peut toutefois estimer que les luminogrammes de Garry Fabian Miller ne sont pas sans rapport avec les expérimentations de **Jean-Pierre Sudre[566]** (1921-1997) qui, à partir de 1963, réalisa des compositions sur des plaques de verre qu'il introduisait dans son agrandisseur en lieu et place du négatif et sur lesquelles avait lieu, en direct pourrait-on dire, un processus de cristallisation saline : à un certain moment, en fonction de l'état de la cristallisation, il réalisait un tirage. Ses séries *Diamantines* (1963) et *Paysages matériographiques* (1975-78 ; Image 41), réalisées donc sans négatif, composent des paysages minéraux aléatoires, oniriques et énigmatiques, très proches de la matière et du médium.

Alors que ses après-midis sont dédiés au jardinage et aux promenades dans le parc naturel de Dartmoor près duquel il habite, Fabian Miller passe ses matinées dans son laboratoire où il travaille de longues heures dans l'obscurité totale pour obtenir ses images ; David Alan Mellor l'a qualifié de « mage de la chambre noire[567] ». Son procédé est une exploration du possible, pour découvrir ce qui pourrait se passer en suivant une certaine route, de manière

---

[564] Barnes Martin, *Shadow Catchers, op.cit.*, p.117. Nous ne retiendrons par contre pas son néologisme, emprunté à Marina Warner et au philosophe américain Roy [et non pas Ray] Sorensen (auteur de *Seeing dark Things. The Philosophy of Shadows*, New York, Oxford University Press, 2008) de 'filtow' au lieu de 'shadow', mot par ailleurs intraduisible (*Ibid.,* Note 3 p.121).

[565] Barnes Martin, *Illumine*, *op.cit.*, p.44 avec une reproduction de la photographie de Moffat.

[566] Voir *Jean-Pierre Sudre*, Arles, Actes Sud, 2003, et en particulier l'essai de Lemagny Jean-Claude, « Matière et Lumière. Voyage au Cœur de la Matière », p.64-67 et la notice technique de Michel Kemp, en particulier p.177.

[567] "...a darkroom magus". Mellor David Alan, *Tracing Light, op.cit.* p.7, avec une photographie de Fabian Miller dans son atelier par Bob Berry, p.45.

très systématique, en utilisant de nouveaux matériaux, de nouvelles méthodes ; il ne peut travailler qu'au toucher, dans l'obscurité, et ses temps d'exposition sont très longs, jusqu'à plusieurs heures. Il compare cette expérience à une retraite, dans une cellule à l'écart du monde[568]. C'est seulement après le développement et le tirage, qu'il fait lui-même, qu'il peut savoir si l'image est réussie ou non. Son seul paramètre de contrôle est la lumière et la durée de l'exposition. David Chandler a écrit que : « son travail est expérimental, au sens littéral du mot. Souvent les effets arrivent par hasard, et c'est alors que l'artiste peut les contrôler, grâce à ses observations et à sa notation rigoureuse du mouvement de la lumière et de l'exposition[569] » en répétant encore et encore ses expérimentations.

La beauté mystérieuse des images de Fabian Miller amène bien évidemment à se demander comment elles sont faites[570]. Mais on peut aussi se poser la question de la nécessité de connaître la technique utilisée pour apprécier ces images. À ce sujet, Christopher Bucklow a écrit un petit texte très pertinent :

> « On m'a montré une fois un ensemble incroyablement beau de tirages Cibachrome d'images d'aspect abstrait … Il était impossible de savoir comment elles avaient été faites. D'un certain côté je savais que connaître leur mode de production était sans importance – après tout, elles étaient parmi les plus belles photographies que j'avais jamais vues ; je ne cessais de les regarder et de les aimer. … Je voulais comprendre l'état d'esprit de l'artiste, ce qu'il croyait. … Mais, plus que ça – à ma honte éternelle – je voulais savoir *comment* elles avaient été faites. J'avais vraiment besoin de le savoir. Je savais ce qu'il allait dire. Je le savais car il ne m'avait pas donné cette information pendant que nous regardions

[568] Entretien Fabian Miller, *Oral History of British Photography, op.cit.*, bande 6.
[569] "…the work is, very literally, experimental. Effects arise often by chance, and are subsequently controlled by the artist's observation and rigorous notation of light movement and exposure". Chandler David, "Introduction", dans *Tracing Light, op.cit.,* p.26.
[570] "The mysterious beauty of Garry Fabian Miller's images makes us crave a practical explanation". Barnes Martin, *Blue Gold. Garry Fabian Miller*, cat.exp., Londres, Hamiltons, 2004, n.p.

> les tirages. Et je savais que ce n'était pas bien de le demander. Mais finalement, contre mon meilleur jugement, je lui posais la question. Il me fallut bien six mois pour parvenir à oublier la réponse qu'il me donna avec réticence. … Bien que je sache désormais comment les images de Garry Fabian Miller sont faites – je sais aussi que ce n'est pas important de le savoir[571]».

On peut, en effet, se poser la question de la nécessité de la connaissance de la technique si on veut se contenter d'un rapport esthétique aux images. Dans le contexte d'une recherche plus scientifique, il est par contre nécessaire de comprendre aussi la démarche technique de l'artiste, sur laquelle nous allons revenir. Il faut d'abord noter l'importance du matériau, du papier photosensible pour Fabian Miller. Il dit lui-même qu'il aime la photographie en tant que matériau, l'objet photographique, et que, à ses yeux, la photographie ce n'est pas l'appareil, c'est le papier photosensible[572]. L'important pour lui, dit Martin Barnes, « c'est de reconnaître la dimension physique de la photographie en tant qu'objet tout autant que comme image[573] ». Lui-même compare son rapport au papier photographique à celui que les peintres ont avec leurs pigments, et déplore que, contrairement aux débuts de la photographie, bien

---

[571] "I was once shown an incredibly beautiful set of Cibachrome prints of abstract-looking photographs [...] There was no way of knowing how they were produced. In a way I knew that knowing was unimportant – after all, they were some of the most beautiful pictures I had ever seen […] I kept on looking and enjoying them […] I wanted to know what he believed – his orientation of mind. […] But more than any of that –to my eternal shame – I wanted to know *how* they were made. I really, badly needed to know. I knew what he would say. I knew it from his failure to offer the information as we went through his prints. And I knew it wasn't done to ask. Finally, when against my better judgment I did, it took me a full six months to forget the answer that he so reluctantly gave." (italiques dans l'original). Bucklow Christopher, "Appendices (Selection of writings)", dans *Under the Sun, op.cit.,* p.88. Ce texte était précédemment paru dans *Garry Fabian Miller: The Tailor Patched*, Londres, Photographer's Gallery, 1992 sous l'autre nom de l'auteur, Chris Titterington.

[572] Voir *Cameraless Photography*, op.cit., p.37.

[573] "There is an importance about the physicality of the photograph as object as much as image". Barnes Martin, *Blue Gold, op.cit*., n.p.

des photographes aujourd'hui n'aient plus ce respect pour leur matériau[574] (Image 42).

On peut distinguer trois phases dans le travail de Fabian Miller : de 1974 à 1984, il travaille avec un appareil photographique, et nous ne couvrirons pas ce travail de jeunesse ici ; de 1984 à 1992, il réalise des luminogrammes essentiellement végétaux ; et depuis 1992, ses travaux sont principalement abstraits, même s'il continue à parfois photographier des plantes. À partir de 1984, Fabian Miller, enthousiasmé par sa nouvelle technique, va l'utiliser pendant plusieurs années pour réaliser des images de feuilles, de fleurs, de branches, tout son travail tournant alors autour de la nature et du passage des saisons. Pour lui, faire une photographie devient aussi facile que de respirer[575], et il décrit sa relation avec la plante qu'il photographie comme une communion : « je pouvais avoir la plante, je pouvais la toucher, elle pouvait être avec moi, et ensemble nous pouvions faire une image[576] ». Très proche de la nature, il contemple des plantes lors de ses promenades ou de ses travaux de jardinage, et parfois les cueille et les apporte dans son atelier. Il est frappant de voir que, sur son site, ses photographies sont classées en fonction de la saison de l'année où elles ont été réalisées[577]. Un nombre important de ses photographies a été réalisé avec une plante dont le nom anglais est *Honesty*, en français la monnaie du pape, également dénommée la lunaire annuelle, la médaille de Judas ou l'herbe aux écus : son nom évocateur et la transparence de ses fruits circulaires inspirent Fabian Miller qui a réalisé plusieurs séries autour de ces motifs ronds quasi abstraits.

Un autre travail important de cette période est constitué par les séries qu'il réalise autour du passage du temps, une autre dimension importante de sa

---

[574] "…valuing materials of photography, like a painter talking about pigments: many photographers don't have this respect". Entretien Fabian Miller, *Oral History of British Photography, op.cit.,* (1996) bande 5.
[575] "Picture made as easily as breathing". *Ibid.,* bande 5.
[576] "I could have the plant and I could touch it and it could be with me and together we could make a picture". *Cameraless Photography, op.cit.* p.35.
[577] Voir, en ligne: <http://www.garryfabianmiller.com/work/season/> consulté le 14 décembre 2015.

recherche : il cueille chaque jour, par exemple au printemps, une feuille sur un arbre (*Breath*, 1989 ; Image 43). En fonction de l'ensoleillement croissant et de la photosynthèse, la teneur en chlorophylle des feuilles varie de jour en jour, et elles passent d'un jaune-vert pâle et anémique à un vert bien plus intense. Fabian Miller réalise chaque jour un luminogramme de chacune de ces feuilles, puis il les assemble dans une composition bien ordonnée, montrant ainsi le passage du temps. C'est aussi un travail allégorique, où l'effet de la lumière solaire sur les feuilles est mis en parallèle avec l'effet de la lumière photographique dans son atelier. Un travail similaire montre des feuilles de sycomore attaquées par un parasite qui forme des taches goudronneuses sur la feuille : ce travail, titré *Co-existence* (1988) montre, plutôt que la destruction, la coexistence de deux formes de vie, une allégorie du fait que l'homme et la nature doivent cohabiter plutôt que s'opposer[578].

En 1990-91, le travail de Fabian Miller a commencé à évoluer, allant « de la lumière vers l'obscur, du lieu vers l'espace, de la grille vers le cercle » : son travail est devenu moins narratif, moins descriptif et davantage tourné vers « l'universel, ce qui crée les plantes, ce qui peut être extrait du paysage dans son ensemble » avec « une dimension cosmique, l'univers entier vu à travers le fragment d'une feuille fragile »[579]. Cette évolution vers l'abstraction s'est accélérée en 1991 quand, après le décès d'un fils nouveau-né, l'artiste a mis progressivement l'accent sur « le caractère précieux de la vie, plutôt que les choses intéressantes [qu'il pouvait] voir autour de [lui][580] ». Les images qu'il réalise depuis cette date sont faites principalement avec des récipients colorés remplis d'huile ou d'eau, à travers lesquels la lumière passe avant de venir imprégner la surface photosensible. Fabian Miller utilise aussi des morceaux de

---

[578] Voir *Cameraless Photography, op. cit.,* p.39-40 pour une description détaillée de ces travaux.

[579] "...from light to dark, place to space, grid to circle", "...the new work looks at universals, at what created the plants, and what can be abstracted from the landscape as a whole", "a cosmic dimension, a universe envisioned in a fragment of fragile leaf". Martin Rupert, "Garry Fabian Miller. Gathering the light", dans *The Gatherer. Garry Fabian Miller*, cat.exp., Southampton, John Hansard Gallery, 1991, p.5.

[580] "…the preciousness of being alive, rather than just an interest in the things I could see around me", *Cameraless Photography, op.cit.*, p.42.

papier plié afin de projeter des ombres sur le papier sensible et obtenir ainsi des zones plus sombres. Ces images ont toutes une dimension abstraite bien plus forte que précédemment ; elles évoquent évidemment les tableaux de Josef Albers ou de Mark Rothko, les installations de Dan Flavin, mais aussi certaines aquarelles de William Turner – Fabian Miller a d'ailleurs été en résidence dans un des lieux de prédilection du peintre, Petworth House dans le Sussex[581] (Image 44). La luminescence de ces images et leur « rigueur géométrique[582] » en font des œuvres abstraites assez rares en photographie[583], très simples et pures, essentiellement esthétiques, et qu'on pourrait percevoir comme principalement décoratives. Ces images n'existent que parce qu'il les a imaginées, conçues dans son esprit et réalisées sur le papier. Elles composent un langage visuel abstrait, mais dans lequel subsistent des traces du monde visible. Fabian Miller met aussi l'accent sur l'analogie avec la peinture en comparant son approche, exposant et réexposant son papier pour affiner son image, au geste du peintre : « mettre une couche de peinture et l'enlever : faire la même chose en photographie en faisant des superpositions, des doubles expositions, comme un effacement[584] ». Explorant de manière systématique une forme ou une couleur, Fabian Miller a ainsi réalisé un certain nombre de séries, en raffinant à chaque fois un motif, une idée ou une approche. Martin Barnes compare sa pratique à celle de l'expérimentation scientifique : « le processus de l'expérimentation, de l'observation et de l'intuition où les liens

[581] Le livre *Tracing Light, op.cit.* se rapporte à ce projet et analyse fort bien le rapport avec Turner, mais aussi avec William Blake.

[582] « Les rigueurs de cette géométrie nous en disent plus que tous les flous artistiques », Tournier Michel, dans *Rayons de couleur. Garry Fabian Miller*, cat.exp., Paris, Galerie Gimpel & Müller, 2011.

[583] Dans deux des importants ouvrages consacrés à l'abstraction en photographie, Fabian Miller n'est mentionné qu'en passant dans le livre de Lyle Rexer, *The Edge of Vision. The Rise of Abstraction in Photography, op.cit.,* (p.192-193) et il est absent du catalogue du Museo di Fotografia Contemporanea de Cinisello Balsamo, Roberta Valtorta & Arianna Bianchi (dirs.), *Fotografia astratta dalle avanguardie al digitale*, Venise, Marsilio, 2008.

[584] "Ideas about layering and removing paint, and doing the same with light in photography; methods of double exposures to achieve this. … Exposing and then re-exposing so as to erase: similarities to painting". Entretien Fabian Miller avec Martin Barnes, *Oral History of British Photography*, British Library dossier audio C459/78, le 29 septembre 2003, bande n°12.

entre cause et effet sont analysés pour en faire ressortir du sens[585] ». Il faut noter que, depuis quelques années, si la prise de vue reste la même, Fabian Miller utilise ensuite des techniques de postproduction numérique pour scanner et assembler ses images, en particulier pour produire des images plus grandes[586].

Fabian Miller, qui a longtemps été membre du mouvement religieux des Quakers - dont il s'est depuis éloigné -, se dit de ce fait très sensible au silence, à la méditation, à la simplicité, à l'absence d'artifices. Toute sa démarche est empreinte à la fois d'écologie et de religion, et ses photographies sont assez souvent des métaphores religieuses autour de la lumière ou de la croix. On peut dire que ses photographies sont principalement des images de lumière, et que les formes représentées ne sont que des vecteurs de la lumière (Image 45). Celle-ci est clairement son matériau de base[587], et sa préoccupation essentielle : tous les critiques de son travail mettent l'accent sur cette lumière spiritualisée, incandescente, quasi tangible, qui se dépose sur le papier, et dont il ne cesse d'explorer le potentiel et la relation avec la surface sensible. Pour n'en citer qu'un, David Chandler :

> « La lumière est la force motrice de son travail, sa matière première en même temps que sa substance conceptuelle et intellectuelle. Alors que, pour d'autres photographes, la lumière est une source, un

[585] "In this way, his practice is allied to that of scientific exploration: the process of experiment, observation and intuition where the links between cause and effect are scrutinized to bring out meaning". Barnes Martin, *Illumine, op.cit.*, p.194.
[586] Barnes Martin, *Shadow Catchers, op.cit.*, p.120.
[587] Lors du colloque *Shadow Catchers* (Annexe B35), il a dit : "light is the material, the plant is just an intermediary" [« c'est la lumière qui est la matière de base, la plante n'est qu'un intermédiaire »].

commencement, pour Fabian Miller, elle est le travail même, ce qu'il doit contrôler et diriger, et, de manière importante, ressentir[588] ».

Ce que David Alan Mellor nomme « sa photophilie, son attachement libidinal à la lumière » ressort de son vocabulaire même : « 'consommé dans la lumière', 'j'accumule la lumière', 'passer ma vie avec un rayon de lumière' » et « 'je me baigne dans la lumière', 'elle donne un but à ma vie', 'je m'intéresse à la sensation de lumière sur mon corps et sur mes yeux' »[589].

Fabian Miller s'inscrit dans la tradition chrétienne, en particulier celle des Quakers pour qui la lumière divine est présente dans chaque homme. C'est pour lui un élément non seulement physique mais aussi spirituel, un vecteur de pensée et de spiritualité. La dimension métaphysique de son travail évoque aussi la philosophie zen. Le critique et galeriste japonais Hitoshi Takeda après avoir découvert son travail dans la presse, vint le rencontrer en Angleterre, devint enthousiaste de son travail, et, en 2001, le qualifia ainsi dans un discours : « Des valeurs spirituelles profondes, le sens du sublime, la capacité à toucher l'âme des gens, à les aider à redécouvrir les valeurs, à confronter leur moi ; une lumière dans le cœur des gens[590] ». Il est clair que le travail de Garry Fabian Miller est davantage dans le champ de l'émotion et de la spiritualité que dans celui de la réflexion sociale ou académique ; ses images offrent toujours la possibilité d'une réponse émotionnelle, et « elles s'adressent à l'âme plutôt

---

[588] "…light is the motive force of his work, its prime material as well as its conceptual and intellectual substance. Whereas for other photographers, light is a source, a beginning, for Fabian Miller light is the work, it is something to direct and control, and importantly to feel". Chandler David, *Tracing Light, op.cit.*, p.25.

[589] "Fabian Miller's keen photophilia, his libidinal attachment to light, is evident from the array of his language about it:.'consumed into the light', 'I've got this accumulation of light', 'spend my life with a beam of light'"(p.137) & "it is his medium and he swims in it: 'I'm bathing in it, working in it ... it gives a purpose to life ... 'I'm interested in the way it feels on my body and on my eyes"(p.149-151). *Ibid.*, p.137, 149-151. Les citations de Garry Fabian Miller dans ce texte viennent d'une conférence à Petworth House en 1999 et d'une conversation avec Mellor le 4 juillet 2000.

[590] "Deep spiritual values, sense of sublime, touch the soul of people, help them rediscover values, face their inner self; light in people's heart". Entretien Fabian Miller, *Oral History of British Photography*, *op.cit.,* bande n°10.

qu'au cerveau, au sentiment plutôt qu'à la pensée[591] ». Au-delà de ces réponses émotionnelles et spirituelles, il est aussi important de voir que le travail de Garry Fabian Miller s'est construit dans la recherche expérimentale de nouveaux moyens d'expression, par de nouvelles approches photographiques, du fait de sa perception que les moyens traditionnels, c'est-à-dire l'appareil photographique classique, ne pouvaient pas lui permettre d'agir et de créer avec la liberté, la simplicité et la proximité qu'il désirait. Des quatre artistes anglais, il est le plus abstrait, celui dont les images méditatives sont le moins narratives et le plus pures, celui qui est le plus éloigné de l'effet de représentation.

e. Michael Flomen et la nature introspective

Le photographe canadien **Michael Flomen**[592] (né en 1952) peut être rattaché à cette tendance, même s'il n'a pas eu de contacts particuliers avec eux - à part avoir été le tireur d'Adam Fuss, ainsi d'ailleurs que de Lartigue et de Lynn Cohen, aux Galeries Photographiques du Centaur – Optica à Montréal. Après une première carrière comme tireur et comme photographe de rue, il a, en 1999, réalisé des photogrammes de lucioles : ces vers luisants émettent des signaux sexuels lumineux lors du cycle reproductif, et Flomen a capturé ces traces lumineuses sur du papier photosensible, disant qu'il avait « collaboré » avec les lucioles pour réaliser ces photogrammes (série *Higher Ground* ; Image 46). La luciole est bien sûr chargée d'un pouvoir symbolique fort, qu'on se

[591] "…go to the soul rather than the brain, felt rather than thought". *Ibid.,* bande n°11.

[592] Voir ses sites http://www.michaelflomen.com/ et http://michael-flomen.squarespace.com/. Voir également ces deux films sur lui : *La nuit est ma chambre noire,* d'André Cornellier (2009) (filmé en infra-rouge) <http://www.umamontreal.com/lanuit/> et *A Look inside the world of Michael Flomen* de Valérie Jodoin Keaton (2014) <https://vimeo.com/104110957>. Tous sites consultés le 26 décembre 2015.

réfère aux Aztèques[593] qui l'identifiaient à un éclair de connaissance dans un monde d'ignorance, à Pasolini[594] qui l'associe au corps désirant et au plaisir transgressif, ou à Didi-Huberman[595] qui y voit la métaphore de ce qui résiste et persiste. Pour Flomen, il s'agit bien, par cette métaphore des lucioles, de montrer ce qui est présent mais rarement vu, de naviguer sur la frontière entre visible et invisible, entre perception et imperceptible. Il a réalisé de nombreux photogrammes, tous en noir et blanc, certains avec des plaques de verre photo-sensibilisées, dans l'eau de rivières ou d'étangs, capturant l'image de poissons, d'insectes, de sédiments (séries *Teeming*, 2003-2008, et *Pharmed*, 2012-2014) ; d'autres sont des photogrammes de neige. Cette proximité avec la nature est soulignée par le critique Peter Sibbald Brown qui évoque à son propos non seulement des peintres comme William Turner et Mark Rothko, mais aussi l'étang d'Henry-David Thoreau et le « silence éternel des espaces infinis » de Blaise Pascal[596].

Plus récemment, Flomen a réalisé des photogrammes (série *Crunchtime*, 2009 ; Image 47) où il froisse préalablement le papier photosensible afin que son exposition à la lumière capture la réalité de manière plus complexe, obtenant ainsi « une sensation topographique de paysage[597] ». À cette occasion, Flomen a déclaré à un critique : « Quelquefois je pense que je suis un peintre de lumière. La lumière est le moteur. Tout ce que je tente de faire, c'est une architecture

---

[593] "The Aztecs used the term firefly metaphorically, meaning a spark of knowledge in a world of ignorance or darkness". Campbell James D., "A Palimpsest of Pale Fire: The Fabulist Photographie of Michael Flomen", *Ciel Variable*, n°70 (Materia & Lumen), janvier 2006, en ligne : <http://cielvariablearchives.org/fr/articles-et-portfolios-cv70/a-palimpsest-of-pale-fire-the-fabulist-photography-of-michael-flomen.html>, consulté le 26 décembre 2015.

[594] Pasolini Pier Paolo, "Il vuoto del potere in Italia", *Corriere della Serra*, 1er février 1975, p. 1-2, traduction en ligne : <http://www.ouvrirlecinema.org/pages/reperes/alire/PPP/PPP_videdupouvoir.pdf>, consulté le 26 décembre 2015.

[595] Didi-Huberman Georges, *Survivance des Lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

[596] Sibbald Brown Peter, "Introduction", dans Michael Flomen, *Still Life Draped Stone: The Photographs of Michael Flomen*, Radstock, Paget Press, 1984.

[597] "…their exposure to light results in a landscape-like topographic feel". Grande John K., "Michael Flomen", *Ciel variable*, n°97 (Galerie de portraits) printemps-été 2014, p.97.

pour supporter la lumière[598]. » Déjouant la capacité représentationnelle de la photographie, Flomen nous montre la manière dont la matière peut être transformée plutôt que révélée par la lumière. Flomen est un chercheur incessant, expérimentant de nouveaux procédés en dehors des règles établies : plaques de verre, papier froissé, très grands formats. Son intérêt pour la nature le rapproche des photogrammistes anglais, et en particulier de Susan Derges, encore que ses images soient moins spectaculaires et plus introspectives, et qu'elles soient totalement analogiques.

f. Pierre Savatier et l'empreinte incidente

Pierre Savatier (né en 1954) réalise des séries de photogrammes[599] avec une prédilection pour les tissus, foulards, fils et écheveaux[600], mais aussi avec d'autres objets, patrons, règles, instruments de dessin, cartes … , qu'il pose donc sur du papier photosensible dans l'obscurité de son laboratoire et qu'il insole, parfois de biais en lumière rasante, parfois avec des lampes colorées ou en mouvement (Image 48). En fonction du choix des objets, de l'angle d'incidence de la lumière, des couleurs des objets et des lampes – quand il fait le choix d'un papier couleur – et du mouvement des sources lumineuses, il obtient ainsi des images photographiques souvent difficiles à déchiffrer, mais qui toujours attestent de la présence de l'objet photographié et qu'il qualifie d'empreintes incidentes : « il n'y a pas pression, mais *incidence* de la lumière[601] ». Ce sont des images faites sans la main de l'homme, images acheiropoïètes, mais

---

[598] "Sometimes I think I am a painter of light. Light is the driving force. The architecture to support the light is all of what we are trying to do". *Ibid.*

[599] Il a depuis également entrepris de réaliser des scannogrammes ; voir Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *La trace d'un corps (Pierre Savatier),* 28 mars 2014, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2014/03/28/la-trace-dun-corps-pierre-savatier/>, consulté le 1er décembre 2015. Notre discussion avec l'artiste en mars 2014 à la galerie Jean Brolly, Paris.

[600] Ses séries ont pour titre : Gouttes d'eau, Foulard flash, Cercles à broder, Moires, Organza, Écossais, Foulard, Billes, Fil et perles, Écheveaux, Ellipses, Froissé, Carte géologique, Règles filées.

[601] « Des références aux conditions en passant par les fils lumineux. Entretien avec Jac Fol », dans *Pierre Savatier. Photogrammes*, Blou, Monografik, 2008, p.83, italiques dans le texte original.

qui « n'en portent pas moins les indices visibles d'un jeu, d'un processus et d'opérations[602] ». Comme le souligne Michel Frizot, « cette pratique est (paradoxalement) plus photographique encore que celle d'un opérateur muni de ces précieux instruments, car elle ne se préoccupe que des fondamentaux primaires de la photographie : la surface sensible et la lumière[603] ». Dans cette approche, la surface sensible ne présente plus tant une image de l'objet lui-même qu'une empreinte de tous les évènements-lumière qui ont affecté cet objet pendant la prise de vue : l'objet photographié n'est dès lors plus qu'un accessoire, un « objet fantôme [qui] hante ainsi définitivement l'image[604] », et ce sont les sources lumineuses qui deviennent le véritable sujet de ses photographies. L'image, écrit Frizot, se constitue « dans la domination de la source lumineuse, de son intensité, de sa localisation, de sa distance à la surface, de sa direction, de son mouvement, de sa couleur[605] ».

Le résultat obtenu par ce mode de formation des images amène le regardeur à s'interroger sur la nature de ce qu'il voit (Image 49): ces photographies « font obstacle à l'entendement visuel jusqu'à me convaincre que, destinées à la perception oculaire, elles n'ont paradoxalement qu'un rapport d'esquive avec la vision[606] ». Ces images associent précision et hasard, réalisme et imaginaire, netteté et flou, « rationnel (le choix des objets, la composition, le dispositif) et irrationnel (l'aléatoire, l'évènement, la formation de l'image)[607] ». C'est un contexte dans lequel la photographie n'est plus principalement représentation, mais dispositif, *apparatus* interrogeant sa propre matérialité ; Savatier a d'ailleurs

---

[602] Trémeau Tristan, « Machines à penser l'aura », dans *Pierre Savatier. Photogrammes, op.cit.*, p.97.
[603] Frizot Michel, « Jeux d'ombre dans l'inframince », dans *Pierre Savatier. Photogrammes, op.cit.*, p.6, en ligne : <http://www.pierresavatier.com/bio_textes/texte_m_frizot.html>, consulté le 1er décembre 2015.
[604] Coubetergues Philippe, « Pierre Savatier », *Paris Art*, octobre 2004, en ligne : <http://www.paris-art.com/marche-art/pierre-savatier/savatier-pierre/4440.html>, consulté le 1er décembre 2015.
[605] Frizot Michel, *Pierre Savatier, op.cit.*, p.7.
[606] *Ibid.*, p.6.
[607] Trémeau Tristan, « Escarbilles », *Art 21*, n°10, janvier-février 2007, p.73, en ligne : <http://www.jeanbrolly.com/wp-content/uploads/2014/02/PS2011-art21-n10-janvier-fevrier-p72-73.pdf>, consulté le 1er décembre 2015.

mentionné[608] son intérêt pour les travaux de Michael Snow[609] , qu'il eut l'occasion de rencontrer lors des quelques années qu'il passa à Toronto dans sa jeunesse.

Alors que les photogrammistes historiques avaient pour ambition de dessiner avec la lumière (Talbot) ou de construire l'espace (Moholy-Nagy), la démarche de Savatier n'est, elle, ni graphique, ni sculpturale, mais purement photographique : « Contrairement à ses devanciers […], Savatier ne compose pas ses images à partir d'assemblages d'objets et n'inscrit donc pas sa pratique dans la continuité ou l'extension de problématiques picturales[610] » ; il ne s'intéresse qu'à un seul objet à la fois, inscrit dans une série, et à l'effet de la lumière sur cet objet unique. De plus, alors que le principe historique du photogramme moderniste était de construire une image naturelle et essentialiste en « débarrassa[nt] les objets des éléments perturbateurs que seraient la couleur et la matière pour concentrer le regard sur leurs seules formes et structure[611] », les jeux de couleur et de matière de Savatier sont essentiels dans sa démarche photographique. Sa recherche exigeante, sa démarche expérimentale et la cohérence de ses séries font de son travail, aux yeux de Tristan Trémeau[612], « une des [œuvres les] plus pertinentes et précises de la photographie contemporaine. » Il s'inscrit dans la même veine de recherche esthétique.

---

[608] Entretien avec Jac Fol, *Pierre Savatier, op.cit.,* p.82.
[609] Voir chapitre 1.8.
[610] Trémeau Tristan, *Art 21*, *op.cit.,* p.73. Trémeau mentionne toutefois de « rares photogrammes de Moholy-Nagy représentant un seul objet (par exemple le *Photogramme à la fleur* de 1925) » (*idem*, note 3).
[611] Lugon Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939),* Paris, Jacqueline Chambon, 1997, p.93, *apud* Trémeau Tristan, « Machines à penser l'aura », *op.cit.*, note 5, p.98.
[612] Trémeau Tristan, *Art 21*, *op.cit.,* p.73.

g. D'autres adeptes de l'esthétisme

De manière assez similaire à Pierre Savatier, l'Américaine **Nancy Wilson-Pajic**[613] (née en 1941 ; établie en France depuis 1980) met l'accent sur l'empreinte. Elle est connue pour son travail féministe[614] et pour ses photogrammes au cyanotype de corps en chute, d'objets ornés de dentelle ou de robes de Christian Lacroix (Image 50). Pour elle, « le photogramme n'est pas une image, et puisque ce n'est pas une image, il ne se substitue pas à la chose. C'est une empreinte, un témoignage de l'existence de l'objet sans avoir les mêmes qualités que l'objet[615] ». Ses photogrammes bleutés ont une dimension quasi magique, jouant avec les limites de la matérialité[616]. D'autres artistes peuvent être rattachés à ce courant esthétisant. Ansi **Évelyne Coutas**[617] (née en 1958), après une formation en sculpture, a commencé à s'intéresser aux photogrammes en 1984, en privilégiant d'abord une expérimentation technique – une 'cuisine', dit-elle – afin de redécouvrir elle-même les approches possibles, en particulier à la lumière de la lune et du soleil. Elle a été inspirée par les travaux et les écrits de Fox Talbot et a, en particulier, travaillé sur la fenêtre à carreaux de Lacock Abbey, en réalisant des photogrammes de son ombre portée à l'intérieur et en incluant les paysages vus à travers la fenêtre[618]. Une de ses séries évoque le Saint Suaire et aussi la nouvelle de Michel Tournier *Les Suaires de Véronique* (voir chapitre 2.9) : les *Thermogrammes* (1990-91 ; Image 51)

---

[613] Voir son site, en ligne: <http://pajic-wilson-pajic.pagesperso-orange.fr/pajic-wilson-pajic/NANCY_WILSON-PAJIC.html> consulté le 30 novembre 2015.

[614] Voir, en ligne: <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/nancy-wilson-pajic> consulté le 30 novembre 2015.

[615] Interview à l'occasion de l'exposition *Elles* au Centre Pompidou en 2009, en ligne : <http://www.ina.fr/video/CPD09004507>, consulté le 30 novembre 2015 (transcription corrigée par nous).

[616] Son travail à la gomme bichromatée est par ailleurs présenté dans le livre d'Alain Sayag, *Nancy Wilson-Pajic*, cat.exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1991.

[617] Voir son site, en ligne: <http://www.evelynecoutas.net/> consulté le 7 décembre 2015.

[618] Voir, en ligne: <http://www.evelynecoutas.net/?Sur-les-traces-d-Henry-Fox-Talbot> consulté le 7 décembre 2015.

sont des photogrammes de son corps nu dans lesquels sa sueur réagit avec les sels argentiques, comme s'il y avait un transfert, avec « l'idée qu'au-delà de la figuration, la photographie pouvait 'contenir' le sujet, qu'elle était une présence, une forme d'autogenèse[619] ».

Mentionnons aussi **Valérie Winckler**[620] (née en 1943) qui a réalisé des photogrammes en partie liés à son intérêt pour la physique, pour les théories de l'évolution et l'astrophysique. Elle a en particulier produit des séries de photogrammes de plantes, d'algues ou d'invertébrés où les jeux d'ombre et de lumière créent un univers fantomatique dans lequel les formes se dissolvent[621] (image 52). Enfin **Patrick Bailly-Maître-Grand** (voir chapitre 2.5 & 2.6) a une pratique assez ludique du photogramme, jouant à saisir l'image d'herbes, de verres à limonade ou d'objets scientifiques en cristal[622] de manière simple et élégante. Mais il s'est aussi intéressé au corps, non pas humain, mais d'animaux, d'abord avec des carcasses de pigeons, puis avec des araignées et des mouches vivantes qu'il capture au flash sur un photogramme, et aussi avec des petits poissons frétillant au dessus d'estampes japonaises posées sous un bac d'eau[623] (Image 53) : c'est déjà là une tentative de saisir le vivant au moyen du photogramme, comme d'autres l'ont fait avec le corps humain.

---

[619] Dans son entretien du 28 novembre 2004 avec Maryse Bordet Maugars <http://www.evelynecoutas.net/?Entretien>. La série est visible à <http://www.evelynecoutas.net/?Les-thermogrammes-1990>, consultés le 7 décembre 2015.

[620] Voir son site, en ligne: <http://www.valerie-winckler.com/>, consulté le 30 novembre 2015, et le livre *Valérie Winckler*, Paris, Galerie Thessa Herold, 2011.

[621] Voir *Un monde non-objectif en photographie II*, Paris, Galerie Thessa Herold, 2006, p.134-137.

[622] Séries *Les herbes* (2002), *La lune à boire* (1991-94) et *Arts & Métiers* (1999). Voir Bailly-Maître-Grand Patrick, *Petites cosmogonies, op.cit.*, respectivement pages 85/88/89, 93/94-97 et 93/102-107.

[623] Séries *Pâtés d'alouettes* (2003), *Les araignées* (1991), *Les mouches chinoises* (1991) et *Les nipponnes d'eau* (1996). *Ibidem*, respectivement pages 85/86/87, 109/110-113, 109/114/115, 139/142-145.

Le photogramme comme affirmation du corps

Le second pôle important du photogramme à l'époque contemporaine est structuré autour de l'allemand Floris Neusüss, qui enseigne depuis 1972 la photographie expérimentale à la Kunsthochschule de Kassel et qui a également fait partie de l'exposition *Shadow Catchers* au Victoria & Albert Museum de Londres, mentionnée ci-dessus[624]. Plusieurs de ses élèves ont poursuivi cette recherche autour du photogramme comme affirmation du corps. De manière indépendante, deux autres artistes, le Français Henri Foucault et l'Italien Fabio Sandri, ont exploré, chacun à sa manière, les rapports entre photogrammes corporels et sculpture.

a. Floris Neusüss et le photogramme comme sensualité

L'artiste allemand **Floris Neusüss** (né en 1937) est une des figures les plus emblématiques du photogramme contemporain. En effet, outre son propre travail artistique, il a enseigné la photographie à Kassel depuis 1966 et a formé de nombreux jeunes photographes, il a été commissaire d'expositions, en particulier du Fotoforum[625] à Kassel, et il a publié de nombreux livres sur la photographie en général[626] et le photogramme en particulier, le plus connu étant un gros ouvrage de référence, *Le Photogramme dans l'art du XX siècle*[627]. Il a, de ce fait, beaucoup contribué à la connaissance et à la pratique du photogramme, en Allemagne et en Europe.

---

[624] Voir le site, en ligne: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/camera-less-photography-artists/>, consulté le 5 décembre 2015.
[625] Voir leur site, en ligne: <http://www.kasselerfotoforum.de/>, consulté le 5 décembre 2015. Voir aussi le livre : Immish T.O. & Neusüss Floris M. (dirs.), *Die Zweite Avantgarde. Das Fotoforum Kassel, 1972-1982*, cat.exp., Halle, Mitteldeutscher, 2007.
[626] Dont le livre de référence Neusüss Floris (dir.), *Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, Cologne, Dumont 1979 [La photographie comme art, l'art comme photographie, le médium photographie dans les arts visuels d'Europe depuis 1968].
[627] Neusüss Floris (dir.), *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder. Fotografie ohne Kamera*, Cologne, Dumont 1990.

Neusüss, qui photographie depuis l'adolescence, a expérimenté avec des photogrammes dès l'âge de 17 ans, puis a vraiment commencé à en faire une pratique artistique en 1960 lors de ses études à Berlin auprès de Heinz Hajek-Halke, avec *Ulle* (Image 54), un photogramme de sa petite amie. Il a dès le début privilégié[628] les photogrammes du corps humain (*Körperfotogramme*), le plus souvent féminin et nu – des « nudogrammes[629] » –, se démarquant ainsi des photogrammes plus abstraits de l'époque des avant-gardes (Image 55). On se référera à l'étude historique très complète de Tim Otto Roth[630] sur les photogrammes du corps humain, depuis les spirites et Röntgen, puis Man Ray, Moholy-Nagy et le couple Themerson, jusqu'à Rauschenberg, Klein, Neusüss et des artistes contemporains, dont Peter Gerwin Hoffmann. Étant des empreintes du corps, les photogrammes de Neusüss sont donc à taille réelle. Ils

---

[628] Pendant les années 1970, Neusüss a peu fait de photogrammes et s'est davantage consacré à la photographie conceptuelle, questionnant le médium photographique même, dans la lignée de John Hilliard et d'Ugo Mulas. Voir à ce sujet son entretien avec Andreas Müller-Polle "It's not a question a photography", *European Photography*, vol.1, n°4, automne 1980, p. 5-10, et un article sur une exposition de ce travail [Anon.], « Floris Neusüss expose 'Dream Images' au Münchner Stadtmuseum », *Actuphoto*, 3 août 2012, en ligne : <http://fr.actuphoto.com/21895-floris-neususs-expose-dream-images-au-munchner-stadtmuseum.html >, consulté le 5 décembre 2015.

[629] Terme dû à L. Fritz Grüber, commissaire du salon *photokina* 1963 qui exposa Neusüss. On peut toutefois juger, comme T.O. Immisch, "Foreshadow and After-Image", dans Immisch T.O. (dir.), *Floris Neusüss. Körperbilder. Fotogramme der sechziger Jahre*, Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, 2001, p.7, que le terme d'érotogramme serait plus approprié, car il s'agit davantage d'attraction physique que de nudité idéale.

[630] Roth Tim Otto, "Imprint, Impression, Expression – Peter Gerwin Hoffmann's Traces in the Historical Context of the Whole-Body Photogramme", dans Holler-Schuster Günther (dir.), *Peter Gerwin Hoffmann*, Cologne, Walther König, 2006, p.252-258, en ligne : <http://www.imachination.net/docs/essay/hoffmann2007/wholebodyphotogram2007.pdf>. Les illustrations de cet essai (y compris la série *Spuren* de Peter Gerwin Hoffmann) se trouvent en ligne: <http://www.imachination.net/docs/essay/hoffmann2007/abb_hoffmann2007.pdf> ; sites consultés le 7 décembre 2015. Tim Otto Roth vient par ailleurs de publier fin 2015 un livre de 530 pages en allemand sur ce sujet : *Körper. Projektion. Bild – eine Kulturgeschichte der Schattenbilder*, Paderborn, Fink, 2015 [Corps. Projection. Image – Une histoire culturelle des images-ombres], étude très complète que nous avons pu consulter mais pas suffisamment exploiter à temps pour cette thèse. Voir aussi le site, en ligne: <http://www.shadowgraph.org/>, consulté le 7 décembre 2015.

peuvent évoquer les *Anthropométries* d'Yves Klein, mais ils ont, du fait de l'utilisation de plusieurs sources lumineuses, davantage de volumétrie, de spatialité que les œuvres plus plates de Klein[631]. Neusüss nous a d'ailleurs déclaré[632] que, s'il connaissait le travail de Klein au théâtre de Gelsenkirchen (1957-59), pour l'avoir visité lorsqu'il était étudiant à Wüppertal, il ne découvrit les *Anthropométries* - dont les premières datent de 1960 - que quelques années plus tard, quand le galeriste de Düsseldorf Alfred Schmela, à qui il montrait ses propres photogrammes, lui indiqua l'existence de ces tableaux de Klein, dont Schemla était le galeriste en Allemagne. Il ne connaissait pas non plus le travail photographique de Robert Rauschenberg[633] en 1949-51, qui consistait aussi en des photogrammes sur *blueprint* cyanotype du corps de son épouse Susan Weil, en général avec des motifs floraux, ni la série des *Divers*[634] d'Aaron Sisskind (1953-1961).

Chez Neusüss, le modèle est le plus souvent couché au sol, parfois avec un aspect pesant, replié dans une position fœtale et comme baignant dans un liquide amniotique, parfois au contraire léger et déployé comme prenant son envol, dans un mouvement soudain gelé. La réalisation de ces photogrammes est comme un rituel pour l'artiste, une performance privée, évoquant la danse. Ses images génèrent une impression à la fois d'intimité, du fait de leur taille réelle, et de détachement, du fait de l'absence de détails et de la réduction de l'image à une silhouette plus ou moins nette et plus ou moins grise en fonction du contact du corps avec le papier, et non pas de son ombre, à proprement parler. Neusüss a travaillé aussi bien avec du papier négatif que positif, les

---

631 "But where Klein's figural forms appeared quite flat and graphic, Neusüss's seem far more volumetric and spatial by his use of multiple light sources". Sobieszek Robert A., "Imprinting Shadows", dans Immisch T.O., *Körperbilder, op.cit.*, p.108.

632 Entretien avec l'artiste le 13 octobre 2010, Londres ; voir Annexe B25. Toutefois Tim Otto Roth affirme le contraire (*Peter Gerwin Hoffmann, op.cit.,* p.254).

633 Voir Cullinan Nicholas, "Vaporous fantasies", *Tate Etc.*, n°23, automne 2011, en ligne : <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/vaporous-fantasies>, consulté le 5 décembre 2015.

634 Voir le site, en ligne: <http://www.geh.org/ne/str091/htmlsrc3/index.html>, consulté le 5 décembre 2015.

corps étant soit blancs sur fond noir, soit noirs sur fond blanc. Dans certains travaux, comme les photogrammes de la statue de Hebe d'Antonio Canova, il a combiné positif et négatif dans une image dédoublée (Image 56). En effet, outre des corps nus, Neusüss a également réalisé des photogrammes de statues, dont en particulier les frontons du temple d'Aphaïa d'Egine, conservés à la Glyptothèque de Munich[635], et des portraits – dont des autoportraits — qui, écrit l'historien d'art Herbert Molderings, « ne cherchent pas à créer une présence fictive, mais mettent l'accent sur l'absence de la personne qui s'était trouvée là[636] ». Notons au passage que Neusüss a une culture artistique très large, d'où sa familiarité avec l'Antiquité, et aussi son intérêt pour l'art moderne, et en particulier le Bauhaus ; il a d'ailleurs écrit des monographies sur Moholy-Nagy et sur Raoul Haussmann, ainsi que sur son ami Robert Heinecken. Des cinq photographes présentés dans l'exposition *Shadow Catchers*, il est celui qui s'inscrit le plus dans une large tradition historique, tant photographique qu'artistique au sens large.

Les travaux de Neusüss ont souvent une dimension sensuelle, haptique, voire érotique et païenne très prononcée ; il a en particulier collaboré avec l'écrivain Peter Cardorff[637] à la réalisation de livres érotiques[638], ainsi qu'à la création de ce qu'ils ont nommé ULO, *Unidentified Lying Objects*, fragments de photogrammes détourés jusqu'à devenir quasi abstraits[639]. Dans certains de ses photogrammes – ce qui constitue une autre différence avec les photogrammes de l'époque des avant-gardes – Neusüss a lui-même préparé le papier en le peignant avec l'émulsion sensible. Retrouvant ainsi les gestes de la formation

---

[635] Voir Neusüss Floris, *Aegineten. Vor Troja*, Kassel, auto-édition, 2003.
[636] "Neusüss's portraits do not seek to create a ficticious presence but rather to emphasize the absence of the people who once stood there". Molderings Herbert, "With Closed Eyes", dans *Floris Neusüss. Nachtstücke. Fotogramme 1957 bis 1997*, cat.exp., Cologne, Rheinland-Verlag, 1997, p.107.
[637] Voir Cardorff Peter, "ULOs ID", dans *Floris Neusüss. Nachtstücke*, *op.cit.*, p.88-89 (texte en anglais).
[638] En particulier Cardorff Peter, *Erotischer Realismus. Kleines Manual*, Düsseldorf / Bonn, Parerga, 1998, livre dans lequel se trouvent onze « érotogrammes » de Neusüss. Voir <http://www.parerga.de/einzeltitel/cardorff.htm>, consulté le 5 décembre 2015 .
[639] Voir en particulier Neusüss Floris & Cardorff Peter, *Grosser ULO Schaltjahr-Kalender 1*, Marburg, Marburger Kunstverein, 2003.

picturale de sa jeunesse, il compose aussi avec le hasard, avec l'irrégularité, les accidents ; de plus, certains de ces photogrammes n'ont été que partiellement fixés, et sont donc amenés à se détériorer lentement, l'image se dissolvant peu à peu à la lumière[640]. C'est, nous a-t-il dit, une forme d'*action painting* et aussi une évocation du travail photographique instable de Sigmar Polke. Dans certains cas, avec des éponges imbibées de révélateur ou de fixateur, il a redéfini les silhouettes, voire les a fait entièrement disparaître[641].

En lien avec cette idée de destruction de l'image, Neusüss[642] a organisé lors des Rencontres d'Arles en 1977 un atelier de photogrammes, intitulé « Dissolution du Corps et Rêve de Vol » où chaque participant a réalisé quatre photogrammes de son propre corps nu, et à la fin duquel les dix participants, de nouveau nus, ont été invités à détruire les images ainsi produites lors d'une performance collective aux Saintes-Maries-de-la-Mer, soit en les jetant à la mer, soit en les brûlant, soit en les enfouissant dans le sable, soit en en faisant un cerf-volant - c'est-à-dire les quatre éléments : eau, feu, terre, air. Neusüss stipula que seules des photographies des destructions devaient subsister comme témoignage, contrariant ainsi « l'habitude commune consistant à pouvoir rapporter chez soi la photo comme trophée et preuve de

[640] Martin Barnes (*Shadow Catchers*, *op.cit.*, note 4, p.25) indique toutefois que l'image ne va sans doute pas trop se détériorer désormais : "While the colour of these areas has darkened over the years, it is likely that it will not continue to change, at least to a visually perceptible degree".

[641] "Using sponges soaked with developing or fixing solutions, he forcefully outlined the figures, blocked them out, and gave them an expressionistic or 'gestic' appearance that subverted their photographic basis. He even went so far as to chemically obliterate the figure entirely in some works, thus engaging in the then-critical issues of entropy and l'art informel". Sobieszek Robert A., *Körperbilder, op. cit.,* p.107.

[642] Il a réalisé une performance destructive similaire lors de la documenta 6 à Kassel en 1977, mais seulement avec son propre travail. Voir Olivella Eduard, "Floris Michael Neusüss, Del Yo al Cosmos por el Camino de la Fotografia", *Flash Foto*, n°67, 1980, p.49-59, [Du Moi au Cosmos par le chemin de la photographie].

l'expérience[643] ». Narrateur de cette performance sacrificielle, le photographe et futur directeur des Rencontres et de l'École d'Arles Alain Desvergnes écrit, en évoquant la théorie de la genèse des formes de Bachelard : « Les photogrammes inspirés par Floris Neusüss semblent aller dans le sens d'une inversion du précepte classique nous imposant d'abord de percevoir et ensuite d'imaginer. Suivant Bachelard, il nous propose de rêver d'abord, et ensuite nous pourrons percevoir…[644] ».

Tous les photogrammes de Neusüss ne représentent pas des corps : celui titré *Bin gleich züruck*[645] est une absence de corps, une ombre au sol, au pied d'une chaise vide (Image 57). C'est une image à la fois drôle et tragique, qui, au-delà du trucage, évoque la disparition, la mort, le diable aussi, comme dans une anti-métaphore de Peter Schlemihl, le personnage sans ombre du roman d'Adelbert von Chamisso. Neusüss a également réalisé des photogrammes de pliages de papier photo en origami (*Faltbilder*, images pliées), obtenant ainsi des images très abstraites, non identifiables, et en quelque sorte tautologiques : il n'y a plus d'objet photographique sinon le papier lui-même. Il a, à deux reprises (1978 et 2010), photographié la fenêtre de Lacock Abbey, la demeure de William Henry Fox Talbot, en appliquant du papier sensible à l'intérieur de la vitre et en déclenchant, dans l'obscurité totale, un flash à l'extérieur : cette vitre à petits carreaux, dont Talbot avait fait en 1835 une photographie minuscule depuis l'intérieur – premier négatif sur papier qui nous soit parvenu –, apparaît

---

[643] Neusüss Floris M., « Dissolution du corps et rêve de vol », dans Neusüss Floris M., *Körperauflösungen*, Kassel, Fotoforum, s.d., n.p.[la traduction en français étant quelque peu erronée dans ce texte, nous l'avons légèrement modifiée d'après le texte allemand : "eine Einschränkung der gängigen Gewonheit, die Fotografie als Trophäe und Beweis des Ereignisses heimtragen zu können"].

[644] "The photograms inspired by Floris Neussus seem to evolve in the sense of a reversal of the classic concept which asked us to perceive and then to imagine. According to the Bachelard method, he proposes that we first dream, then we shall later perceive…". Desvergnes Alain, "Man and his doubles: Floris Neussus's photographic rituals", *Afterimage*, n°6.1&2, été 1978, p.9, en ligne : <http://www.vasulka.org/archive/4-30e/afterimage(6027).pdf>, consulté le 5 décembre 2015. Ce texte a été repris dans *Körperauflösungen, op.cit.*

[645] « je reviens de suite »

maintenant à grandeur réelle (Image 58). L'assemblage des photogrammes est ici manuel, physique, et n'est pas le résultat d'une manipulation numérique comme chez Susan Derges. Si Talbot anticipait peut-être la notion que les photographies sont des fenêtres sur le monde, Neusüss, lui, ne s'intéresse qu'à la matérialité même de la fenêtre, disant « Les photogrammes ne vous permettent jamais de voir à travers eux. L'espace qu'on perçoit en eux n'est en fait visible que dans l'imagination du regardeur[646] ».

Un travail plus récent de Neusüss, *Nachtstücke*[647], depuis 1988, laisse davantage de place au hasard : la nuit, dans la forêt, il dispose en pleine obscurité des feuilles de papier photosensible au sol et attend qu'un éclair illumine la scène ; il nous a toutefois confié que, parfois, il utilise aussi un flash, faute de foudre. Les photogrammes, ainsi obtenus, montrent les feuilles, les brindilles, l'herbe, les cailloux environnants. Cette intervention de la chance dans son travail est un phénomène nouveau, par lequel il remet en cause « la relation traditionnelle entre l'artiste et le travail, ce dialogue intime, et il introduit dans le jeu artistique, pour ainsi dire, un nouveau partenaire, qui ne peut pas être prévu.[648]» Sans cadre prédéfini, sans haut ni bas, droite ni gauche, ces images, ces morceaux de nuit sont des prélèvements qui évoquent les nuages des *Equivalents* d'Alfred Stieglitz. L'observation de Philippe Dubois s'applique ici parfaitement : « Le photogramme est, sans doute, le 'nuage photographique' type : on y distingue moins les formes des objets que des jeux d'ombre et de

---

[646] "Photograms never allow you to see through them. The 'space' in them comes from the viewer's imagination". Entretien avec Davies Lucy, "Floris Neusüss: Interview", *The Telegraph*, 8 octobre 2010, en ligne : <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/8051406/Floris-Neususs-Interview.html>, consulté le 5 décembre 2015. Voir aussi le reportage de cette même journaliste sur Lacock Abbey : Davies Lucy, "Shadow Catchers: Floris Neusüss commission", *The Telegraph*, 11 octobre 2010, en ligne : <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/8055521/Shadow-Catchers-Floris-Neususs-commission.html>, consulté le 5 décembre 2015.

[647] « morceaux de nuit »

[648] "…the traditional relationship between artist and work that at last consists of an intimate dialogue, and introduced, so as to say, a new partner, who also cannot be calculated, into the artistic game". Honef Klaus, "Showing and Hiding", dans *Nachtstücke, op.cit.,* p.30.

lumière, des clairs-obscurs, des traces fantomatiques pareilles à des voiles flottantes[649] ».

Neusüss, écrit fort justement l'historien d'art Herbert Molderings, « appartient à la tendance antipositiviste et antirationaliste de l'art … Il préfère la représentation de l'invisible à la reproduction d'impressions rétiniennes[650] ». On peut voir dans les photogrammes de Floris Neusüss une certaine dimension métaphysique, en ce qu'ils sont davantage la réalisation d'une vision que des représentations du réel. Comme l'écrit T.O. Immisch, « il est parvenu à réussir avec ses photogrammes ce que Klee pensait être l'essence de l'art : rendre l'invisible visible.[651] » Lui-même affirme d'abord la dimension libératrice que lui apporte cette pratique :

> « Pour moi, faire un photogramme est quasiment le contraire de faire une photographie. Un photogramme, c'est comme un tableau : vous avez une feuille de papier blanc et vous y créez une image, étape après étape ; alors qu'un appareil photographique vous fournit une image instantanée qui ressemble à ce que vous voyez en face de vous. … Vous pouvez vous servir [du photogramme] pour inventer des images qui représentent quelque chose qui n'a jamais été vu auparavant[652] ».

Les corps apparaissant dans ces photogrammes peuvent être perçus comme des anges ou des fantômes, et on peut aisément projeter des concepts

---

[649] Dubois Philippe, *L'Acte photographique*, *op.cit.*, p.190.
[650] "Neusüss belongs to the antipositivistic and antirationalistic tendency in art … preferr[ing] the representation of the invisible to the reproduction of retinal impressions". Molderings Herbert*, Nachtstücke, op.cit.*, p.103.
[651] "Neusüss succeeds in achieving with his photograms, what Klee thought was the essence of art: to make the invisible visible". Immisch T.O., *Körperbilder, op.cit.*, p.8.
[652] "For me making a photogram is almost the opposite of making photographs. A photogram is like a painting: you have a blank sheet of paper and you create a picture on it, step by step. A camera provides you with an instant image that resembles what you can see in front of you anyway. … you can use it to invent images that represent something that has not been seen before". Entretien avec Davies Lucy, *The Telegraph, op. cit.*

philosophiques sur ces ombres[653] : la marque du dualisme platonicien ou cartésien, le mythe platonicien de l'androgyne, la trace d'un subconscient freudien ou, comme le suggère Martin Barnes d'après Christopher Bucklow, l'animus et l'anima jungien : chez Carl Jung,

> « l'ombre peut être vue comme l'archétype le plus important. Elle représente la collection des traits que nous avons réprimés et poussés dans notre subconscient. … On peut regarder les *Körperfotogramms* [*sic*] de Neusüss comme des symboles du subconscient, la manifestation de notre désir pour une moitié perdue qui nous permettrait de devenir complets[654] ».

Ces photogrammes sont constamment le lieu d'une tension, entre le noir et le blanc, le positif et le négatif, entre la forme et l'informel, entre ce qui est caché et ce qui est révélé, ce qui est présent et ce qui est absent, ce qui est éclairé et ce qui est obscur. Ils questionnent notre représentation de l'espace, notre convention de la perspective albertienne, en annihilant la perception visuelle d'une troisième dimension illusoire et en contraignant le regardeur à recréer l'espace dans son imagination. Comme l'écrit Herbert Molderings, « ce sont des images qui échappent aux demandes de l'intellect ou à la volonté de reconnaître … elles sont au contraire offertes à la sensibilité lumineuse et à la capacité d'imagination du regardeur[655] ». Contrairement à la photographie numérique qui, pour Neusüss, a banalisé la photographie, « lui ôtant toute résistance : c'est comme du béton qu'on peut couler dans n'importe quel moule, pour faire une architecture le plus souvent mal définie, brouillonne, un peu embarrassante », il estime que « le photogramme produit un sentiment de

---

[653] De manière plus large, lire à ce sujet Stoichita Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

[654] "…the shadow can be regarded as the most important archetype. It stands for the collection of repressed qualities that we have pushed into our subconscious. … One might view Neusüss *Körperfotogramms* as symbols of the subconscious, the manifestation of a desire or a lost half that would make us whole". Barnes Martin, *Shadow Catchers, op.cit.*, p.21.

[655] "…pictures inaccessible to the demands of the intellect or the will to recognize … instead deliver[ed] over to the light-sensitivity and imaginative faculties of the viewer". Molderings Herbert, *Nachtstücke, op.cit.*, p. 105.

malaise mental en subvertissant les modes habituels de vision comme la perspective et en renversant l'espace visuel tête-bêche. […] Le photogramme prive l'observateur de cette familiarité immédiate[656] », il est inconfortable.

Le travail de Floris Neusüss, tout en s'inscrivant dans une tradition artistique et photographique bien définie, est en rupture avec cette tradition. D'abord, il définit le photogramme comme un refus de la photographie traditionnelle, même avant le numérique, et *a fortiori* depuis, conçue comme une représentation du monde et une restitution des impressions rétiniennes ; mais de plus, il se démarque des avant-gardes historiques, et en particulier des adeptes du photogramme des années 20 et 30, en privilégiant le corps humain plutôt que l'assemblage d'objets, introduisant ainsi un rapport au réel fort différent, et aussi en expérimentant dans de nouvelles directions : combinaison de peinture et de photographie, non-fixation de certains photogrammes, introduction de l'aléatoire, photogrammes hors du studio, très grands formats. De ce fait Neusüss est sans nul doute aujourd'hui un des photographes les plus innovants du paysage expérimental, un de ceux qui se sont le plus démarqués du dispositif traditionnel, un de ceux qui entrent le mieux dans la définition du photographe expérimental chez Flusser, dont il nous a d'ailleurs dit avoir attentivement lu les essais sur l'image et la photographie.

b. L'école de Kassel

La seconde épouse de Neusüss, Renate Heyne (née en 1947), ancienne élève de Joseph Beuys, travaille étroitement avec son mari et a, entre autres, édité le livre *Art et Photographie*[657] sur son enseignement à Kassel, avec, en particulier, la

---

[656] "I think photography no longer offers any resistance: it's like a concrete that you can pour into any mould, but the resulting architecture is too often undefined, sloppy, a bit embarrassing. … A photogram produces a felling of mental unease by subverting familiar visual patterns like perspective and turning the visual space on its head. … The photogram denies the observer this immediate familiarity". Entretien avec Davies Lucy, *The Telegraph, op.cit.*,

[657] Heyne Renate (dir.), *Kunst und Fotografie. Floris Neusüss und die Kasseler Schule für Experimentelle Fotografie 1972-2002*, Marburg, Jonas, 2003.

présentation du travail des principaux élèves et disciples de Neusüss. Parmi ceux-ci, nous évoquerons ailleurs dans cette recherche Thomas Bachler (dont le travail très particulier au sténopé est étudié chapitres 2.3 et 2.9) et Tim Otto Roth (dont le travail sur le corps est mentionné chapitre 2.9). Nous allons analyser ici le travail de deux autres de ces artistes, qui ont introduit la couleur dans les photogrammes, Nathalie Ital et Sabine Große[658].

Natalie Ital[659] (née en 1968) a dès le début choisi de réaliser des photogrammes en couleur, avec du papier sensible *Ilfochrome*, et Neusüss l'y a encouragée pendant ses études à Kassel. Ital pratique la photographie, mais aussi le cinéma, la peinture et la musique - sous le pseudonyme Tally Tupelo -. Ses photogrammes aux couleurs vives, où se mêlent des objets divers, des plantes, des corps, forment des compositions entre réalisme et abstraction (Image 59). Elle y met l'accent sur l'imprévisible, les résultats inattendus, le refus d'un contrôle total de l'image, affirmant ainsi sa réaction contre le pouvoir de l'appareil photographique omni-déterminant[660]. Sans qu'elle ait pour autant une position esthétique très tranchée, elle témoigne ainsi d'une approche « où la vivacité joue un rôle plus important que la règle canonique et où la rêverie compte plus que la pensée rationnelle, la diversité plus que l'uniformité, le pluralisme d'expression plus que le choix définitif[661] ». Tout

[658] Pour mémoire, les autres photographes élèves de Neusüss mentionnés dans ce recueil sont : Petra E. Benteler (née en 1945), Urs Eberle (1954), Andreas Falge (1968), Kazuo Katase (1947; <http://kazuo-katase.com/start.htm>), Gerhard Lang (1963), Karl-Hermann Möller (1958), Hartmut Neubauer (1947), Suzanne Pastor (1952 ; <http://www.suzannepastor.com/>), Wolfgang Pfaffe (1950), Shigeru Sato (1972), Ulf Saupe (1979 ; <http://ulfsaupe.net/>), Rainer Schmitz-Jüssen (1950), Hermann Stamm (1953 ; <http://www.uni-weimar.de/~stamm/>), Claudia Teichgräber (1958) et Sebastian Voltmer (1981 ; <http://www.voltmer.de/> tous sites consultés le 5 décembre 2015).

[659] Voir son site, en ligne: <http://www.natalieital.de/>, consulté le 6 décembre 2015.

[660] Entretien avec l'artiste le 28 mai 2012 à Berlin ; voir Annexe B16.

[661] "…where the vividness plays a more important role than the rule and the canon and where dreaminess comes before rational thought, diversity before uniformity, the pluralism in the expression of life before making a distinct choice". Prof. Dr. Kai Uwe Schwierz, "Laudatio Kunstverein Jena 26.02.2008", dans Ital Natalie, *Made in the Shade*, Berlin, autopublié, 2008.

comme Sabine Große, elle utilise parfois des procédés numériques (*Digigram*) pour reproduire ses photogrammes et parfois en modifier les couleurs[662].

Dans son utilisation de la couleur, **Sabine Große**[663] (née en 1960) s'affranchit de la trichromie standard en enduisant son papier sensible de gomme bichromatée, une technique datant du milieu du XIXe siècle et très utilisée par les Pictorialistes. Elle enduit le papier d'une première couche pigmentée, l'expose à la lumière du soleil, puis recommence avec une autre couche, et ainsi de suite, jusqu'à six fois (Image 60). Mariant ainsi le geste du peintre à celui du photographe, utilisant parfois des pigments naturels qu'elle fabrique elle-même à partir d'éléments végétaux et minéraux du lieu qu'elle va photographier, elle compose ainsi des images aux coloris très riches, superposant des ombres de corps, d'objets et de paysages, et laissant chaque niveau s'interpénétrer. Tim Otto Roth a dit d'elle qu'elle travaille à l'inverse de l'archéologue : celui-ci « enlève couche après couche pour pénétrer de plus en plus profond dans l'histoire, elle applique couche après couche pour permettre aux constellations d'objets et aux strates temporelles de s'interpénétrer[664] ».

c. Le photogramme et la sculpture : Henri Foucault et Fabio Sandri

Henri Foucault[665] (né en 1954) est à l'origine un sculpteur mais, comme il le dit lui-même, pour lui « sculpter ne signifie plus forcément réaliser des objets

---

[662] Voir *Die Nature der Dinge. Experimentelle Arbeiten*, cat. exp., Düsseldorf, Epson Kunstbetrieb, 2009 (catalogue d'exposition de tirages selon ce procédé, réalisés par Neusüss, Große, Ital et Ulf Saupe).
[663] Voir son site en ligne: <http://www.grosse-kunst.de/4.html>, consulté le 6 décembre 2015.
[664] Roth Tim Otto, "The Pigmented Shadows of Chronos", *Position*, n°4, été 2011, en ligne : <http://www.grosse-kunst.de/fileadmin/dateiliste/sabine-grosse/pdf/Kataloge/position4-schatten-schichten-2011.pdf> et <http://www.photogram.org/position/grosse/index.php>, consultés le 6 décembre 2015
[665] Voir son site, en ligne: <http://www.henri-foucault.com/>, consulté le 15 février 2016.

en relief[666] ». Travaillant désormais aux confins de la photographie et de la sculpture, il réalise en effet des photogrammes de corps nus qui vont ensuite être, soit rehaussés d'épingles (série *Satori*[667], 2002-2004, Image 61), soit criblés de trous (série *Sosein*[668], 2003, Image 62) : dès lors, ses œuvres ne sont plus seulement une empreinte, une silhouette sans perspective, mais deviennent des photographies volumétriques, haptiques. Le terme *satori* signifie éblouissement en japonais et est emprunté à Roland Barthes[669] ; dans cette série, Foucault plante lui-même, d'un geste manuel répétitif, des centaines de petites épingles en inox dans un photogramme de corps. Leur éclat brillant se substitue au grain de la peau, sculptant ainsi la lumière sur le corps dans des frémissements ondoyants. Comme le note le critique Dominique Païni, « le sculpteur redouble ici, sur le support du papier, les points du piqué photographique[670] », qu'on pourrait aussi comparer à des pixels numériques. Ce travail d'acupuncteur obsessionnel, qui évoque aussi l'écran d'épingles des films d'animation d'Alexandre Alexeieff[671], cette « chair de poule d'acier chromé », ce « braille glacé »[672] construisent une seconde peau, minérale et non charnelle, brillante et non mate, volumique et non plate, qui redéfinit les relations entre bi- et tridimensionnalité, entre photographie et sculpture.

---

[666] Foucault Henri, « Fritz Lang sculpteur ? » dans *Henri Foucault*, Paris, Léo Scheer, 2005, p.186.

[667] Voir, en ligne: <http://www.henri-foucault.com/satori-ce19.html>, consulté le 15 février 2016.

[668] Voir, en ligne: <http://www.henri-foucault.com/sosein-e67.html>, consulté le 15 février 2016.

[669] « Les images n'*illustrent* pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un *satori* ». Barthes Roland, *L'empire des signes*, Paris, Essais Points, 1970, p.9.

[670] Païni Dominique, « La photographie sculptée », dans *Henri Foucault*, *op.cit.*, p.19.

[671] Voir Bendazzi Giannalberto, *Alexeïeff : itinéraire d'un maître*, Paris, Dreamland, 2001.

[672] Semin Didier, « Comme le frisson d'une armure : les Satori d'Henri Foucault », dans *Henri*, *op.cit.,* p.53, 55.

Alors que la série *Satori* est addition, rajout, accumulation, la série *Sosein*[673] est soustraction, retrait, creusement, de la même manière que la taille directe en sculpture consiste à creuser dans la pierre ou le bois, à enlever, à la différence du modelage de l'argile ou du plâtre, ajout de matière. Pour *Sosein*, Foucault a réalisé 432 photogrammes de six modèles différents, qu'il a découpés un par un avec un emboutissoir, puis placés devant un autre photogramme similaire afin de créer par ce dédoublement un effet de moiré, une vibration lumineuse, une trépidation chatoyante. Lors d'une exposition au Palazzo Fortuny dans le cadre de la 51e Biennale de Venise en 2005, il les a présentés sous forme d'un ensemble mural de 14 mètres de hauteur sur 16 mètres de largeur[674]. Ces corps rappellent inévitablement le Saint Suaire de Turin, première empreinte quasi photogrammique de l'Histoire : comme le note la critique Julia Peker, « épinglés ou transpercés, ces spectres lumineux évoquent des crucifiés[675] ». Dans cette intervention sur la représentation du corps grandeur nature, on peut aussi voir une forme de désir de possession des corps, entre fascination glorificatrice et sadisme destructeur.

Foucault se définit lui-même comme un « agitateur du regard[676] », comme un « révélateur de lumière[677] ». Son ambition, dit-il, est « de représenter le corps sans tomber soit dans un registre érotisant, soit dans un registre figuratif [678]», en refusant l'anecdote et la facilité. Le critique de cinéma Jacques Aumont le

---

[673] D'après Dominique Païni (*ibidem*, p.18), ce terme vient de Theodor W. Adorno dans *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003 [1951], en ligne en anglais : <https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/index.htm >, consulté le 16 février 2016, et signifie « être soi ».

[674] Voir, en ligne: <http://www.henri-foucault.com/51-eme-biennale-de-venise-21-pe118.html>, consulté le 15 février 2016.

[675] Peker Julia, « Henri Foucault », *Paris Art*, 2006, en ligne : <http://www.paris-art.com/marche-art/henri-foucault/4850.html>, consulté le 15 février 2016.

[676] Selon l'historienne d'art Michelle Debat, « Mine de rien… 'Il' n'est pas photographe et pourtant ! », dans *Henri Foucault*, op.cit., p.120.

[677] Dans un entretien télévisé avec l'artiste franco-albanais Anri Sala dans l'émission *Histoires courtes*, F2, 10 décembre 1999.

[678] Entretien d'Henri Foucault avec Julia Peker le 25 mai 2005, en ligne : <http://www.paris-art.com/interview-artiste/henri-foucault/foucault-henri/134.html>, consulté le 15 février 2016.

crédite fort justement d'un « constant principe d'économie, presque de brièveté. Pas de bavardage, pas de discours oiseux, pas de graisse […] un état sec, net, précis de l'œuvre faite[679] ». Sa tentative de saper la matérialité de l'image en la sculptant relève d'une recherche expérimentale où la photographie n'est plus seulement médium ou simple représentation mais se trouve confrontée à la question même de son essence, de son ontologie face à la sculpture. Comme l'écrit Michelle Debat, « cette question de la confusion entre le référent et son illusion est en effet celle que se pose tout artiste qui n'utilise pas la photographie mais la pense[680] ». Dans sa tentative sculpturale de donner un volume à la photographie, de privilégier la masse plutôt que le contour, Foucault va à l'encontre de ce que le principe même du matériau photographique devrait normalement permettre, il bouscule les règles du dispositif photographique et défie l'*apparatus*.

Pour sa part, l'Italien **Fabio Sandri**[681] (né en 1964) travaille sur la relation entre le photogramme et l'espace en privilégiant la dimension sculpturale : il réalise des photogrammes de salles entières, capturant l'image du sol même de ces salles ou bien, repliant le papier sensible sur lui-même, il crée ce que Tim Otto Roth nomme « des origami de lumière[682] ». Son travail corporel reflète cette dimension sculpturale : dans sa série *"io"* (2003), il reste debout, avec une source lumineuse placée au-dessus de sa tête. Ce qu'on voit au sol est l'empreinte de ses pieds, mais l'ombre de son corps, avec une évidente

---

[679] Aumont Jacques, « Henri Foucault ou L'éternel retour à la raison » dans *Henri Foucault*, op.cit., p.72.
[680] Debat Michelle, *op.cit.*, p.119.
[681] Voir son site, en ligne: <http://www.fabiosandri.com/>, et, pour les deux séries mentionnées ici, <http://www.fabiosandri.com/portfolio_page/io/> et <http://www.fabiosandri.com/portfolio_page/garage/>. Sites consultés le 15 février 2016.
[682] "…una sorta di origami di luce con carta fotografica". Roth Tim Otto, "La Stanza como uno scenario interiore della camera. Ombra e contatto nelle *Stanze* di Fabio Sandri", in *Produzione di Immagini. Fabio Sandri,* cat.exp., Vicence, LAMeC, 2010, p.6. Tim Otto Roth analyse plus en détail le travail de Fabio Sandri dans son livre *Körper. Projektion. Bild, op.cit.* dans le chapitre "Schattenaufnahme als Lichtabdruck und Skulptur – Fabio Sandri und Jörg Wagner", p.457-470.

distorsion d'échelle, et Roth[683] analyse éloquemment cet écart essentiel entre ombre et empreinte[684]. Ayant réalisé des projections d'images vidéo sur du papier photosensible au mur, Sandri joue sur la confusion entre l'image numérique de la vidéo et l'image analogique obtenue sur le photogramme mural ; dans son œuvre *Garage* (2010 ; Images 63 et 64), il crée un dispositif par lequel l'image d'une personne debout à l'entrée d'un garage préfabriqué installé dans la galerie est capturée par une caméra vidéo qui projette en temps réel cette image sur un papier sensible au mur du fond du garage. L'image du spectateur, pourvu qu'il reste sur place entre dix et vingt minutes, apparaît peu à peu sur le photogramme : « voir l'image coïncide avec faire l'image [685]», dit Sandri. Cette apparition évanescente légèrement floue du fait de la durée, ce long moment de construction de l'image sont très différents d'une vision spéculaire : le spectateur voit peu à peu son double acquérir de la substance, devenir visible, comme s'il « se voyait de l'extérieur[686] ». Cette interaction entre corps et image, aux frontières du numérique et de l'analogique, représente une recherche originale qui va au-delà des travaux usuels sur le photogramme corporel.

Le photogramme comme questionnement du dispositif photographique

Pour certains artistes, le photogramme n'est pas seulement un moyen de rendre compte de sensations esthétiques ou corporelles, mais aussi un

[683] Roth Tim Otto, *Produzione di Immagini. Fabio Sandri, op.cit.*, p.7-8.
[684] Contrairement, par exemple, à la confusion entre les deux que fait Georges Didi-Huberman dans *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p.19.
[685] "Il vedere l'imagine coincide con il fare l'immagine". Entretien avec Eva Fabbris, "Affrontando la produzione di immagini", dans *Produzione di Immagini. Fabio Sandri, op.cit.*, p.14.
[686] "…un vedersi da fuori". Santeroni Claudia, "Fabio Sandri", *Marco Signorini Photoblog*, 8 mars 2014, en ligne : <http://www.marcosignorini.it/photoblog/extra/extract-2-fabio-sandri/>, consulté le 15 février 2016.

questionnement de la photographie – ce que certains des artistes, présentés plus haut, ont d'ailleurs déjà ébauché. James Welling et Liz Deschenes utilisent le photogramme pour remettre en cause le principe même de représentation ; Walead Beshty, Isabelle Giovacchini et Aditya Mandayam s'en servent dans une investigation de la matière et du processus photographiques ; et Adam Broomberg et Oliver Channarin en font un outil de sape de l'essence même du photojournalisme.

a. James Welling et la critique de la représentation

James Welling[687] (né en 1951) est un des plus importants photographes américains contemporains, parmi ceux dont le travail adresse les questions d'abstraction et de non-représentation. Il a constamment exploré la dimension conceptuelle de la photographie, travaillant, comme le dit James Crump, qui fut le commissaire de son exposition au Musée de Cincinnati, sur « le réalisme et la transparence, l'abstraction et la représentation, l'optique et la description, la mémoire personnelle et culturelle, et la nature matérielle et chimique de la photographie[688] ». Lui-même est réticent à décrire son travail comme abstrait, préférant le présenter comme un ensemble d'images dont la lecture n'est pas immédiate, qui conservent toujours un intérêt pictural, mais dont le référent est lointain, voire absent : « une élaboration d'images entièrement fabriquées où plus aucune réalité extérieure ne peut être saisie comme référent[689] ». Welling a

[687] Voir son site, en ligne: <http://jameswelling.net/>, consulté le 6 février 2016. On peut aussi se référer au mémoire de Master 1 de Varoquier Marine, *Une quête vers tous les possibles : l'œuvre de James Welling*, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne UFR d'Histoire de l'Art, sous la direction de Michel Poivert, 2010.

[688] "the tenets of realism and transparency, abstraction and representation, optics and description, personal and cultural memory, and the material and chemical nature of photography". Crump James, "Ventriloquisms. The Art of James Welling", dans Crump James (dir.), *James Welling Monograph*, cat.exp., New York, Aperture, 2013, p.84.

[689] Prévost Jean-Marc, *James Welling. La perte du sublime*, cat.exp., Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain, 1992, p.8.

souvent déclaré vouloir faire des images difficiles à déchiffrer[690], non aisément reconnaissables, déconnectant le verbal du visuel[691], afin que son travail résiste le plus longtemps possible à l'intelligence[692]. Son travail est basé sur des artifices et des manipulations visant à créer des images capables de reconfigurer la perception du spectateur.

Welling a utilisé différentes techniques dans son travail : des photographies avec un appareil argentique, puis, récemment, numérique, des polaroids (voir chapitre 2.7), et des photogrammes. Après quelques expérimentations avec le photogramme au tout début de sa carrière, par exemple avec ses mains en 1975, Welling a, pendant plus de 20 ans, travaillé quasi exclusivement avec des appareils photographiques, construisant ainsi des images abstraites de drapés, de carreaux ou de gélatine (« une référence perverse au médium lui-même[693] » ; voir chapitre 2.4) tout en restant intrigué par le photogramme[694]. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1990 que Welling va réellement commencer à pratiquer le photogramme avec sa série *Degradés*[695] (1998-2003 ; Image 65). C'est la première série où, non content de créer des compositions abstraites, il traite la lumière véritablement comme un matériau photographique et se

---

[690] "What is compelling about photography is that you have to work to decipher it". Golden Deven, "Welling", *BOMB Magazine*, n°87, printemps 2004, p.46-53 ; en ligne : <http://bombmagazine.org/article/2627/james-welling>, consulté le 6 février 2016.

[691] "I was trying to make something that wasn't easily recognizable and which disconnected the verbal from the visual". Spira Anthony, "Welling: The Mind on Fire", *Afterall*, n°32, printemps 2013, p. 33-41.

[692] "I enjoy operating between representation and abstraction, creating conditions where you don't really know what you're looking at. Like Wallace Stevens, I want my work to resist the intelligence as long as possible". Stillman Steel, "In the Studio: Welling with Steel Stillman", *Art in America*, février 2011, p. 54-61.

[693] "Welling's choice of material—gelatin, also a principal element of black-and-white photography—is perversely referential to the medium itself". Crump James, *op.cit.*, p.69.

[694] Au point que la présentation par James Crump des séries *Gelatin Photographs* (1984) et *Tile Photographs* (1985) laisse d'abord penser que ce seraient des photogrammes (*op.cit.*, p.69) avant de concéder comme à regret après un long développement (*Ibid*, p.71) : "Neither series was actually photograms" (« en fait, aucune de ces deux séries n'était des photogrammes »).

[695] Nous respectons l'orthographe de Welling qui ne met d'accent aigu que sur le second e.

penche sur les réactions chimiques qu'elle peut entraîner. Comme le dit James Crump, il voulait « non seulement créer quelque chose avec de la lumière, mais quelque chose qui *soit* de la lumière[696] ». Ces photographies dont la couleur et la lumière sont les seuls sujets sont obtenues en exposant le papier photosensible sous différents filtres colorés dans l'agrandisseur, en général avec plusieurs expositions : les images obtenues s'inscrivent dans une lignée à la fois picturale, avec Rothko, lumineuse, avec Turrell ou Flavin, et photographique, avec Fabian Miller. Sa série suivante, *New Abstractions* (1998-2001 ; Image 66), très différente, est faite de compositions géométriques avec des bandes de papier Bristol découpées afin de construire un quadrillage noir et blanc. Ces images évoquent son intérêt pour l'architecture, mais aussi les oeuvres minimalistes de ses contemporains, comme Donald Judd. Welling utilise une technique hybride, réalisant le photogramme dans l'agrandisseur, puis scannant le photogramme pour en faire un négatif et ensuite le tirer[697] ; il est coutumier de cette hybridation des techniques, et de ce fait, de l'ambiguïté de l'original : est-ce le photogramme, le scan, le négatif ou le tirage final qui constitue l'original ? Par son mélange délibéré de procédés de reproduction, Welling remet ainsi en cause la notion même d'original.

Le travail de Welling dans son ensemble peut être vu comme une exploration des possibilités matérielles et formelles du médium photographique et comme un discours critique sur la photographie traditionnelle, sur « l'histoire de l'art classique et sa taxonomie étroite et sélective du médium[698] ». C'est surtout un travail critique sur la représentation et une recherche de la spécificité du médium, qui est d'abord basée sur une volonté de s'éloigner du référent, de la

---

[696] "Welling wanted not simply to create something about light, but rather something that *is* light". Crump James, *op.cit.,* p.79. Italiques dans l'original.

[697] "For *New Abstractions*, I created photograms on gelatin-silverpaper or on high-contrast film using a 4 × 5 photographic enlarger and thin strips of Bristol Board. I scanned these prints or sheets of film and made new 20 × 24 in. negatives at EPS, a graphic arts prepress house in Los Angeles, using an Imagesetter, a film output device. Reece Vogel in South Pasadena made enlargements of the 20 × 24 in. Imagesetter negatives using a process camera", Crump James, *op.cit*., p.235.

[698] "…this field that had been left outside of mainstream art history and its narrow and selective taxonomy of the medium". Crump James, *op.cit*., p.71.

photographie purement représentative. Il dit ainsi lors d'un entretien avec la romancière et critique Lynne Tillman : « La photographie, aujourd'hui, semble être totalement axée sur le contenu. Le sens et la valeur du travail résident dans l'identification du sujet ... Ce n'est pas que je ne m'intéresse pas au contenu, mais le contenu n'est pas la seule manière pour une photographie de faire sens[699] ». Mais, au-delà de cette non-représentativité, Welling manifeste une volonté de remettre en question la perspective comme unique règle de représentation du monde depuis Alberti et le fait que cette règle là soit considérée comme obligatoire en photographie[700], et de manière plus large, il affirme son refus des règles imposées par l'appareil. Quand il déclare : « Les techniciens ont pris toutes les décisions sur comment la surface sensible doit rendre compte des rayons lumineux. J'essaie de travailler avec et autour de toutes ces décisions qui sont déjà incluses dans la photographie[701] », il est très proche des théories de Flusser sur l'*apparatus*, le programme, et les photographes expérimentaux, même s'il ne le cite pas. Quand, dans son interview avec Lynne Tillman, il dit, à propos des conditions de réalisation de sa série *Flowers* dans le noir absolu de sa chambre noire : « c'était une expérimentation à l'aveugle », la romancière, qui a été elle-même souvent

[699] "Photography today seems to be completely content-driven. The meaning and value of the work lies in identifying the subject ... It's not that I don't care about content, but content is not the only way a photograph has meaning". Tillman Lynne, "Welling in Conversation with Lynne Tillman", *Artforum*, mai 2001, p. 139 – 143 *apud* Rexer Lyle, *The Edge of Vision, op.cit.,* p. 280.

[700] "I was trying to escape the transparency of photography, but I was basically running away from the history of Renaissance perspective". Tumlir Jan, "'80s Then: Welling Talks to Jan Tumlir", *Artforum*, avril 2003, p. 216-217.

[701] "Technicians made all the decisions about what kind of light rays will be rendered on this material surface. I'm trying to work with and work around all of those decisions that are built into photography". Balaschak Chris, "Abstract, Representational, And So Forth: An Interview with Welling", *Octopus Journal*, n°4, automne 2008.

qualifiée d'écrivaine expérimentale[702], lui répond de manière très révélatrice : « Je suis contente que vous ayez utilisé le mot « expérimentation »[703] ».

On peut rapprocher le travail de **Liz Deschenes**[704] (née en 1966) de celui de James Welling : même proximité de l'abstraction, même interrogation sur le médium lui-même, même autoréflexivité. Deschenes réalise des photogrammes, souvent à la lumière de la lune, qui sont quasiment des monochromes abstraits, objets sculpturaux placés d'ordinaire dans des coins de pièce et reflétant l'espace de la galerie. Ses photogrammes ne montrent rien, sinon le processus optico-chimique qui les a créés et, dans certains cas, l'oxydation délibérée qui peu à peu les détruit (Image 67). Son originalité tient surtout aux conditions d'exposition qu'elle prescrit pour son travail et en particulier à la place qu'elle alloue au spectateur, lui donnant la possibilité d'interagir avec ses œuvres, d'en faire le tour ou d'y voir son reflet.

b. Walead Beshty et l'investigation de la matière

L'artiste américain **Walead Beshty** (né en Grande-Bretagne en 1976) mène une réflexion très dense sur l'art et sur sa propre pratique en photographie et en sculpture. Il a commencé en 2005 à faire des photogrammes en pliant et froissant du papier photosensible noir et blanc, puis en l'exposant à la lumière, avant de le déplier pour le révéler[705] ; Beshty avait appris du petit-fils de

---

[702] Voir par exemple cet article de Jason Diamond, en ligne: <http://flavorwire.com/447649/2014-will-be-the-year-of-lynne-tillman>, consulté le 6 février 2016.

[703] JW "…it was a blind experiment" ; LT "I am glad you used the word 'experiment'", Tillman Lynne, *op.cit.,* p.280.

[704] Voir le site d'une de ses galleries, en ligne: <http://www.campolipresti.com/liz-deschenes-@/artists.html?artist=1&page=images>, consulté le 16 février 2016.

[705] Floris Neusüss, en pliant (*Faltbilder*, 1964), Michael Flomen, en froissant (*Crunchtime*, 2008), ainsi que Fabio Sandri en déchirant et en pliant (*Fotogrammi Scultura*, 2001-2003, en ligne: <http://www.fabiosandri.com/portfolio_page/scultura/>, consulté le 27 décembre 2015) ont réalisé des travaux similaires. Beshty a par la suite aussi réalisé des travaux similaires en couleur.

Moholy-Nagy, Daniel Hug, que l'artiste aurait réalisé de tels photogrammes – ce qui n'est pas historiquement prouvé, il n'en subsiste aucune trace[706]. Comme le papier projette son image sur lui-même pendant l'opération, les photogrammes ainsi obtenus sont à la fois le papier en tant que récepteur photographique et son image comme représentation. Ce sont des photographies matérialistes, qui, dit-il, « adressent directement leur condition d'objet matériel[707] ». Paraphrasant Moholy-Nagy, il les nomme *Pictures Made by My Hand with the Assistance of Light*[708] (Image 68). L'historienne d'art Suzanne Hudson écrit à leur propos que « la composition ne résulte pas d'une image prévue *a priori*, mais des conséquences matérielles d'une logique *a priori* [709]», à l'intérieur de paramètres prévus à l'avance, mais à l'aveugle, sans savoir préalablement quelle image va en résulter. Beshty a également obtenu des photogrammes totalement imprévus en exposant aux rayons X du contrôle de sécurité des aéroports du papier photosensible mis dans sa valise sans protection. Les images de cette série, *Transparencies* (2007-2010), semblent abstraites, sans référent au réel, mais elles font néanmoins référence à un lieu bien particulier, l'aéroport et son système de sécurité, et, sans être pour autant des représentations de ce lieu, elles ont aussi une dimension concrète et référentielle. Jason Smith dit qu'elles « sont intensément référentielles sans

[706] Nisbet James, "Walead Beshty: PROCESSCOLORFIELD", *X-Tra magazine*, vol.14 n°2, hiver 2011, en ligne : <http://x-traonline.org/article/walead-beshty-processcolorfield/>, consulté le 8 décembre 2015.
[707] "…a materialist photograph – one that dealt specifically with its condition as a material object". Discussion avec Eileen Quinlan, *BOMB magazine*, 21 septembre 2009, en ligne : <http://bombmagazine.org/article/3348/walead-beshty-eileen-quinlan>, consulté le 8 décembre 2015.
[708] « Images faites par ma main avec l'aide de la lumière »
[709] "Composition therefore results not from an a priori image but the material consequences of an a priori logic". Hudson Suzanne, "Walead Beshty: From Photography", dans *Walead Beshty: Natural Histories*, cat.exp., Zurich, jrp/ringier, 2011, p.13.

pour autant être descriptives … elles ne renvoient qu'à la réceptivité de leur surface, sa potentialité vide et pure[710] ».

Beshty a un discours très élaboré sur sa pratique et est particulièrement réticent à ce qu'on applique à son travail des étiquettes, telles que expérimental ou abstrait, ou même des descriptifs comme photographie ou sculpture[711]. Il dénie, en particulier, que ses photogrammes soient abstraits et les présente au contraire comme des images concrètes : « Ce ne sont pas des abstractions, car ce ne sont pas des idées ou des concepts, mais des objets […] Ce sont des photographies concrètes, ni abstraites, ni picturales[712] ». Il les a aussi décrits comme des ready-mades photographiques[713]. Alors que les photogrammes sont d'ordinaire présentés comme des pièces uniques, Beshty remet en question cette unicité en disant que, étant « produits selon un ensemble de règles fixes, ils sont interchangeables et répétitifs[714] », ce sont certes des objets uniques de par leur exécution, mais des images toujours identiques. Il leur donne des titres qui décrivent le procédé de leur réalisation – *Transparency (Negative) [Kodak NC Color Film: May 8 – May 18, 2008 ORD/LHR LHR/IAD IAD/JFK LGA/DCA DCA/ORD]* (Image 69) – indiquant ainsi, pour cette *Transparency*, la marque et le lot du papier, les dates des vols et les aéroports –, comme si tout un chacun pouvait dès lors dupliquer

---

[710] "They are intensely referential without relying on depiction, scanning a singular public site and security apparatus; and yet they refer to little more than the sheer receptivity of a surface, its blank and pure potentiality". Smith Jason E., "Securities and Exchanges", dans *Walead Beshty, Selected Correspondences 2001-2010*, Bologne, Damiani, 2010, p.13.

[711] Notre entretien avec lui (le 21 octobre 2013 à Paris) a porté davantage sur des questions de vocabulaire que de pratique ; voir Annexe B3.

[712] "These are not abstractions, because they are not an idea or concept, but are objects. […] They are concrete photographs, not abstract, or pictorial photographs". Beshty Walead, "On the Conditions of Production of the Multi-Sided Pictures Works (2006-2009)", dans Rexer Lyle, *The Edge of Vision, op.cit.*, p. 285. Sur cette distinction entre abstrait et concret, voir aussi la table ronde avec Christopher Bedford, Walead Beshty, Liz Deschenes, et Eileen Quinlan, "Depth of Field," *Frieze,* n°125, septembre 2009, p.112–117.

[713] Voir sa discussion avec Bob Nickas à propos de Duchamp, "Open Source", dans *Walead Beshty: Natural Histories, op.cit.*, p.97-98.

[714] "My photograms are interchangeable, repetitious, because they are produced according to a set of rules that are fixed". Discussion de Walead Beshty avec Eileen Quinlan, *BOMB magazine*, *op.cit.*

son travail en suivant sa recette ; il dit toutefois que là n'est pas son but, mais « plutôt de présenter un outil, une méthode de manière à ce qu'ils soient accessibles[715] » et que le processus de leur réalisation ne soit pas mystérieux.

Cette approche relativement neutre et modeste l'amène à minimiser son rôle comme auteur ou, dit-il, comme organisateur, pour ce qui est de la réalisation même du travail, se décrivant juste comme « une machine stupide, de la simple main d'œuvre[716] », un simple instrument dans le processus : pour le critique Peter Eleey, il apporte ainsi une « nuance caustique et railleuse aux provocations auctoriales[717] » de Michel Foucault et de Roland Barthes sur la disparition de l'auteur. En effet, dans ce contexte de production d'images que Beshty nomme bureaucratique, c'est-à-dire soumis à des règles, des programmes, ce ne sont pas tant les programmes techniques ou industriels qui le préoccupent, mais les *apparatus*, « techniques de pouvoir qui reproduisent les relations de force existantes dans une société[718] », comparables aux appareils d'Althusser et aux dispositifs de Foucault. Beshty affirme prudemment qu'il ne se positionne pas comme en contradiction ave ce système[719], mais plutôt en négociation avec lui : il voit son travail sur la matérialité de la photographie « comme un moyen pour ne pas être étouffé par les conventions photographiques » et il affirme gagner son autonomie de par sa « capacité à faire des choix ou à subvertir les conditions imposées par les centres de

[715] "…it's more about putting a tool or a methodology out there in a way that it can be accessed". *Ibid.*
[716] "…as its being made, I'm just a dumb machine, pure labor". *Ibid.*
[717] "he lends a caustic, taunting undertone to the authorial provocations of Michel Foucault and Roland Barthes". Eleey Peter, "Mastery and Submission", dans *Walead Beshty, Selected Correspondences 2001-2010, op.cit.*, p.8.
[718] "… apparatuses, which are not machines used in the production of value but techniques of power that reproduce the given relations of force in a society". Smith Jason E., *Walead Beshty, Selected Correspondences 2001-2010*, *op.cit.*, p.9.
[719] Lors de notre entretien, il a utilisé l'analogie du tai-chi plutôt que de la boxe pour décrire son attitude face au système de pouvoir, et a évoqué le bricolage selon Lévi-Strauss.

pouvoir consolidé (privés ou publics) et les conventions institutionnalisées qui en résultent »[720].

Sans que Beshty se réfère explicitement aux théories de Flusser, et malgré sa réticence à se voir qualifier d'artiste expérimental, les similitudes de sa position avec celles décrites par Flusser sont évidentes. Sa pratique du photogramme est pour lui essentiellement un moyen d'investigation de la dimension matérielle de la pratique photographique, un outil d'exploration du cœur même du dispositif photographique.

D'une certaine manière, le travail de l'artiste française **Isabelle Giovacchini**[721] (née en 1982) s'inscrit dans la même lignée : elle cherche en effet à explorer les marges de la photographie par divers moyens. C'est ainsi que, dans sa série *Mehr Licht* (2010-2013), elle crée des photogrammes par contact, par exemple avec les pages d'un livre ancien de chorégraphie, avec une œuvre d'Yves Klein ou avec des vitraux de Matisse (Image 70). Mais ces photogrammes sont délibérément surexposés et ne passent pas par le bac du révélateur. Les images latentes ainsi obtenues ont une couleur vieux-rose, et leurs motifs sont difficilement visibles. L'image est dès lors libérée de son lien au sens, et ses aberrations bousculent notre perception. Giovacchini revendique la dimension contestatrice et expérimentale de son travail : « La technique m'intéresse quand je peux la remettre en jeu, et grâce à elle fixer des moments instables. L'aberration est cet accident qui surgit au détour d'un protocole pourtant maîtrisé, lorsqu'on le pousse au-delà de ses limites techniques. … je cherche à

[720] "I started working with the materiality of the photograph because it seemed like a way out of what I felt were suffocating conventions." (p.99) & "this is where the possibility for autonomy arises, in our ability to make choices or subvert the conditions offered by consolidated power centers – be they corporate entities or the state – and the institutionalized conventions they assert." (p.97). Discussion de Beshty avec Bob Nickas, *Walead Beshty: Natural Histories, op.cit.,* p.99, 97.

[721] Voir son site, en ligne: <http://www.isabellegiovacchini.com/>, consulté le 24 février 2016.

provoquer des aberrations. J'expérimente: ça fonctionne en dysfonctionnant[722] ».

L'artiste indien **Aditya Mandayam**[723] (né en 1983) a une pratique conceptuelle très large, il a réalisé des sténopés avec sa maison transformée en *camera obscura*, tenté de construire un sténopé galactique à partir des éclipses de soleil, et a exploré les rapports entre photographie et radioactivité. Dans une de ses séries, il partage les mêmes préoccupations que Beshty quant au processus photographique. En effet, dans ses *Laptograms*, Mandayam réalise des photogrammes à partir d'un écran d'ordinateur, de téléphone mobile ou de téléviseur, sur lequel se trouve un portrait, pris avec un appareil numérique[724] (Image 71). Il prend ainsi à rebours le principe même de la photographie numérique, transformant en images argentiques les pixels électroniques de l'image initiale ; il réalise ensuite une vidéo électronique à partir de ces photogrammes, et recommence le processus. Pour lui, l'important est de casser les règles[725]. Pour son projet *The Window*[726] (2010), **Gábor Ösz** (voir chapitre 2.3 et 2.8) a également réalisé un photogramme en appliquant un papier photosensible sur son écran d'ordinateur, reproduisant ainsi des images récupérées sur internet montrant la vue depuis les fenêtres du chalet d'Hitler, le Berghof, aujourd'hui détruit. En les retransposant ainsi en photographie analogique, il leur restitue en quelque sorte une matérialité perdue.

---

[722] Entretien d'Isabelle Giovacchini avec Laetitia Chazottes, le 16 mars 2013, en ligne : <http://laetitiachazottes.tumblr.com/post/45494252146/isabelle-giovacchini>, consulté le 24 février 2016.

[723] Voir sa présentation sur le site de la revue *Flusser Studies* en ligne: <http://www.flusserstudies.net/person/aditya-mandayam>, consulté le 16 février 2016.

[724] En voir une démonstration en public lors d'une réunion à Harvard le 20 juin 2010, en ligne : <http://www.ustream.tv/recorded/7777134>, consulté le 16 février 2016.

[725] Voir notre entretien avec Mandayam, 25 octobre 2010, Paris, Annexe B20.

[726] Voir sur son site, en ligne: <http://www.gaborosz.com/dasfenster.html> , consulté le 24 février 2016.

c. Adam Broomberg & Oliver Chanarin et le photogramme comme anti-photographie

Le duo d'artistes britanniques **Adam Broomberg** (né en 1970) et **Oliver Chanarin**[727] (né en 1971) est connu pour son travail sur l'information, qu'on pourrait qualifier d'ethnographie conceptuelle, par lequel ils s'attachent à déconstruire les mécanismes d'illusion à l'œuvre dans les représentations photo-journalistiques du monde. Leur œuvre la plus connue est sans doute la série *Chicago*[728] (2006) où ils photographièrent un faux village palestinien construit par l'armée israélienne comme camp d'entrainement pour ses troupes d'occupation, décor de répétition pour les guerres à venir. Dans une démarche où l'éthique rejoint l'expérimental, ils détournèrent délibérément le mode d'emploi d'un des appareils conçus par la société Polaroid pour les photographies des *passbooks* fichant les Noirs dans l'Afrique du Sud de l'apartheid : ils prirent systématiquement le contre-pied des prescriptions d'utilisation, en utilisant l'équipement de manière radicalement opposée à sa fonction[729]. En juin 2008, ils furent invités à passer une semaine avec les troupes britanniques en Afghanistan, dans un système dit *embedded* où les armées occidentales à l'œuvre facilitaient pour certains photographes l'accès aux opérations sur le front, mais en échange exerçaient un contrôle strict sur les photographies diffusées. Ils décidèrent alors « que, dans un acte performatif, [ils allaient] résister en ne produisant pas d'images[730] », mais un simple matériau photographique témoignant de leur présence sur le champ de bataille. Ils emportèrent donc avec eux, non point leurs appareils photographiques, mais une boîte étanche contenant un rouleau de papier sensible de 50 mètres sur 76 centimètres, que l'armée britannique transporta

---

[727] Voir leur site, en ligne: <http://www.broombergchanarin.com/>, consulté le 1er décembre 2015.
[728] Voir, en ligne: <http://www.broombergchanarin.com/chicago/>, *Ibid*, et Broomberg & Chanarin, *Chicago*, Göttingen, Steidl, 2007.
[729] Voir, en ligne: <http://www.broombergchanarin.com/id>/, et Coignet Rémi, « Adam Broomberg & Oliver Chanarin », *Conversations*, Paris, The Eyes, 2014, p.57 (entretien du 24 septembre 2013), en ligne : <http://deslivresetdesphotos.blog.lemonde.fr/2013/10/01/une-conversation-avec-adam-broomberg-et-oliver-chanarin/> consultés le 3 décembre 2015.
[730] *Ibid*, p.60.

pour eux lors des opérations qu'ils accompagnaient ; ils réalisèrent aussi un film[731] documentant cette logistique qui évoquait celle des lourds appareils des premiers photographes de guerre.

Ils passèrent donc une semaine dans la province d'Helmand avec un régiment britannique, et cette semaine fut particulièrement meurtrière, mais, le 5ème jour, il n'y eut aucune victime. Ils sortirent alors de la boîte des morceaux de papier sensible de 7 mètres de long et les exposèrent à la lumière du soleil pendant 20 secondes, renouvelant plusieurs fois l'opération. Une fois développés, ces photogrammes[732] montrent des traces colorées d'apparence très abstraite, modulées par la chaleur et la lumière (Image 72). Rien dans l'image n'indique où elle a été faite, rien n'y est identifiable comme une indication de la réalité du terrain des combats, et le spectateur peut légitimement douter, car seule la légende atteste de leur présence en Afghanistan. Ces photogrammes sont le contraire même du photojournalisme traditionnel, lequel est censé rendre compte au plus près des événements sur le terrain comme un témoin indubitable. Ce sont « des anti-documents, des accidents, des photographies incontrôlables. Ils questionnent le rôle du photographe en tant qu'historien, ou même en tant que témoin. L'évidence fournie par la photographie, insistent-ils, n'est pas irréfutable[733] ». Confronté à cette non-photographie, le Lieutenant-Colonel Robin Matthews, qui les accueillit, ne put que commenter « C'était

---

[731] Voir, en ligne: <http://www.broombergchanarin.com/films/the-day-nobody-died-film/>. Lire aussi leur présentation <http://www.broombergchanarin.com/barbican-gallery-presentation/>, consultés le 1er décembre 2015

[732] Voir, en ligne: <http://www.broombergchanarin.com/the-day-nobody-died/> *Ibid.* Voir aussi Van Gelder Hilde & Westgeest Helen, *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester (G.B.), Wiley Backwell, 2011, p.193-194.

[733] "The photographs which they made, light exposed on a giant sheet of film are anti-documents, accidents, uncontrollable. For them, the photographer as historian, or even as witness, is a notion to be challenged. The evidence which photography provides, they insist, is not irrefutable", Williams Val, "No Statistics", dans *The Past in the Present – Questioning History*, Rotterdam, Dutch Photo Museum, 2009, en ligne : <http://www.broombergchanarin.com/no-statistics-text-by-val-williams/>, consulté le 1er décembre 2015.

intéressant, même si c'était peu conventionnel[734] ». Une approche aussi iconoclaste défie en effet tout commentaire.

Tout autant qu'une critique acerbe du photojournalisme, et, en particulier du journalisme dit *embedded*, ces photogrammes sont une réflexion sur l'impossibilité de montrer l'horreur de la guerre, de rendre compte de la violence et de la souffrance, de témoigner sur la catastrophe. Ils évoquent Susan Sontag[735], mais surtout le philosophe libano-irakien Jalal Toufic[736] et le travail des artistes qu'il a inspirés, comme Alfredo Jaar[737] sur le génocide rwandais ou le duo Joana Hadjithomas et Khalil Joreige[738] sur les guerres du Liban, quant à l'impossibilité de représenter la violence absolue. Cette utilisation du photogramme comme un anti-document, une anti-photographie, met l'accent, ici de manière plus politique qu'esthétique, sur la différence radicale entre la photographie de représentation du monde et la dimension expérimentale du photogramme comme refus de cette représentativité.

De la spécificité du photogramme

Les artistes étudiés dans ce chapitre ont tous des pratiques techniques du photogramme plus ou moins similaires, mais ils ont par contre des démarches

[734] "It was interesting if a bit unconventional", Pitman Joanna, "Overexposed to war's absurdity", *The Times 2*, 23 septembre 2008, p.17.
[735] Sontag Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.
[736] Toufic Jalal, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011, en ligne : <http://www.jalaltoufic.com/downloads/Jalal_Toufic,_Le_Retrait_de_la_tradition.pdf>, consulté le 1er décembre 2015.
[737] Voir son site, en ligne: <http://www.alfredojaar.net/>, consulté le 3 décembre 2015.
[738] Voir leur site, en ligne: <http://hadjithomasjoreige.com/>, consulté le 1er décembre 2015.

très diverses ; leurs approches vont donc de positions romantiques teintées d'ésotérisme et proches de la nature à des remises en question radicales du dispositif photographique tant technique que sociopolitique, en passant par des recherches plus formelles autour de l'empreinte et du corps. Certains artistes trouvent dans le photogramme un moyen de représenter et de partager des émotions métaphysiques, mystiques, mémorielles, ou simplement esthétiques que, à leur sens, le système photographique optique ne leur permettrait pas d'exprimer correctement ; d'autres mettent davantage l'accent sur la dimension performative du procédé, sur l'importance structurante du processus de réalisation de l'image, ou sur la matérialité même de l'image. Certains réalisent des images très esthétisantes pour lesquelles le processus n'est plus qu'un instrument au service d'une finalité esthétique ; d'autres au contraire n'attachent guère d'importance à la beauté de l'image obtenue, ni à sa lisibilité, jugeant que leur créativité artistique se manifeste essentiellement dans le processus.

Dans tous les cas, la lumière en est l'élément essentiel, davantage que le sujet photographié, et les photogrammes donnent toujours au spectateur une impression de « jamais vu », d'image impossible à obtenir autrement, devant laquelle le regardeur s'interroge, d'abord sur l'objet représenté, et ensuite sur le mode de représentation, le quoi et le comment, bien avant les émotions ou les réflexions qui peuvent surgir. Pour tous ces artistes, de manière généralement explicite, le photogramme représente clairement une prise de distance par rapport aux mécanismes habituels de la représentation photographique, du fait de la proximité entre le sujet et l'image, ce qui induit une dimension indexicale très renforcée, de l'absence de médiation par un appareil, ce qui génère un sentiment de plus grande authenticité et de liberté, et de l'absence non seulement d'appareil, mais aussi de négatif, ce qui entraîne l'unicité de l'épreuve. Cette distanciation de l'impératif de représentation engendre aussi un renforcement de l'aura, les images se chargeant alors d'une dimension plus spirituelle, ce qui semble d'ailleurs être l'objectif de plusieurs de ces artistes. Il s'agit en tout cas d'un rejet des paramètres habituels de la photographie standard, d'un refus des programmes de l'*apparatus*, plus ou moins explicité, et

très clairement d'une approche entrant parfaitement dans les critères définis plus haut de photographie expérimentale.

CH. 2.3 PHOTOGRAPHIER SANS OBJECTIF (LA *CAMERA OBSCURA*)

Inventée par le philosophe chinois Mo-Ti au cinquième siècle avant notre ère, étudiée par Aristote et par Alhazen, la *camera obscura*[739] a été utilisée comme une aide pour le dessin, d'abord en Orient et dans le monde arabe[740], puis en Europe de la Renaissance, avec Léonard de Vinci en particulier, jusqu'au XVIIIe siècle. Au XIXe siècle, on a construit de grandes *camerae obscurae* comme objets de curiosité et de distraction pour le public[741]. Avec l'avènement de la photographie, la *camera obscura* passa peu à peu de mode, même si elle fut employée par les pictorialistes, jusqu'à sa renaissance vers 1970, quand différents artistes commencèrent à la réutiliser à des fins photographiques. Nombreux sont les ouvrages retraçant son histoire et décrivant sa technique[742], et il n'y a pas lieu de reprendre ici ces données bien connues. On peut

---

[739] Dominique Stroobant note la variété de noms utilisés pour désigner la *camera obscura* : gnomon (grec ancien), sténopé (français), foro stenopeico (italien), pin-hole (Brewster 1856), needle-hole (Gray 1907), natural camera (Petzval 1859), lensless (Maskell 1890), rectigraphic photography(Thomson 1901), diffraction photography(Connors 1985), Linsenlose Abbildung (Pauschmann 1892), chambre à simple ouverture (Colson 1887), the Hole Thing (Jim Shull 1975), etc. D. Stroobant, *A further Contribution to the Study of Diffraction Imaging*, document inédit communiqué par l'auteur, septembre 2002, note 1 (Annexe C11). Sans nous attacher à l'étymologie du mot sténopé (trou), nous utilisons indifféremment ici les mots *camera obscura* (et son pluriel sous la forme latine) et sténopé.

[740] Jonathan Crary fait preuve d'une vision plutôt européocentrique en écrivant que ce n'est qu'à la Renaissance tardive qu'on la considéra non comme une manifestation magique ou bizarre, mais comme un instrument scientifique. Crary Jonathan, "Vera Lutter: Specters of Negation", dans *Battersea 2004*, New York, Gagosian, 2004, en ligne : <http://veralutter.net/writings_on_6.php>, consulté le 22 février 2016.

[741] Quelques exemples nord-américains sont décrits ici , en ligne: <http://brightbytes.com/cosite/lost_us.html>, consulté le 18 février 2016.

[742] On peut citer, entre autres Bubb Martine, *La Camera obscura. Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2010; Lefèvre Wolfgang (dir.), *Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell, of the Projected Image*, Berlin, Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte, 2007; *Le sténopé. De la photographie sans objectif*, Arles, Actes Sud (Photo Poche), 2007; ainsi que le mémoire de maîtrise de Harel-Vivier Mathieu, *Figure de l'absence. Une pratique du sténopé*, Mémoire de Master d'arts Plastiques sous la direction de Christophe Viart, Université Rennes 2 Haute Bretagne, année 2006-2007, en ligne : <http://www.mathieuhv.fr/pratique/fichiers/figure-de-absence-une-pratique-du-stenope.pdf>, consulté le 22 février 2016.

seulement rappeler brièvement que l'absence d'optique, de viseur et de déclencheur permet de s'approcher au plus près de la physiologie de la vision humaine en obtenant des images diffractées et non réfractées. Comme le dit le photographe israélien Ilan Wolff, l'appareil photographique nous montre un « monde carré, dominé par la ligne droite et les limites du réel. Le monde naturel, celui de la Création, est fait de courbes[743] ». Outre ses particularités visuelles, lumière diffuse, profondeur de champ uniforme, marges visibles et même vignettage, la *camera obscura* est avant tout un choix de simplicité et de neutralité, un refus de la manipulation technique et optique de l'appareil photographique[744]. La nécessité d'un long temps de pose ajoute une dimension performative à ce dispositif, et plusieurs artistes jouent avec le long écoulement du temps dans la photographie au sténopé : dans un essai sur le travail de Felten-Massinger, le généticien Albert Jacquard évoque sa perception du ralentissement de la lumière dans une *camera obscura*, en mentionnant le livre de science-fiction *M. Tompkins* du physicien russo-américain George Gamow, recréant « un univers où la lumière aurait une vitesse un million de fois plus lente que dans le nôtre[745] » , quelques dizaines de km/h seulement. Enfin, alors que la *camera obscura* est en général perçue comme un archétype de vision directe et pure, il faut noter que tant Marx que Freud la présentent au contraire métaphoriquement comme un élément de distorsion et de fausseté,

---

[743] Wolff Ilan, « Pourquoi je fais de la photographie ou pourquoi je suis photographe », dans *Ilan Wolff. Voyage en Seine et Marne*, cat.exp., Pontault-Combault, CPIF, 1989, n.p.

[744] Comme le note Hubert Damish, l'appareil photographique n'est jamais neutre, il nous impose ses choix, les choix de l'*apparatus* : « L'art – ou l'astuce ? – du photographe consisterait-il, pour une part, à nous laisser ignorer que la boîte obscure n'est pas « neutre », et que sa structure n'est pas indifférente ? », Damish Hubert, « Prologue. Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique », *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001, p.10. Cet essai a d'abord été publié dans un numéro spécial Photographie de la revue *L'Arc*, n°21, printemps 1963, p.36.

[745] Jacquard Albert, « Le temps et sa photo », dans *caravan, obscura. Felten-Massinger*, cat.exp., Bruxelles, Commissariat général aux Relations internationales de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, 2004, p.15. Le livre de science-fiction en question est Gamow George, *M. Tompkins*, Paris Dunod, 2007.

mystification idéologique montrant le monde à l'envers pour l'un, censure par l'inconscient pour l'autre[746].

La *camera obscura* est devenue depuis quarante ans une pratique courante et sans prétendre évidemment à l'exhaustivité, nous ne présentons ici que certains des principaux protagonistes que nous avons considérés plus importants, plus créatifs ou plus conceptuels que la moyenne. Après une première section consacrée à l'essor de la *camera obscura* pendant cette période, et aux approches plutôt divertissantes et techniques qu'elle a engendrées, nous consacrons les sections suivantes à des photographes ayant réalisé un travail artistique dense et novateur avec ce médium. Une section est dédiée à ceux qui font usage de tout pour réaliser une *camera obscura*, et en particulier aux travaux de trois artistes majeurs, Paolo Gioli, Gábor Ösz et Steven Pippin, ayant particulièrement exploré les possibilités sténopéïques d'une grande variété d'objets et de situations ; la section suivante sera centrée sur la dimension temporelle du sténopé et donc sur les artistes qui donnent au temps une place importante dans leur travail, en particulier Vera Lutter. Nous évoquerons rapidement quelques artistes qui demandent à la *camera obscura* de témoigner de l'espace où elle se trouve, puis la dernière section analysera deux artistes qui ont repoussé les limites du sténopé, Choi et Denis Bernard. Enfin, nous avons exclu de ce chapitre les artistes qui font des photographies de dispositifs de *camera obscura* avec un appareil conventionnel et non pas des photographies à la *camera obscura*, car nous avons considéré qu'il s'agissait alors plutôt d'un documentaire sur un jeu optique, et non pas d'une exploration expérimentale des limites de la photographie, et que cette démarche ressortait donc d'une ontologie photographique différente ; le plus connu d'entre eux est l'américano-cubain Abelardo Morell[747] (né en 1948), qui réalise avec un appareil de spectaculaires photographies numériques de l'image inversée du monde extérieur sur les parois d'une pièce transformée en *camera obscura*. Des travaux au sténopé sont

[746] Ces deux points de vue, qui sortent du champ de notre recherche, sont mentionnés par Crary Jonathan, *op.cit.*, et analysés plus en détail par Kofman Sarah, *Camera Obscura. De l'Idéologie*, Paris, Galilée, 1973.
[747] Voir son site, en ligne: <http://www.abelardomorell.net/>, consulté le 22 février 2016.

présentés dans deux autres chapitres de cette thèse : ceux où le corps du photographe est mis en jeu au chapitre 2.9, et la photographie horizontale de Aïm Lüski au chapitre 2.4.

La *camera obscura* comme outil technique en soi

La *camera obscura* connait depuis une trentaine d'années une grande popularité, en Europe et aux États-Unis[748]. Elle est souvent utilisée dans des cours d'initiation à la photographie, et nombreux sont ensuite les photographes amateurs à continuer à la pratiquer[749]. Son aspect simple, direct et ludique séduit, et sa facilité de mise en œuvre permet à tout un chacun d'essayer ; on plaisante parfois sur la boîte de céréales, instrument privilégié de création de la première *camera obscura*, mais la diversité d'objets domestiques transformables est telle que tout ou presque a été essayé. Cet engouement a généré toute une série d'associations, d'événements, de rencontres, de compétitions, de publications, où se retrouvent amateurs avertis et professionnels reconvertis. Tout ce mouvement engendre une communauté, qui se comporte parfois comme une chapelle, avec des dogmes et des interdits ; nous avons ainsi été fort étonnés de lire dans *Pinhole Journal* cette phrase de l'éditeur, Eric Renner, s'excusant de publier, dans un numéro spécial consacré au photographe américain David Lebe, des photographies faites avec un appareil conventionnel : « Ce numéro du *Pinhole Journal* montre un petit nombre de photographies de Lebe prise avec un objectif, nous espérons que nos lecteurs n'objecteront pas[750] ». Eric Renner (né en 1941) est aux États-Unis le principal promoteur de la *camera obscura*, il anime le site *Pinhole Resource*[751], il a créé la revue quadrimestrielle *Pinhole Journal*, qui s'est arrêtée fin 2006 après 22 ans de

[748] Voir Smith Lauren, *The Visionary Pinhole*, Layton, Peregrine Smith, 1985.
[749] Voir par exemple Evans John, *La Saga des Sténopés (et autres appareils photo à bricoler soi-même)*, Paris, Eyrolles, 2004.
[750] "This issue of *Pinhole Journal* shows a small amount of Lebe's lens work, which we hope is acceptable to our readers". *Pinhole Journal*, Vol 10, n°2, août 1994, p.1.
[751] Voir son site, en ligne: <https://www.pinholeresource.com/>, consulté le 15 février 2016.

parution, dans laquelle on trouvait conseils techniques, appareils à vendre et exemples de travaux faits par des amateurs ou des professionnels. Sur 66 numéros, la revue n'a publié que huit exemplaires monographiques[752] : deux sur les fondateurs, Eric Renner et son épouse Nancy Spencer, deux sur des Européens tout à fait confirmés, Paolo Gioli et Dominique Stroobant, et quatre sur des Américains dont trois semblent être plutôt des amateurs éclairés que des artistes établis : Sarah van Keuren, Marnie Cardozo et Michael Mideke. Seul David Lebe bénéficie d'une certaine notoriété et semble faire preuve d'une recherche plus créative. De la même manière, le livre de référence d'Eric Renner, *Pinhole Photography*[753], dont la 4ème édition est parue en 2009, mêle conseils techniques, histoire de la *camera obscura*, œuvres spectaculaires ou amusantes, et travaux d'amateurs ou d'artistes, principalement américains[754]. La situation en Europe est assez similaire, même si elle est moins structurée. Parmi diverses initiatives européennes, celle du designer suisse Peter Olpe[755] est une des plus stimulantes : il a invité une cinquantaine d'artistes[756] à faire des photographies avec les 90 sténopés qu'il avait lui-même créés, et qu'il a donnés au Musée suisse de l'appareil photographique à Vevey. En France, entre autres,

---

[752] Respectivement : Eric Renner, Vol 15, n°3, décembre 1999 (travail personnel visible en ligne: <http://ericrennerphoto.com/home.html>); Nancy Spencer, Vol 14, n°3, décembre 1998 (travail visible en ligne: <http://nancyspencerphoto.com/home.html>) ; Paolo Gioli, Vol 12, n°2, août 1996 ; Dominique Stroobant, Vol 17, n°1, avril 2001 ; Sarah van Keuren, Vol 13, n°1, avril 1997 (travail visible en ligne: <http://sarahvankeuren.net/>) ; Marnie Cardozo, Vol 18, n°1, avril 2002 ; Michael Mideke, Vol 21, n°1, avril 2005 (travail visible en ligne: <http://www.warehouse110.com/michael-mideke.html>); et David Lebe, Vol 10, n°2, août 1994 (travail visible en ligne: <http://davidlebe.com/> et <http://lightpaintingphotography.com/light-painting-artist/featured-artist-2/david-lebe/>). Sites consultés le 15 février 2016.

[753] Renner Eric, *Pinhole Photography. From Historic to Digital Application*, Burlington, Focal Press, 2009.

[754] On y trouve Thomas Bachler, Paolo Gioli, Vera Lutter (très succinctement), Marcus Kaiser, Dominique Stroobant et Ilan Wolff, mais ni Gábor Ösz, ni Steven Pippin, ni Felten-Massinger, ni Ann Hamilton, ni Choi, ni Denis Bernard.

[755] Voir le catalogue trilingue de son exposition à Vevey : Peter Olpe (dir.), *Out of Focus (Appareils à sténopé et leurs images),* cat.exp., Sulgen, Nigli, 2012.

[756] Dont Thomas Bachler, Aïm Lüski, le duo Onorato/Krebs, le couple Renner/Spencer, mais aussi Alec Soth, Oliviero Toscani ou Jim Goldberg.

la collection *Sténopé* aux éditions du Point du Jour (1998)[757] présente des photographies de cinq villes françaises par des adolescents.

Nous sommes donc confronté à un grand nombre d'adeptes de la *camera obscura* et il est délicat de déterminer lesquels font réellement œuvre originale. Certains semblent être principalement motivés par la réalisation de sténopés capables d'étonner ou de battre un record : le plus grand du monde (*The Great Picture*[758], mesurant 32,74 x 9,58 mètres, réalisé par six photographes américains en 2006 dans un hangar d'aviation), celui avec le plus grand nombre de trous (peut-être l'Allemand Udo Beck[759] avec 111 trous), une *camera obscura* faite de neige (par la Finlandaise Marja Pirilä[760]), d'autres lourdement chargées de symbolisme *new age* (ainsi l'Américain Wayne Martin Belger[761] (né en 1964) construit une *camera obscura* adaptée à chaque situation ; par exemple, il photographie des malades du SIDA avec un sténopé orné de fioles de sang séropositif). Mais au milieu de cette curieuse diversité, se trouvent aussi quelques photographes qui s'interrogent sur leur pratique de manière plus poussée. De la même manière que les photographes expérimentaux questionnent les paramètres de l'*apparatus* de la photographie traditionnelle, entre autres avec le sténopé, certains artistes remettent à leur tour en cause les paramètres classiques du sténopé, et, plutôt que d'utiliser la *camera obscura* pour faire de « belles » images représentatives, en perturbent les règles ; le reste de ce chapitre leur est consacré.

---

[757] Voir leur site, en ligne: <http://www.lepointdujour.eu/fr/catalogue>, consulté le 15 février 2016.

[758] Voir, en ligne: <http://www.legacyphotoproject.com/the-great-picture/>, consulté le 15 février 2016.

[759] Voir sur son site, en ligne: <http://www.udobeck.net/EN/html/portfolio/111er.html>, consulté le 15 février 2016. Voir aussi *Udo Beck. Camera Obscura*, cat.exp., Hamburg, Blauflug 2003.

[760] Voir sur son site, en ligne: <http://www.marjapirila.com/obscuras/snow_camera.html>, consulté le 15 février 2016.

[761] Voir son site, en ligne: <https://bagofstash.wordpress.com/2008/05/17/wayne-martin-belger-pinhole-photography/>, consulté le 15 février 2016.

Alors que la plupart des adeptes de la *camera obscura* veulent absolument démarquer leurs images des photographies faites avec appareil, quelques-uns, au contraire, l'utilisent de manière indifférenciée comme si c'était un appareil photographique ; ils ne recherchent pas une approche véritablement différente de l'image, et l'utilisation du sténopé ne semble pas apporter en soi une valeur ajoutée dans leur projet artistique. C'est ainsi, par exemple que l'artiste français résidant au Japon **Joël Denot**[762] (né en 1961) utilise tantôt un sténopé et tantôt un appareil photographique pour réaliser des compositions abstraites colorées, qui évoquent fortement la peinture minimaliste (Image 73). Ces images sont obtenues simplement en photographiant un assemblage de morceaux de carton et de caches colorés soigneusement positionné devant l'appareil. Que la photographie soit faite avec l'un ou l'autre dispositif semble, au fond, secondaire par rapport à ce qui est essentiel, c'est-à-dire la tentative de l'artiste de photographier une abstraction lumineuse. Comme il nous l'a dit « Je voulais faire une photographie qui n'est pas encore là, le contraire du 'ça a été'. Mais il faut bien photographier quelque chose[763] ». Dans un de ses rares textes sur la photographie, la critique Catherine Millet le nomme « celui qui prétend photographier la lumière elle-même[764] ». Cette photographie abstraite, réalisée sans postproduction en laboratoire, est une tentative d'aller au-delà de la représentation, quel que soit l'instrument utilisé : la *camera obscura* n'y est en somme qu'un moyen de réalisation de l'image, et non un outil de remise en cause des paramètres photographiques, à la différence des travaux que nous allons maintenant analyser.

[762] Voir son site, en ligne: <http://joeldenot.blogspot.pt/> et celui de sa galerie <http://www.galerie-oniris.fr/artistes/denot/>, sites consultés le 15 février 2016.
[763] Notre entretien avec Joël Denot, 29 décembre 2013, Paris. Voir Annexe B9.
[764] *Photographier la lumière. Joël Denot*, Paris, autoédition, 2004.

Tout peut servir de *camera obscura*

> « Tout peut servir de camera, tout peut être sténopé. Le monde autour de nous est plein de *camerae obscurae*. Des trous de mite dans un vieux manteau, des petites ouvertures dans les feuilles[765] ».

Ces mots du photographe estonien Peeter Laurits (né en 1962) décrivent l'approche suivie par bon nombre d'artistes dont la créativité s'exerce aussi dans la recherche de sténopés potentiels de tous types et en tous lieux, parfois les plus étonnants[766]. C'est ainsi que le photographe allemand Markus Kaiser (né en 1966) a réalisé des sténopés quelques semaines après la chute du mur de Berlin en utilisant les cavités du mur après sa destruction, prenant toujours une photographie de chaque côté, à l'Est comme à l'Ouest (*Mauerblick*, 1990)[767]. Tout aussi minérale et étonnante est l'œuvre de l'artiste portugais **Diogo Tudela** (né en 1987), *The Machine is the Garden*, transformant une pierre percée du Nord du Portugal[768] en *camera obscura* (Image 74). Considérant qu'il s'est en quelque sorte plié au 'désir' du rocher de devenir *camera*, il ajoute qu'il faut aussi voir là « l'effort désespéré d'un 'accro' d'obtenir des images depuis les endroits

---

[765] "Anything can serve as a camera, anything can serve as a pinhole. The world around us is full of "pinhole cameras". Mothholes in a wornout coat, tiny apertures in the foliage". Lettre de Peeter Laurits à Eric Renner, le 31 juillet 1988, communiquée par Dominique Stroobant.

[766] Citons aussi le duo d'artistes américains David Janesko et Adam Donnelly qui fabriquent leurs *camerae obscurae* entièrement à partir de matériaux trouvés sur place, terre, bouts de bois, feuilles d'arbre. Voir les sites, en ligne: <http://adonnelly.com/section/355896-Site-Specific-Cameras.html> et <http://www.janeskodavid.com/>, consultés le 20 mars 2016.

[767] Voir sur son site, en ligne: <http://www.marcus-kaiser.de/arbeiten/mauer.htm>, consulté le 22 février 2016.

[768] On trouve de telles « *pedras furadas* » assez fréquemment dans la région ; ce sont de grandes pierres qui ont été évidées naturellement et se réduisent à une enveloppe de granit. Certains, comme celle du village de Vassal utilisée pour ce projet, sont trouées : c'est dans ce trou que Tudela a installé sa *camera obscura*.

les plus incongrus, aussi humbles soient-ils[769] », comme, en effet, une addiction à convertir tout ce qui est troué en *camera obscura*.

Un autre exemple d'artiste partant de la nature pour réaliser une *camera obscura* est celui du sculpteur belge **Dominique Stroobant**[770] (né en 1947). Ayant sculpté des cadrans solaires, il se demanda un jour « mais que voit donc le cadran scolaire ? ce que l'œil ne voit pas[771] » et eut l'idée de transformer le gnomon du cadran en *camera obscura*. Il a réalisé plusieurs photographies sténopéïques du soleil, clairement un défi optique ; le plus impressionnant fut construit à Genève en 1982 avec deux immenses *camerae obscurae* en demi-cylindre, l'une horizontale orientée Nord-Sud et pointant vers la planète Mars, l'autre verticale pointant vers le Sud. Le dispositif fut en place pendant six mois, n'étant activé que quelques instants par jour pour ne pas brûler le film ; les films mesuraient 10 mètres par 1,5 mètre. Stroobant a réalisé d'autres photographies sténopéiques du soleil (Image 75); parmi ses autres expériences, on peut noter un trou dans le sol, près de sa maison, transformé en *camera obscura*[772], et des sténopés faits avec des sacs plastiques suspendus à un fil à linge, plus ou moins gonflés selon la chaleur et oscillant dans le vent. Même s'il a aussi commercialisé des *camerae obscurae* fabriquées par lui, avec le soutien de Leica, Stroobant met l'accent sur le fait d'être techniquement autonome et de

---

[769] "tentativa desesperada de um viciado em extrair imagens até dos locais menos prováveis, por mais humildes que sejam". Entretien avec Nicolau Ricardo, *Novo Banco Revelação 2015*, Porto, Serralves, 2015, p.27.

[770] Le site de sa galerie <http://www.axel-vervoordt.com/en/gallery/artists/dominique-stroobant>, consulté le 19 février 2016, présente surtout son travail de sculpteur.

[771] "Then I posed myself the real question: What does the sundial see?" *Pinhole Journal*, vol 17, n°1, avril 2001, p.3 (numéro consacré à Stroobant). & "attempting to photograph what a sundial 'sees', what the eye cannot see until we re-program our memories". "Solar Recorders. Dominique Stroobant", *Pinhole Journal*, vol 4, n°2, août 1988, p.18.

[772] À ce sujet, le photographe suisse Gad Borel-Boissonnas oppose cette chambre-piège à lumière, qu'il décrit comme une matrice féminine, un grand ventre de gestation de l'image, à l'appareil photographique phallique et viril, substitut du pénis dans les mythes populaires. Borel Gad, « … l'appareil de Dominique Stroobant serait plutôt du genre féminin… », dans Stroobant Dominique, *Camera Obscura Genève Equinoxe de printemps 1982*, Genève, AMAM, 1982, n.p.

ne pas dépendre de la technologie pour construire ses dispositifs. Autodidacte en photographie, il dit se voir lui-même « comme courant à rebours de Niépce[773] », allant vers la simplicité technologique la plus radicale, tout en ayant une connaissance approfondie de l'histoire de l'optique et de la *camera obscura*[774]. Son objectif est de montrer ce qu'on ne peut pas voir, comme la trajectoire du soleil, et ainsi de reprogrammer notre vision.

a. Paolo Gioli et la camera obscura à tout va

Paolo Gioli[775] (né en 1942), un des artistes les plus complets de ce corpus, a exprimé sa créativité selon diverses approches photographiques (son travail sur les polaroids est analysé au chapitre 2.7 et celui au photofinish au chapitre 2.6); outre celles faites avec son poing (voir chapitre 2.9), il a également, à partir de 1969, réalisé un grand nombre de photographies sténopéïques en utilisant comme *camera obscura* toutes sortes d'objets percés d'un trou. Un glossaire, à la fin d'un livre qui lui est consacré, les présente sur cinq pages illustrées : un coquillage[776], une passoire, du pain, des biscuits crakers, une noix, le chas d'une aiguille (à travers lequel il photographie évidemment l'image d'un chameau), des boutons, un simple tube, une boîte de cirage, un boulon, une râpe, et aussi des appareils photographiques, soit construits pour l'occasion, soit adaptés pour devenir *camera obscura* (Image 76). Comme le dit le critique Italo Zannier,

---

[773] "I saw myself as running "à rebours de Niepce"". Lettre de Stroobant à Eric Renner, 16 mars 1988, communiquée par l'artiste lors de notre rencontre à Florence le 9 mars 2013.

[774] Stroobant est ainsi intervenu lors du colloque VISIVI organisé par la Fondation Alinari à Florence le 9 mars 2013 avec une présentation historique intitulée « De l'épiderme au sténopé » (voir Annexe C11), et nous avons alors pu échanger avec lui. Voir, en ligne: <http://www.museogalileo.it/salastampa/inews/ivisivi.html>, consulté le 20 février 2016.

[775] Voir son site, en ligne: <http://www.paologioli.it/>, consulté le 22 février 2016.

[776] À partir de photographies sur papier polaroid réalisées dans une *camera obscura* faite d'un coquillage, Gioli a édité un livre d'artiste tiré à 50 exemplaires *Paolo Gioli. La conchiglia dissoluta*, Lendinara, autoédition, 1990, en ligne : <http://www.paologioli.it/foto43a.php?page=foto&sez=2&id=28#>, consulté le 22 février 2016.

« le *choix* des objets que Gioli transforme en 'machines', est en lui-même un acte créatif; il s'agit en fait de 'ready-made'» et ce sont « des machines prodigieuses pour construire des images »[777]. Gioli aime utiliser le terme *spiracolo*[778], et sa première série se nommait *Spiracolographie* (1972-77, Image 77)[779] ; il dit n'avoir jamais percé de trou dans un objet naturel existant[780], mais avoir voulu utiliser « n'importe quel objet doté d'une cavité et donc assimilable à une caméra, et muni d'un quelconque trou pour l'entrée de la lumière[781] ». D'ailleurs, Roberta Valtorta a titré un de ses entretiens avec Gioli : « Si c'est perforé, il y a déjà une image[782] ». Il a en lui, dit-il, « un défi permanent, une curiosité insistante, une émulation intérieure involontaire qui le pousse à mettre en évidence des possibilités spontanées d'extraction d'images[783] ». Les spécialistes de la *camera obscura* Eric Renner et Nancy Spencer estiment que

[777] "La *scelta* degli oggetti, che Gioli trasforma in 'macchine', è per se stessa un atto creativo; si tratta in effetti di 'ready made' …". Zannier Italo, "Giolitipie", dans *Paolo Gioli. Gran Positivo nel crudele spazio stenopeico*, cat.exp., Florence, Alinari, 1991, n.p. (italiques et guillemets dans l'original).

[778] D'après Ando Gilardi, qui fournit la citation, mais pas la référence, ce terme a été créé par Léonard de Vinci. Gilardi Ando, "Sulla Spiracolografia del Gioli", dans *Paolo Gioli. Spiracolografie*, cat.exp., Milan, Il Diaframma / Canon, 1978, en ligne : <http://www.paologioli.it/download/Gilardi.pdf>, consulté le 22 février 2016.

[779] Voir sur son site <http://www.paologioli.it/foto1a.php?page=foto&sez=1&id=1>. Gioli a également réalisé quelques photographies d'architecture à la *camera obscura* : voir <http://www.paologioli.it/foto34a.php?page=foto&sez=3&id=2#>. Sites consultés le 22 février 2016.

[780] Notre entretien avec Gioli du 30 mai 2011, Annexe B14.

[781] "qualunque oggetto sia dotato di una cavità e sia dunque assimilabile a una fotocamera, e munito di un qualunque tipo di foro per l'ingresso della luce" Valtorta Roberta, "La congiunzione degli opposti", dans *Paolo Gioli. fotografie, dipinti, grafica, film*, cat.exp.,Tavagnacco, Art&, 1996, p.23.

[782] Valtorta Roberta, "Se hai una perforazione ha già un'immagine. Intervista con Paolo Gioli", *Countdown*, n°2, mars 2000, en ligne <http://www.paologioli.it/download/ValtortaRobertaCountDown.pdf>, consulté le 22 février 2016.

[783] "C'è in me una continua sfida, una curiosità insistente, una involontaria gara interiore che mi porta a individuare possibilità spontanee di ricavare immagini", *Idem*.

Gioli fut le premier à utiliser des objets ordinaires comme *camera obscura*[784]. Un des objets les plus originaux et provocateurs qu'il ait utilisés est un bouton d'appareil photographique, muni d'un trou pour laisser l'air s'échapper quand on appuie sur le déclencheur, et donc ainsi transformable en *camera obscura* : Gioli, en retournant le slogan de Kodak en 1888 : "You Press the Button, We Do the Rest[785]", réalise ainsi une sorte de renaissance photographique.

Lui-même nous a dit qu'il s'était mis à utiliser des sténopés simplement parce qu'il ne possédait pas d'appareil photographique, mais qu'il s'est rapidement pris de passion pour cette possibilité de représentation plus vraie, pure et directe. Il refuse en effet « l'acceptation passive et la consommation uniformisée de la technologie photographique, l'adhésion à des normes prédéfinies, tout conditionnement à des choix obligés, à des limites à l'imagination[786] » et il juge qu'aucun appareil photographique ne pourrait lui permettre de réaliser les images qu'il désire, ajoutant qu'en tout cas il est trop vieux pour apprendre à utiliser des logiciels de postproduction qui, seuls, pourraient peut-être l'aider à le faire[787]. Ce qui le fascine dans la *camera obscura*, c'est d'abord « la pureté du geste de la photographie 'frugale'[788] », cette

---

[784] "As far as we know, Gioli, in the early 70s, was the first to make cameras out of everyday objects", Renner Eric & Spencer Nancy, "Impressions from a Visit with Paolo Gioli", *Pinhole Journal*, vol 12, n°2, août 1996, p.25 (numéro spécial Gioli).

[785] Voir, en ligne: <https://en.wikipedia.org/wiki/You_Press_the_Button,_We_Do_the_Rest>, consulté le 22 février 2016.

[786] "Della tecnologia Gioli rifiuta l'accettazione passiva e il consumo omologante, l'adesione a norme prestabilite che sente come condizionamento a scelte obbligate, limitazione all'immaginazione". Bordini Silvia, "Paolo Gioli e le intermittenze della storia", dans *Paolo Gioli. fotografie, dipinti, grafica, film*, *op.cit.*, p.5.

[787] Notre entretien avec Gioli, *op.cit.*

[788] "L'immagine fotostenopeica mi è sorta perché non avevo una macchina fotografica" et "Mi affascina la purezza del gesto del riprendere "povero"". Gioli Paolo, *Il punto trasparente-grafie*, cat.exp., Rome, Istituto Centrale per la Grafica, 1981, en ligne <http://www.paologioli.it/foto1a.php?page=foto&sez=1&id=1#>, consulté le 22 février 2016.

possibilité de « recueillir des images de la manière la plus pure possible[789] ». Quand Roberta Valtorta lui parle de sa « légèreté dans son utilisation de la technologie » et du fait qu'il a « toujours réduit à l'essentiel, éliminant tout excédent », il répond qu'en effet « son travail le pousse à tout réduire au minimum, à tendre vers le zéro absolu » et que cela est dû à sa formation en peinture, au fait qu'un peintre n'a besoin que de très peu d'outils pour peindre[790]. Ce sont cette quête de frugalité, ce refus du superflu, qui lui permettent de réinventer ses propres instruments photographiques pour arriver à une libération de la vision et à une mise à l'écart des schémas contraignant la représentation. Cette réinvention de l'outil photographique est, pour lui, une démarche à la fois artistique et matérielle, deux approches que délibérément il ne sépare pas[791].

Gioli a également réalisé des films au sténopé, qui sortent quelque peu du champ de notre recherche[792] ; toutefois, l'un d'eux, *L'homme sans camera*[793] (Image 78), est en fait une suite d'une cinquantaine de photographies d'une

---

[789] "un modo di raccogliere immagini nel modo più puro". Costantini Paolo, « Una conversazione con Paolo Gioli » (Venise, 18 décembre 1990), in *Paolo Gioli. Gran Positivo nel crudele spazio stenopeico, op.cit.*

[790] RV : "una leggerezza nell'impiego della tecnologia … hai sempre ridotto all'essenziale, eliminando ogni tipo di eccedenza". PG : "il lavoro mi porta a ridurre tutto al minimo sempre di più, ad arrivare allo zero assoluto. Sento nell'uso di troppi strumenti una costrizione … la pittura mi ha lasciato un segno, l'idea che si lavori con poco". Valtorta Roberta, *Countdown, op.cit.*

[791] Roberta Valtorta évoque à ce sujet le concept de *techné* : "In Gioli's mind, in fact, art is also associated with material invention, with practical construction work according to the ancient notion of *techne*". Valtorta Roberta, "On Paolo Gioli", *Pinhole Journal*, vol. 12, n°2, août 1996, p.28.

[792] On peut se référer au livre de Toffetti Sergio & Licciardello Annamaria (dirs.), *imprint cinema. Paolo Gioli. un cinema dell'impronta*, Rome, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2009. Il existe quelques autres exemples de films sténopéïques ; ils sont en général plutôt le résultat d'une amusante curiosité démonstrative que d'une véritable recherche artistique, tels ceux réalisés avec la *camera obscura* circulaire du designer allemand Andreas Neumann (né en 1981), visibles sur son site, en ligne: <http://line36.com/orbita13.htm>, consulté le 18 février 2016.

[793] Voir sur son site, en ligne: <http://www.paologioli.it/film11.php?page=film&id=11>, consulté le 22 février 2016. Le titre est bien évidemment un clin d'œil à *L'homme à la caméra*, de Dziga Vertov.

même personne, prises simultanément au moyen d'une *camera obscura* verticale à taille humaine, percée de cinquante trous allant des pieds à la tête du modèle. La projection de ce film en boucle donne l'impression d'un défilement vertical, d'une remontée sans cesse recommencée le long du corps, comme un enchaînement de fondus-enchaînés, alors qu'en fait toutes ces images ont été prises au même moment. Cette illusion d'expansion temporelle sous forme de concaténation des images est l'inverse de la compression du temps en une seule image dans ses photographies au *photofinish* ou dans les photographies à longue durée de Michael Wesely (voir chapitre 2.6). Ce bricolage avec les moyens du bord, typique de la mobilité de Gioli entre les médiums, est en fait une manière de questionner le temps et de bousculer la frontière entre photographie et cinéma, entre image fixe et image mobile, qui est tout à fait unique. À ce propos, on peut se pencher sur l'esthétique des images sténopéïques de Gioli, qu'il s'agisse de ses photographies ou de ses films. Comme le souligne Philippe Dubois, c'est une image haptique plutôt que optique, « pas tant *faite pour l'œil*, ni même par lui, mais plutôt, si l'on peut dire, faite par et pour la main. C'est une photographie manuelle, ou au moins sensorielle et presque tactile[794] », destinée à être sentie, voire touchée, autant que vue[795]. Devant cette image dont la production a échappé au contrôle oculaire de l'artiste – qui ne la voit qu'après l'avoir faite –, le sensible, le sensoriel prime sur l'intellectuel, sur l'analyse rationnelle du visible. Dubois analyse l'esthétique sténopéïque selon quatre dimensions, cinématographiques mais aussi partiellement photographiques : le flou, ontologique, fondamental, que Gioli dénomme joliment le velouté ; la surexposition de l'image circulaire

[794] Dubois Philippe, « Paolo Gioli. Bricoleur de dispositifs entre cinéma et photographie », conférence au Centre Pompidou le 3 février 2010, en ligne : <http://www.paologioli.it/download/DuboisPhilippe.pdf>, consulté le 22 février 2016. Nous sommes redevables à Philippe Dubois des principaux éléments de cette analyse esthétique, également développée lors de sa conférence « Propositions pour une esthétique de l'image sténopéïque » lors du colloque *Par le trou d'une aiguille. Photographie sténopé : Histoire, pratiques et esthétique*, organisé par Nathalie Boulouch et Mathieu Harel-Vivier à l'Université Rennes 2, le 24 mars 2011, auquel nous participions également.

[795] Dubois cite à ce propos la *Lettre sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voient* de Diderot (1749) : « il voyait par la peau », « une peinture pour les aveugles, celle à qui leur propre peau servirait de toile ».

sur fond noir avec vignettage ; l'absence de cadre bien défini, et donc, dans le cas du cinéma, le film-ruban, sans photogrammes ; et, pour ce qui concerne les films, le défilement vertical. Cette esthétique n'est pas unique à Gioli, mais elle ressort chez lui de manière particulièrement intense et sensible.

La démarche de Paolo Gioli est une démarche expérimentale de par son exploration constante de nouveaux territoires créatifs et son refus des règles établies, même si lui-même est quelque peu réticent à endosser ce qualificatif, qu'il juge trop proche de l'artisanal[796]. Son refus d'une utilisation passive de la technologie, son démontage de l'*apparatus* de production des images techniques, sa dissection de l'anatomie interne des images et son exploration des limites du champ photographique ou cinématographique, constituent une remise en question, de manière à la fois élitiste et révolutionnaire, exigeante et critique, des paramètres établis. Mais, alors que certains artistes expérimentaux contestent l'*apparatus* en glorifiant un non-savoir et en s'en remettant à la plus grande improvisation, Gioli s'appuie sur une connaissance savante des techniques et des matériaux et ouvre la « boîte noire » de la technique afin d'en inventer de nouveaux usages. Tout en maîtrisant aussi parfaitement que possible ses procédés de production d'image, il est toujours prêt à accueillir et utiliser l'erreur, l'imprévisible, le hasard, « la magie de l'incident planifié[797] ». Il s'agit là d'une exploration plutôt que d'une négation : Gioli ne refuse pas la technique, bien au contraire, mais il fait tout pour la réinventer et déconstruire l'image[798], parfois non sans une certaine forme de provocation. Il ne dissimule

[796] Sur ce point, nous renvoyons à notre essai « Paolo Gioli, un artiste expérimental ? », in Dubois Philippe et al. (dirs.), *Paolo Gioli*, Dijon, les Presses du Réel, 2016, à paraître.

[797] « C'était merveilleux de voir à quel point il croit dans la magie de l'incident planifié ». "It was wonderful to see how much he believes in the magic of the « planned accident » in pinhole photography". Renner Eric & Spencer Nancy, "Impressions from a Visit with Paolo Gioli", *Pinhole Journal*, *op.cit.*, p. 26.

[798] « En somme la photographie fonctionne chez Gioli comme un dispositif de déconstruction iconographique ». "La fotografia opera insomma in Gioli come un dispositivo di decostruzione iconografica". Fragapane Giacomo Daniele, "Su Gioli e la natura della fotografia", in Fragapane G.D. (dir.), *Paolo Gioli. Naturae*, cat.exp., Castel Maggiore, Quinlan, 2011, p.26, en ligne : <http://www.paologioli.it/download/fragapane_it.pdf>, consulté le 22 février 2016.

pas les procédés de production de l'image, mais au contraire, il met en avant sa *cuisine* photographique. « Montrer la "cuisine" du photographe, dévoiler le processus en même temps que le produit fini, ne rien cacher des manques, des imperfections, des erreurs, c'est se placer d'emblée aux antipodes de la photo léchée, "bien faite", trop bien faite[799] ». Gioli n'est pas à proprement parler un artiste conceptuel : chez lui, le processus ne prédomine pas, n'occulte pas l'image, mais sa présence originale est indissociable de l'image obtenue.

b. Gábor Ösz et la camera obscura architecturale

Gábor Ösz[800] (né en 1962, Hongrois vivant à Amsterdam, voir aussi chapitre 2.8) se sert de l'architecture dans ses travaux à la *camera obscura* pour obtenir des images dont le rapport à l'espace est déterminé par leur lieu de production. Sa série la plus connue, *The Liquid Horizon* (1999-2002 ; Image 79), a consisté à transformer en sténopés géants des bunkers de la ligne Todt, édifices d'observation aujourd'hui désaffectés, en enregistrant sur un film au fond du blockhaus la vision du paysage marin[801]. Les photographies ainsi obtenues sont des panoramas marins avec une ligne d'horizon assez basse, une lumière diffuse, des couleurs passées, un ton laiteux, assez différents des images plus dépouillées de la série des *Seascapes* d'Hiroshi Sugimoto auxquelles on pourrait vouloir les comparer. Une telle image de l'atmosphère marine ne peut, estime

---

[799] Lenot Marc, « *Naturae* de Paolo Gioli : les fleurs de l'enfer et la magie de l'écran », texte original en français, paru en traduction italienne et anglaise dans Fragapane G.D. (dir.), *Paolo Gioli. Naturae*, *op. cit.* , p.40 (italien) et 116 (anglais). En ligne en français : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/09/29/les-fleurs-de-l%E2%80%99enfer-et-la-magie-de-l%E2%80%99ecran-paolo-gioli-1/>, consulté le 22 février 2016.

[800] Voir son site <http://www.gaborosz.com/>, consulté le 22 février 2016.

[801] Ce travail à la *camera obscura* est intrinsèquement différent de photographies de *camera obscura* dans des bunkers, prises avec un appareil conventionnel, comme ont pu en faire le Français Mathieu Pernot dans sa série *Lignes de mire*, en ligne : <http://www.gwinzegal.com/ligne_de_mire.html>, ou le Basque Asier Gogortza dans sa série *Concrete Landscapes*, en ligne : <http://www.asiergogortza.net/index.php?pro=29>, sites consultés le 22 février 2016.

Ösz, être saisie que par ce procédé de *camera obscura*, par la concentration de lumière qu'il permet[802]. Vu le long temps de pause, quatre à huit heures, tout signe de vie humaine disparait de l'image, il ne reste que le permanent, la présence fondamentale et quasi hypnotique du paysage : pour l'artiste, cela crée une forme de tension « à cause des choses qui ont disparu pendant la longue durée d'exposition, de l'esthétique du vide, du procédé de flou, des changements de l'espace qui se vide, du paysage devenant image[803] ». Ces bunkers ont été construits pour surveiller le paysage, tel qu'il est cadré par la fente horizontale dans l'épaisseur du béton ; ce sont des instruments de surveillance et de contrôle, de pouvoir et de défense. Ils traduisent aussi la fin du Blitzkrieg, le moment où les armées allemandes se heurtent à un obstacle, à une limite, et, leur progression stoppée sur l'Atlantique et la Mer du Nord, doivent passer du temps rapide de la conquête au temps long de la défense, ce à quoi le long temps de pose obligatoire de la *camera obscura* fait sans doute allusion, par opposition au temps rapide de la chasse photographique[804]. Comme le souligne l'historienne de la photographie Maartje van den Heuvel : « les envahisseurs se heurtaient à leurs limites : leur énergie offensive s'y solidifiait sous forme d'excroissances hideuses, pesantes et défensives[805] ». Ce qui a intéressé Ösz n'est pas tant la dimension historique des blockhaus que leur capacité à évoquer une idée d'éternité après le chaos : ces architectures

---

[802] Dans notre entretien avec Ösz, le 20 novembre 2010 à Paris (voir Annexe B27), il nous raconte l'impossibilité de saisir cette atmosphère, de savoir où se placer pour prendre une photographie conventionnelle : "Often, at seaside, you can be strongly affected by a glazing of the landscape, but the image you take does not show that, impossible to render that, the atmospheric space which involves you, no way to find position where to click the camera".

[803] "There is a sense of tension because of the things that have disappeared in the long exposure time ; the aesthetic of the void ; the process of blurring ; of changes, of space emptying out, of the landscape becoming a picture". Ösz Gábor, *Camera Architectura. Manual*, Blou, Monografik, 2006, p.15, en ligne : <http://www.gaborosz.com/liquid_text.html>, consulté le 22 février 2016.

[804] Ösz dit à propos de son projet *Permanent Daylight* que « ça n'avait plus rien à faire avec le mouvement du photographe-chasseur, c'était au contraire une extension d'un enregistrement du temps ». "it no longer had anything to do with the hunting movement of a photographer, while it had everything to do with the extension of a recording unit in time". *Ibid*, p.64.

[805] van den Heuvel Maartje, « Gabor Ösz – Camera architectura », dans *Textes*, Paris, Loevenbruck, 2009, p.161.

idéales d'observation sont devenues des ruines rendues obsolètes en un jour – celui du Débarquement du 6 juin 1944 –, des vestiges indestructibles mais bancals, abandonnés, inutiles, évoquant aujourd'hui des sous-marins ou des tombeaux. Ösz doit passer beaucoup de temps dans le bunker pour préparer l'ouverture, installer le papier photosensible dans des conditions difficiles, dont il conserve les traces, humidité ou accroches, dans la photographie[806], puis attendre le temps nécessaire pour que la photographie se fasse. Il ne compose pas, ne fait rien pour modifier l'image, ce sont les circonstances du lieu qui lui dictent quoi et comment faire, quelle est la bonne distance, la bonne durée de pose ; il dit qu'en regardant ainsi dans l'obscurité cette image inversée du paysage pendant des heures, il « entre dans une sorte de transe, un sentiment qu'il peut voir quelque chose qui sinon ne pourrait pas être vu[807] ». En réponse à une question du curateur Barnabás Bencsik à propos du livre de Paul Virilio sur le bunker, il répond que son travail a été le résultat de son « envie de prolonger sa pensée à [sa] manière[808] ».

Ösz a réalisé un autre travail en rapport avec la Seconde Guerre Mondiale, sur l'ensemble de Prora, une barre de cinq étages d'une longueur de 2500 mètres construite à la fin des années 1930 au bord de la Baltique comme résidence de vacances, jamais terminée, utilisée ensuite par l'armée de la République Démocratique Allemande, et aujourd'hui abandonnée. Cet immeuble gigantesque comprend des milliers de petites chambres similaires avec vue sur la mer, alignées le long de couloirs immenses, l'agencement architectural ayant été déterminé par cette vue. La volonté des nazis d'enrégimenter et

---

[806] Il dit vouloir conserver tous les signes qui témoignent des circonstances de production de la photographie : "every visible sign bore witness to the circumstances that existed when I made the picture". *Camera Architectura. Manual, op.cit.,* p.18.

[807] "With bunkers, I spent hours sitting next to paper in the dark, I see very strange image of the real world, upside down projection which you are experiencing in the dark. Getting in a trance, a certain feeling that you might see something which cannot be seen otherwise". Notre entretien avec Ösz, *op.cit.*

[808] Entretien de l'artiste avec Barnabás Bencsik, 2006, in *Textes, op.cit.,* p.167. Le livre de Paul Virilio est : *Bunker archéologie*, Paris, Centre de Création Industrielle, 1975.

d'uniformiser, de nier l'individualité et de la fondre dans la masse, a été traduite ici très clairement en termes architecturaux, et, comme le souligne Maartje van den Heuvel, « l'absence de liberté du point de vue était soulignée par le fait que les fenêtres identiques des pièces, également identiques, reproduisaient inlassablement la même vue sur la mer[809] » dans un panorama monotone et répétitif. Dans ce travail *The Prora Project* (2002, Image 80), Ösz a choisi de considérer ces fenêtres non comme des ouvertures potentielles de sténopé, mais comme les sujets mêmes de sa photographie : il a construit une *camera obscura* à la taille des couloirs desservant ces chambres et l'a déplacée de porte en porte, surimposant sur le papier sensible les centaines, voire milliers de vues quasi identiques à l'entrée de chaque chambre ; il n'a travaillé qu'au cinquième étage afin d'avoir une vue dégagée sur la mer au dessus des arbres. Ce travail, qu'on pourrait qualifier d'endoscopie architecturale, a ses caractéristiques déterminées par la taille du bâtiment, des couloirs et des chambres. Ösz aurait pu photographier une chambre comme image-témoin de toutes les autres, mais pour lui, « ça n'aurait été alors qu'un travail conceptuel[810]», et l'image n'aurait pas eu la même signification ; il a préféré que toutes les chambres fusionnent en une seule image, les qualifiant de « multitude toujours identique, monotonie servie en gros[811] », ajoutant : « C'est l'expérience collective de l'inconscient collectif[812] ». Il aurait aussi pu photographier les chambres avec un appareil conventionnel et superposer les images au moment du tirage, mais, à ses yeux, « une photographie éditée ainsi proviendrait d'un espace fictif, pas de la réalité[813] », alors que l'image composite qu'il a produite est intrinsèquement liée

[809] van den Heuvel Maartje, *op.cit.*, p.162.
[810] "An artist asked me about Prora : why not only one room, representing all? I am other way around , the whole representing the one. His idea would have been pure conceptual idea. For me, working for months, being deeply involved with building, it produces very different images, the experience is in the image". Notre Entretien avec Ösz, *op.cit.*
[811] "This is the multitude that is always the same. This is monotony measured in bulk". *Camera Architectura. Manual, op.cit.,* p.30, en ligne : <http://www.gaborosz.com/prora_text.html>, consulté le 22 février 2016.
[812] "This is the collective experience of the collective unconscious". *Ibid.*
[813] "A picture edited together in that manner would have taken place in a fictitious space, not in a real one". *Camera Architectura. Manual, op.cit.,* p.34.

à la réalité du bâtiment, de par sa taille, sa lumière et ses caractéristiques de production.

D'autres travaux de Ösz avec des sténopés sont aussi en rapport avec l'architecture : dans *Permanent Daylight* (2003-2004, Image 81), il photographie près d'Amsterdam des serres éclairées *a giorno* la nuit pour faciliter la photosynthèse, intense pollution lumineuse interdite depuis. Après avoir essayé de le faire depuis des immeubles voisins, il choisit d'installer devant les serres une caravane transformée en *camera obscura*, à la Felten-Massinger : une architecture qui, comme les serres, fait allusion à la maison, mais n'en est pas vraiment une. Il confronte là deux symboles du rapport des Hollandais à l'environnement, d'un côté leur contrôle extrême sur la nature aux Pays-Bas via les polders, paysages artificiels et serres, afin d'éviter l'influence néfaste du climat, et de l'autre une caricature de leur habitude présumée de passer des vacances autonomes et « hors-sol » dans le Sud de l'Europe, en caravane et avec un minimum d'interférences locales sur place. On peut aussi y voir une réflexion symbolique sur la lumière, source de vie pour les plantes, source de santé et de bonheur pour les vacanciers hollandais en caravane, et source même de l'image photographique. Il dit avoir voulu là « non pas produire des photographies, mais capturer la lumière s'échappant de cet univers[814]». Son projet *Constructed View* (2004, Image 82) est aussi un travail architectural : quand on retire les tiges d'acier utilisées pour la construction d'un immeuble en béton, il reste un grand nombre de petits trous d'un diamètre d'environ 2cm, très régulièrement percés dans les murs. Depuis ces petits trous, avant qu'ils ne soient rebouchés, on a, dans un immeuble en hauteur, une vue sur le monde, sur la ville, unique et éphémère, légèrement différente depuis chaque trou. C'est cette famille de perspectives que Ösz capture en en faisant des sténopés, composant ainsi une image structurale qui n'a pas été construite par lui, mais déterminée par l'orientation, la taille et la position du bâtiment lui-même.

[814] "rather than producing photographs, I wanted to capture the light escaping from this universe", *Ibid.*, p.64.

Un des travaux de Ösz, *Travelling Landscape* (2002-2003, Image 83), introduit en sus de l'espace une dimension temporelle importante : il transforme un compartiment de wagon-lit en *camera obscura* et enregistre les images de l'extérieur sur du papier photosensible pendant la durée du voyage, laquelle détermine la durée d'exposition ; en même temps il filme l'ouverture du sténopé avec une caméra standard. Il mêle ainsi de deux manières différentes deux paysages, celui de l'intérieur du train, comme une vie en autarcie, un monde en soi, et celui de l'extérieur, bien sûr immobile mais perçu comme étant en mouvement. Se souvenant que le paradoxe du train a été utilisé par Einstein pour expliquer la théorie de la relativité restreinte, et se rappelant le tableau de Marcel Duchamp *Jeune homme triste dans un train* (1911)[815], on peut voir là une forme de dissolution du temps, « une sorte de processus de réduction au cours duquel l'image fournit les coordonnées (analytiques) d'un sens multiple du temps[816] »

Gábor Ösz, qui a été formé comme peintre, s'est intéressé à la photographie d'un point de vue essentiellement conceptuel : ce n'était pas la capture d'images représentant le monde réel qui l'intéressait mais la relation à la lumière[817], une approche scientifique de la photographie, et l'expérimentation avec les matériaux photographiques[818]. Son intérêt pour l'architecture plutôt que pour le paysage l'a conduit à explorer l'espace, et donc la *camera obscura* : « L'architecture partage l'espace réel en deux et, grâce à la fenêtre, le dedans et le dehors deviennent l'un pour l'autre des images[819]. » La prise de vue est pour lui une performance en soi, une expérience quasi mystique dit-il, et qui, à

[815] Voir sur le site, en ligne: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1179>, consulté le 22 février 2016.
[816] "some kind of a reductive process, in the course of which the picture becomes the coordinates of the multiple meaning of time". *Camera Architectura. Manual, op.cit.,* p.52, en ligne : <http://www.gaborosz.com/travelling_text_photo.html>, consulté le 22 février 2016.
[817] Martine Bubb établit d'ailleurs un parallèle entre son travail et celui de James Turrell. Bubb Martine, *La Camera obscura. Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.425-427.
[818] Voir note entretien avec lui, *op.cit.*
[819] Entretien avec B. Benczik, *op.cit.*, p.166-167.

chaque fois, l'affecte grandement. Le choix des moyens et des procédures de cette prise de vue est pour lui une conséquence de l'espace dans lequel il se trouve et de l'image qu'il veut produire : « Quand on trouve l'idée, on trouve aussi la forme […] Avant, je voulais découvrir à quoi ressemblerait telle ou telle image et maintenant, je cherche plutôt à savoir comment quelque chose devient une image[820] ». C'est donc toujours l'espace qui dicte les conditions de production de l'image, laquelle n'est pas composée, pas calculée à l'avance[821], mais doit témoigner des circonstances de sa réalisation et montrer les traces, les marques, les accidents qui l'ont affectée[822].

c. Steven Pippin et la camera obscura comme détournement du quotidien

Steven Pippin (dont nous présentons aussi le travail sur l'appareil photographique au chapitre 2.1), ayant voulu utiliser des *camerae obscurae*, raconte n'avoir pas trop su quoi photographier d'intéressant face à la saturation des images, jusqu'au jour où il s'est dit qu'il serait mieux de ne fabriquer un sténopé que pour un besoin spécifique, et de l'utiliser pour ne photographier que ce qui le concernait directement[823]. C'est ainsi qu'il transforma en *camera obscura* la baignoire familiale pour se photographier nu au dessus d'elle, le frigidaire pour prendre des photographies d'aliments, et une armoire, de vêtements[824]. Poussant plus loin son détournement photographique, il détourna aussi une cabine de photomaton pour en faire une *camera obscura*,

---

[820] *Ibid.*, p.166.
[821] Entretien avec B. Benczik, *op.cit.*, p.168.
[822] "The photographic paper will have a history with all these marks, these traces of the accidents, it remains there, the image is not recomposed, reformulated". Notre entretien avec l'artiste, *op.cit.*
[823] "Find an alternative way: make cameras, then look for an interesting subject to photograph. Make a camera specific to what is photographed: the fridge, the bathtub. What to photograph: don't know, so things related to pinhole itself". Notre entretien avec Steven Pippin, Strasbourg, 18 juin 2011. Voir Annexe B28.
[824] Ces travaux sont décrits en détail dans *Discovering the Secrets of Monsieur Pippin*, Limoges, FRAC Limousin, 1995, en particulier dans l'essai de Paul Frédéric, « Mouvement perpétuel, temps clair », p.9-18.

geste absurde et radical. Il a aussi réalisé deux séries, qui ne sont pas à proprement parler des travaux à la *camera obscura*, car utilisant des lentilles, mais qui méritent néanmoins d'être incluses ici : l'une exacerbe les qualités performatives de son approche, l'autre joue sur des références à l'histoire de la photographie et sur une autosuffisance du processus, et toutes deux ont à faire avec le rapport du photographique et du propre.

Puisque tout peut être photographié et que chacun est photographe, Pippin jugea que tout pouvait être sténopé, même les objets ou endroits les plus incongrus ; estimant que la photographie aujourd'hui est trop « propre », il décida d'être provocateur et de faire de la photographie « sale ». Pour ce faire, il transforma les toilettes du train entre Londres et Brighton en *camera obscura* et en chambre noire : installant un écran sur le trou des toilettes, il ôta ensuite son pantalon pour le transformer en « boîte à gants » en passant ses mains dans les jambes du pantalon afin de manipuler dans la cuvette obscurcie le papier sensible à mettre en place. Une fois la photographie prise, il introduisit du révélateur, puis du fixateur dans la chasse d'eau afin de développer la photographie (Image 84). Le trajet en train durant moins d'une heure, Pippin était contraint à chaque fois de réaliser une performance dûment chronométrée. Les photographies ainsi obtenues ne sont pas tant des représentations du réel que des preuves que le processus a bien eu lieu (*The Continued Saga of an Amateur Photographer*, 1993, Image 85)[825].

Le projet le plus radical de Steven Pippin, aussi aseptique que le précédent était sale, a été la transformation d'une rangée de douze machines à laver en autant d'appareils photographiques, le hublot devenant objectif – avec l'adjonction d'une lentille et d'un obturateur – et un papier photosensible étant fixé au fond

[825] Ce projet, délicat à décrire ici, est expliqué en détail par Pippin dans un texte titré "Introduction – My Middle Name is John", *Steven Pippin: addendum, op.cit.*, p.9. Rappelons que "*john*" est une appellation argotique des toilettes en anglais.

du tambour[826]. Cette configuration est un hommage aux travaux de Eadweard Muybridge sur la locomotion animale : Pippin installe un dispositif similaire où le modèle, passant devant les machines, rompt des fils qui déclenchent la photographie. Ses sujets sont variés, lui-même en costume, marchant à reculons, nu avec une érection[827], un cavalier au trot (Image 86), ou bien une femme nue courant, … Une fois les photographies prises, elles sont développées dans les machines à laver elles-mêmes au cours d'un cycle de lavage avec révélateur et fixateur en place de lessive et adoucissant ; de ce fait, non seulement ces images circulaires sont floues, mais de plus ce traitement les raye, comme un vieillissement précoce les inscrivant dans le temps, leur conférant artificiellement une authenticité similaire à celles de Muybridge (Image 87). Pippin précise que « l'idée fondamentale et essentielle de ce travail était de remplacer la masse physique de vêtements dans la machine par l'image plus éphémère de vêtements, projetée à l'intérieur de la machine par la lumière se reflétant sur le costume d'une personne marchant là devant[828] ». Il voit là une forme de déplacement théorique entre le réel et l'image, dévoilé grâce au mariage, à la fusion entre machine à laver, supposée féminine, et appareil photographique, présumé masculin[829]. On peut voir ce travail comme une forme de détournement moqueur de l'*apparatus* photographique, mais cet

---

[826] Voir *Laundromat-Locomotion. Mr. Pippin*, cat.exp., San Francisco, The San Francisco Museum of Modern Art, 1998. Voir aussi Darr Jen, "Photomat", *Philadelphia City Paper*, 12 novembre 1998, en ligne : <http://citypaper.net/articles/111298/cm.photo.shtml>, consulté le 21 février 2016.

[827] Pippin est adepte d'un humour très pince-sans-rire ; cette série-ci, faite en hommage aux obsessions crypto-érotiques de Muybridge, est décrite dans ce livre p.154 sous le titre *ER* Pippin précisant en note (N.4, p.158) que Elisabeth Regina n'est nullement concernée et qu'il s'agit seulement des deux premières lettres du mot "*erection*".

[828] "The idea of the physical mass of clothing inside the machine being replaced by the more ephemeral image of the clothes, projected inside by the action of light reflected from a suited figure walking past the outside, was the primary concept or meaning of the work, and is crucial to any understanding of it". Steven Pippin, "Applied Photography", dans *Laundromat – Locomotion, op.cit.*, p.157.

[829] "the washing machine can be classed as a female object (as it is normally receptive) and the camera as a male object (due to it being intrusive)". *Ibid*, note 2 p.158.

humour s'accompagne d'un questionnement de l'*apparatus*, et d'une sorte de fascination devant sa magie. Dans un univers où les images sont innombrables et où la photographie est devenue un bien de consommation de masse, Pippin dit vouloir résister et faire des images différentes et uniques.

La *camera obscura* dans la durée

Toute photographie faite à la *camera obscura* demande nécessairement un long temps de pause. Si certains artistes voient cette durée essentiellement comme une contrainte, d'autres en font au contraire un élément central de leur travail, et leurs photographies sont comme imprégnées de cette lenteur.

a. Vera Lutter et le temps long de la camera obscura

Vera Lutter[830] (née en Allemagne en 1960 et vivant à New York) réalise des photographies *camera obscura* de très grand format, la chambre étant en fait un caisson ou un conteneur placé *in situ* et la photographie finale étant aux dimensions mêmes de cette chambre ; c'est l'image négative ainsi obtenue qui est l'œuvre finale, car l'artiste dit « ne pas vouloir déranger [son expérience de l'image] par des étapes intermédiaires ou additionnelles, comme un protocole de tirage pouvant donner lieu à interprétation[831] ». Le container est positionné devant des paysages urbains ou industriels, principalement à New York et dans des villes d'Allemagne[832], l'objectif reste ouvert du matin au soir, et la durée de pose peut varier de quelques heures en pleine lumière, à trois mois et demi

[830] Voir son site, en ligne : <http://veralutter.net/>, consulté le 20 février 2016.

[831] "not to disrupt it with any additional or intermediary steps, such as an interpretive printing process". Hefferman Marvin, "Vera Lutter", *Gagosian Gallery Quarterly*, février-avril 2015, en ligne : <http://veralutter.net/writings_interviews_4.php>, consulté le 21 février 2016.

[832] Vera Lutter a aussi réalisé des photographies des Pyramides, non sans difficulté. Voir son entretien avec Lola Lalic dans *AnOther Magazine*, 13 avril, 2011, en ligne : <http://veralutter.net/writings_interviews_3.php>, consulté le 21 février 2016.

dans le sous-sol du DIA Building à Manhattan (Image 88). L'artiste, « agent actif occupant la chambre[833] », se trouve dans le container, observant la lumière qui impressionne le film, réglant la luminosité, faisant éventuellement des retouches, et prenant des notes sur son expérience, mais son corps est invisible dans l'image finale. Cette présence physique secrète de l'artiste correspond à une forme de chorégraphie, de performance : « La performance est l'action que j'entreprends pour que la pièce se réalise[834] », et ce dès l'installation complexe du papier photosensible dans l'obscurité. Cette qualification de chorégraphie ajoute une dimension sensible, quasi sensuelle, à son approche, tout comme sa sensation que, lors de sa première expérience, son corps avait été en quelque sorte pénétré par la lumière et qu'elle l'avait alors simplement remplacé par du papier photosensible. Cette première photographie sténopéïque fut faite peu après son arrivée à New York en 1991 quand elle logeait dans un loft illuminé par le soleil au 27e étage d'un immeuble de Manhattan. Lutter n'avait pas eu une formation de photographe en Allemagne, mais de sculptrice, et elle dit « n'avoir pas eu la sensation de devenir photographe quand elle commença ce travail, mais simplement de créer des images et un espace. Il se trouva que la photographie en fut le médium[835] ». Elle voulait traduire son expérience lumineuse en une pièce d'art conceptuel, sans nécessairement accomplir un véritable travail photographique : « Toute ma formation avait été dans l'esprit de l'art conceptuel. En même temps, je voulais que le processus de production de l'œuvre soit aussi immédiat et direct que possible[836] ». Comme le souligne

---

[833] "active agent inhabiting the camera". Roberts Catsou, "Vera Lutter", dans Demos TJ (dr.), *Vitamin Ph*, Londres, Phaidon, 2006, p.168.

[834] "the making of a piece is a form of choreography. The performance is the action I take to make the piece happen". Entretien de Vera Lutter avec Adam Budak, "Collapsed Space", *Vera Lutter: Inside In*, Kunsthaus Graz, 2004, p.55, en ligne : <http://veralutter.net/writings_interviews_2.php>, consulté le 20 février 2016.

[835] "And I did not feel that I was becoming a photographer when I started doing this work. It was more about the creation of images and space. Photography happened to be the medium." *Ibid*, p.51.

[836] "Conceptual art was the spirit in which I was trained in art school. At the same time, I wanted to keep the process as immediate and direct as possible." Wollen Peter, "Interview with Vera Lutter", *BOMB*, 85, automne 2003, en ligne : <http://bombsite.com/issues/85/articles/2584>, consulté le 20 février 2016.

Adam Budak, son travail a bien des caractéristiques le reliant, en effet, à l'art conceptuel et minimal : « les séries, la répétition, les variations entre certaines images, l'idée du processus, une concentration sur la condition même du médium[837] ».

Les photographies de Vera Lutter sont des « pièges à lumière[838] », montrant des paysages urbains désertés, où l'homme est trop rapide, trop transitoire pour impressionner la pellicule ; on y aperçoit parfois l'empreinte d'une voiture déplacée pendant la journée, ou un réseau capillaire flou de branches d'arbre agitées par le vent. C'est un travail très formel, axé sur l'architecture[839], les ports, les chantiers, les usines désaffectées, mais auquel l'utilisation du négatif confère une certaine étrangeté poétique : la grande taille des photographies, la permutation des noirs et des blancs, la latéralité inversée, contribuent à une sensation de découverte de l'envers du décor, de perception troublée, entre le familier et l'inconnu. Ses photographies, qui ne sont pas exemptes d'une certaine forme de mystique[840], recréent une aura, non seulement parce qu'elles sont uniques, mais surtout parce qu'elles apportent une forme d'inquiétante étrangeté. D'une certaine manière, la monstration du négatif « ralentit la vision

---

[837] "other elements significant for minimalism and conceptualism present in your work: series, repetitiveness, variations of certain images, the idea of the process, a strong focus on the condition of a medium itself". Budak Adam, *op.cit.,* p.52.

[838] Berthou Crestey Muriel, « Les 'chronographies' de Vera Lutter », blog *Vite Vu*, 11 octobre 2009, en ligne : <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2009/10/11/337-les-chronographies-de-vera-lutter>, consulté le 21 février 2016.

[839] Steven Jacobs développe éloquemment cette inscription du travail de Vera Lutter dans l'histoire de la photographie d'architecture dans son essai « Des Monuments dans un 'Espace de Flux'. Les Sténopés de Vera Lutter », dans *Vera Lutter*, cat.exp., Nîmes/Ostfildern, Carré d'Art/Hatje Cantz, 2012, p.23-51, en ligne : <http://veralutter.net/writings_on_2.php>, consulté le 20 février 2016.

[840] Elle dit que, lors de sa première expérience, elle a cru voir Dieu, que ce fut une épiphanie, un des moments les plus bouleversants de sa vie : "The first time I created a *camera obscura*, … I thought I'd seen God. When I saw the first projection, it was an epiphany. It was probably one of the most overwhelming moments of my life." ". Entretien avec Peter Wollen, *op.cit.*

du spectateur[841] » : de même que la durée de production de l'image a été longue, le temps de vision doit aussi être très lent, afin de s'acclimater à ces déplacements visuels, spatiaux et temporels. Bien plus qu'une représentation de l'espace ou d'un évènement, son travail est essentiellement une démonstration du passage du temps en tant qu'élément interne à la photographie. La durée extérieure qu'elle capture et inscrit dans ses photographies est définie par le processus lui-même, et non, comme par exemple chez Michael Wesely (chapitre 2.6), par la durée d'un évènement extérieur (Image 89).

Dans la production de ses images, Lutter accepte une certaine forme de perte de contrôle, de relative disparition de l'auteur. Elle dit : « Je ne sais jamais ce qui va se passer. Ma manière de travailler est de laisser faire. J'installe le dispositif, la *camera obscura* et ensuite j'endure le processus d'observation et j'enregistre ce qui se passe[842] ». A partir d'un procédé technique à la fois démesuré et hyper-simple, Vera Lutter non seulement nous offre des images d'étrangeté, mais elle nous incite à remettre en cause l'essence même de la photographie comme représentation du monde. Ses images transforment la réalité en « mémoire topographique[843] » ; en effet leur cœur n'est pas le réel mais le système de représentation, « ou plutôt le reflet abstrait qu'elle en crée[844] ». Ce détachement de la fonction de reproduction documentaire, n'est pas, à ses yeux, un travail contre la photographie ; elle dit d'ailleurs que « toute la phénoménologie de la photographie se déploie à l'intérieur de [son]

[841] "The negative, in its strangeness has a slowing-down effect on the viewer." Entretien avec Marvin Hefferman, *op.cit.*
[842] "I never know what's going to happen. My way of working is very hands-off. I install the apparatus of observation, the camera, and then endure the process of observation and record whatever happens. The work is essentially about the passage of time, not about ideas of representation". Entretien avec Peter Wollen, *op.cit.*
[843] "This momentary place is now fixed in imagery. While once it was *real*, it now exists as topographical memory". Lutter Vera, *Nowhere Near*, 2009, en ligne : <http://veralutter.net/writings_by_1.php>, consulté le 20 février 2016.
[844] Cohen Françoise, « Vera Lutter et une vision claire », dans *Vera Lutter,* cat.exp., *op.cit.,* p.14.

travail[845] ». L'essence du travail de Vera Lutter est ainsi une critique de l'acception commune de ce que serait la photographie, une déconstruction de la représentation usuelle du monde, et une remise en question de l'*apparatus* à l'intérieur même de la photographie.

b. Felten-Massinger et la caravane, Ann Hamilton et la lecture

Les deux photographes belges Christine Felten (née en 1950) et Véronique Massinger (née en 1947)[846], qui travaillent sous le nom **Felten-Massinger**, ont aménagé une caravane en *camera obscura*, afin de pouvoir aisément se déplacer et réaliser des photographies de paysages, surtout en Belgique, mais aussi lors d'une équipée au Brésil en 2004 à l'occasion de la Biennale de São Paulo[847] (Image 90). Ce sont des images de grand format, en général 1m x 2,5m, initialement en noir et blanc et aujourd'hui aussi en couleur, nécessitant un long temps de pose. Dans l'hémisphère Nord, elles parviennent à faire six images par an, entre mars et octobre, du fait de leur méticuleux travail de repérage et des contraintes de luminosité. Elles ont aussi réalisé des autoportraits. Leurs photographies de paysages dégagent une impression de calme, de lenteur, de tranquillité, ce sont des images contemplatives et apaisées, d'où les êtres humains sont absents et où s'inscrit la trajectoire du soleil ; comme l'écrit l'artiste et directeur du Fresnoy Alain Fleischer à l'occasion de leur travail sur un canal à Roubaix-Tourcoing, elles « ont de secrètes affinités avec les paysages où presque rien ne bouge sauf la lumière qui bascule dans le

---

[845] "my work is not a statement against photography, the entire phenomenology of photography unfolds within it. Looking at my work, it hopefully becomes clear that it doesn't lend itself to the idea of representation – to the contrary, I think of it as a critique of the latter". Entretien avec Adam Budak, *op.cit.*, p.47.

[846] Voir leur site, en ligne : <https://sites.google.com/site/feltenmassinger/>, consulté le 18 février 2016.

[847] Le Directeur du Musée de la Photographie de Charleroi décrit ce périple brésilien dans Canonne Xavier, "The Motionless Journey", dans Swinnen Johann & Deneulin Luc, *The Weight of Photography*, Bruxelles, ASP, 2010, p.275-279.

ciel, dans le cours d'une journée[848] ». La lumière y est indécise, entre claire et obscure, comme au moment d'une éclipse de soleil. La lenteur d'apparition des images, lenteur de l'inscription de la lumière, confère à leurs photographies un caractère nostalgique, mélancolique. De diverses manières, tous les critiques[849] de leur travail évoquent sa dimension temporelle lente, le flux qui traverse l'image dans ce voyage immobile. À la question du photographe Pierre Liebaert « Vos photographies, de quoi est-ce l'image ? », elles répondent : « Du temps et de la lumière. On ne photographie pas vraiment les choses pour elles-mêmes, mais parce qu'elles nous donnent 'l'occasion de'[850]». La condensation du temps dans leurs photographies leur donne une densité presque palpable. Martine Bubb contraste le temps de leurs photographies avec celui de l'instant décisif, de la capture photographique de l'évènement, les décrivant comme « le contre-pied des pratiques photographiques hypersophistiquées, qui nous éloignent de l'essentiel du processus photographiques : le temps, la lumière, la vision, le regard[851] », et mettant ainsi l'accent sur la possibilité de pouvoir ainsi jouer avec les techniques, c'est-à-dire contre elles.

Enfin, le temps a été l'élément central d'un projet d'**Ann Hamilton**[852] (née en 1956), dont le travail corporel, transformation de sa cavité buccale en *camera obscura*, est décrit par ailleurs dans le chapitre 2.9. Une partie importante du travail de l'artiste[853] a à voir avec la lecture, et, en 2006, dans le cadre du projet

---

[848] Fleischer Alain, « Images Dormantes », dans *Felten-Massinger. canal caravana obscura*, cat.exp., Tourcoing, Le Fresnoy, 1998, p.6.
[849] Voir en particulier les textes du généticien Albert Jacquard, de la galeriste Michèle Chomette et de l'artiste Dominique Stroobant dans *caravana obscura. Felten-Massinger*, cat.exp., Bruxelles, Commissariat général aux Relations internationales de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, 2004.
[850] Interview par Pierre Liebaert, « Felten & Massinger », *Democratic Jungle*, 11 juillet 2015, en ligne : <http://democraticjungle.be/2015/07/11/felten-massinger/>, consulté le 18 février 2016.
[851] Bubb Martine, *La Camera obscura. Philosophie d'un appareil, Paris, op. cit.*, p.421.
[852] Voir son site, en ligne : <http://www.annhamiltonstudio.com/>, consulté le 18 février 2016.
[853] Voir Simon Joan, *Ann Hamilton. An Inventory of Objects*, New York, Gregory R. Miller, 2006, p.262-263.

Taken with Time[854], elle a réalisé, dans cinq lieux publics de Philadelphie, des photographies à la *camera obscura* de personnes en train de lire, qu'il s'agisse de textes religieux dans des églises, d'*Ulysse* de James Joyce un 16 juin, jour de commémoration Bloomsday, ou de livres dans une bibliothèque[855] (Image 91). Dans certains de ces cas, le temps de pose a été la durée même de la lecture, bien supérieure à la durée optimale de prise de vue : les images obtenues montrent des personnages flous dans un cadre fixe. Comme les photographies de Michael Wezely (voir chapitre 2.6), ces sténopés d'Ann Hamilton tentent de redéfinir le temps photographique.

L'effet autoréflexif de la *camera obscura*

Steven Pippin, que nous venons de mentionner, a aussi réalisé un travail autoréflexif « en boucle » : dans un centre d'art ou une galerie[856], une moitié de la salle d'exposition est transformée en *camera obscura* au moyen d'une cloison percée d'un trou, et prend alors une photographie de l'autre moitié de la salle pendant une longue durée, de 24 à 58 heures (Image 92). La photographie de l'espace ainsi obtenue, une fois développée, est exposée *in situ* : l'image remplace ainsi la réalité, prend réellement sa place. On peut y voir « une tentative désespérée de placer la galerie contemporaine face à sa vanité[857] ».

---

[854] Une description du projet se trouve sur le site, en ligne : <http://www.printcenter.org/pc_exhibition_past.html#2006> , ainsi qu'une vidéo <https://www.youtube.com/watch?v=WI0-3TqfleM>, sites consultés le 18 février 2016.

[855] Voir Copeland Colette, "Taken with Time : A Camera Obscura Project", *The Photo Review*, vol.9, n°1, 2010, p.8-10, en ligne : <http://www.colettecopeland.com/pdfs/Taken_with_Time.pdf>, consulté le 18 février 2016.

[856] Ces projets, *Introspective* à l'ICA à Londres en 1993, *Retrospective* dans une galerie new-yorkaise en 1994 et *Addendum* au centre d'art Portikus à Francfort, sont décrits dans le livre *Steven Pippin: addendum*, Francfort, Portikus, 1994, en particulier p.46-47.

[857] Pippin Steven, « Guide de dépannage », dans *Discovering the Secrets of Monsieur Pippin*, *op.cit.*, p.30.

De manière similaire, l'artiste argentin **Axel Straschnoy**[858] (né en 1978, vit en Finlande) a conçu une *camera obscura* en forme de cadre de photographie (*Contexto de Exhibición de un Marco Negro*, 2007-2012 ; Image 93) : une fois activé, le cadre se comporte comme une *camera obscura* et enregistre donc son environnement, son histoire. Ensuite, changeant de fonction, et donc de point de vue, il reçoit et expose la photographie qu'il a prise, passant du statut de regardeur à celui de regardé, d'actif à passif, de témoin à témoignage. Ce retournement traduit bien l'omnipotence et l'omniprésence de la *camera obscura.*

Enfin **Thomas Bachler** (né en 1961), dont nous analysons ailleurs le travail corporel et les projets de destruction de la *camera obscura* (chapitre 2.9), a fait un travail sur la géographie de la *camera obscura* où, non content de ne pouvoir contrôler la vision et le cadrage, il abandonne aussi le contrôle du sujet photographié : il envoie en effet par la Poste des colis qui sont en fait des sténopés et qui donc enregistrent les images aléatoires devant eux pendant les deux ou trois jours de leur transit dans les bureaux, les entrepôts et les trains ou camions de distribution[859]. Non seulement la *camera obscura* devient ainsi autoréflexive, mais c'est de plus un geste radical d'abdication de contrôle[860] et de disparition de l'auteur, lequel se contente de définir un protocole puis abandonne au hasard la création des images au hasard (*Reiseerinnerung*, 1985-1986, Image 94)[861]. De manière similaire, sa série *Bon Voyage!* [862]consiste en l'enregistrement dans sa camionnette transformée en *camera obscura* des images

---

[858] Voir sur son site, en ligne : <http://axel.straschnoy.com/contextos/>, consulté le 22 février 2016.

[859] Tim Knowles a réalisé un projet similaire, mais avec un appareil numérique programmé pour prendre une photographie toutes les dix secondes pendant son trajet : projet *Spy Box*, en ligne : <http://www.timknowles.com/Work/PostalWorks/SpyBox/tabid/296/Default.aspx>, consulté le 24 février 2016.

[860] " Sending pinhole camera parcels means to abandon any kind of control over the (temporal) picture in their journey to become a « Souvenir » ". Panhans-Bühler Ursula, "Thomas Bachler – Concepts of a Threshold Position", dans *Thomas Bachler – Arbeiten mit der Camera obscura*, Stuttgart, Lindemanns, 2001, p.12.

[861] Voir sur son site, en ligne : <http://thomasbachler.de/5-reiseerinnerungen>, consulté le 22 février 2016.

[862] Voir sur son site, en ligne : <http://thomasbachler.de/18-bon-voyage>, consulté le 22 février 2016.

d'un voyage de cent kilomètres : l'image photographique, très neutre et quasi abstraite, est un enregistrement en quelque sorte filmique d'une heure de voyage. Dans ces deux projets où la géographie conditionne l'image, cette abdication auctoriale est une forme d'écriture automatique : l'artiste « fournit seulement la feuille, le 'texte' vient tout seul[863] ».

La *camera obscura* poussée à ses limites

Le travail de Thomas Bachler s'éloigne déjà de l'idée d'une représentation choisie et décidée par le photographe. Choi et Denis Bernard, étudiés dans cette section, se positionnent aussi aux confins de la photographie à la *camera obscura*.

Choi (Choi Chung Chun, né en 1949 à Hong Kong) est surtout connu en France comme tireur, mais il a aussi une pratique personnelle[864], délibérément très différente de celle des grands photographes qui utilisent ses services. Son travail est en quelque sorte un renversement du procédé de la *camera obscura* : transformant une pièce en chambre noire, il fixe un papier sensible sur une des parois et installe au centre de la pièce une boîte contenant une puissante source de lumière et percée d'un petit trou d'où va s'échapper la lumière qui ira impressionner le papier sensible. À l'intérieur de la boîte éclairante il dispose du papier de soie froissé, huilé, roulé en boule, saupoudré d'ingrédients divers, et sur lequel ont été préalablement reproduits en négatif des motifs, des visages : le faisceau de lumière va traverser ces boules de papier et en projeter les formes et les motifs sur le papier photosensible au mur. L'image ainsi obtenue est imprévisible, elle reproduit certains des éléments de l'installation,

[863] "Er liefert bloß das Blatt, der „Text" kommt von allein drauf". Texte de présentation du projet *Reiseerinnungen*, en ligne : <http://thomasbachler.de/5-reiseerinnerungen>, consulté le 22 février 2016.
[864] Voir la video, en ligne : <http://www.atelierchoi.com/maison.html> à propos de son exposition en 2012 à la Maison Européenne de la Photographie <http://www.mep-fr.org/evenement/choi/>, sites consultés le 18 février 2016.

des formes du papier, des visages, mais il est impossible à l'artiste de savoir à l'avance à quoi ressemblera la photographie finale. Les images obtenues ont un caractère magique : « Des monstres fantomatiques nous fixent, visages triplés, gueules cassées, loups-garous, masques noirs, faces striées, crânes déformés ... Des êtres hybrides, improbables, impensés, le mystère de la chambre noire[865] ». Contrairement au dispositif classique de *camera obscura*, le motif et la lumière sont ici à l'intérieur, et la projection, la réception de l'image se font aux marges du système, sur ses parois extérieures ; encore plus que dans le sténopé classique, l'artiste se contente ici de mettre en place un protocole, il abandonne au hasard le contrôle sur l'image finale (Image 95).

Denis Bernard[866] (né en 1961) a mené des explorations très diverses des conditions de production et d'apparition de l'image (voir chapitre 2.4 pour ses travaux sur le matériau photographique) ; bon nombre d'entre elles ont à voir avec la *camera obscura*, mais toujours en en repoussant les limites, en en redéfinissant les paramètres. C'est ainsi que dans sa série *poussières* (1985), il s'installe dans une salle transformée en *camera obscura*, recouvre ses plan-films de poussière et les expose au faisceau lumineux provenant du trou de serrure de la porte : on est là dans une pratique indéfinissable, qui combine le sténopé, l'action directe de la lumière, et une intervention physique sur le matériau photographique[867]. Il a également voulu aller plus loin en termes de multiplicité des sources lumineuses dans une *camera obscura* : en 1984, il perce une demi balle de ping-pong de 33 trous, et expose une pellicule à l'intérieur, obtenant 33 points de vue différents, 33 images simultanées qui se recouvrent partiellement (*mille yeux 1*) ; il répétera ensuite l'expérience à l'intérieur d'une chambre

[865] Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Le mystère de la chambre noire (Choi),* 6 septembre 2012, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2012/09/06/le-mystere-de-la-chambre-noire-choi/>, consulté le 18 février 2016. Nous remercions Choi pour ses explications détaillées lors de notre visite de son exposition à la MEP.

[866] Voir son site, en ligne : <http://www.f-u-l-g-u-r-s.net/>, consulté le 19 février 2016.

[867] Denis Bernard indique avoir rencontré Adam Fuss à New York en 1988 et avoir échangé sur ce travail, Fuss ayant lui-même réalisé des pièces basées sur la poussière, dont son travail fondateur accidentel en 1986 décrit au chapitre 2.2.

monorail (*mille yeux 2*). Mais surtout en 1985-87 il fait construire une sphère d'un diamètre de 15 cm, dans lequel il installe un châssis avec deux plan-films ; la sphère qu'il décrit comme « une boule omnidirectionnelle d'yeux ouverts[868] » est donc percée de 142 trous, produisant une image composite (*mille yeux 3*), qui évoque pour lui les yeux des mouches ou des poissons anableps – lesquels, nageant en surface, peuvent voir dans l'air et dans l'eau simultanément (Image 96). Par la suite, il fera balancer cette sphère[869] au bout d'un câble, avec une vision directe du soleil, pour obtenir des images encore plus aléatoires (*héliographies*, 1988). Sa pièce sténopéïque la plus complexe, en 1988, comporte près de 12 000 trous : au moyen d'un carton de 98 par 122 mm, dans lequel il a percé un trou tous les millimètres (soit 11956 trous), il reporte ses trous sur un film qu'il installe ensuite devant un châssis de plan-film. Il prend ainsi en quelque sorte possession des vides dans la structure granulaire des molécules de sels d'argent du film (Image 97). Quand, dans une pièce obscure, il déclenche un flash, son autoportrait va donc s'inscrire 11956 fois sur la surface sensible (*11000*).

Ce qu'on voit dans ces images est évidemment loin d'une représentation fidèle du réel et reste une énigme visuelle pour le spectateur qui doit « admettre que ces images ne montrent que ce qu'elles montrent[870] ». Bernard remet sans cesse en question les règles, les standards, les normes techniques, non seulement de la photographie avec appareil, mais même de la photographie avec *camera obscura*, il émancipe ses images : pour lui, c'est « à l'image et à elle seule, à l'affirmation de sa virtualité, de prescrire la procédure qui lui va, d'inventer au fur et à mesure ses protocoles, et non à cette médiation[871] » du dispositif technique. Ce « renoncement marqué à la photographie comme chasse ou

---

[868] Bernard cite sur son site cette phrase de Michel Serres, « Hermès et le paon », *Les cinq sens*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.
[869] Cette sphère a été décrite dans le Pinhole Journal : "Light Captures. Denis Bernard", *Pinhole Journal*, Vol 4, n°2, août 1998, p.22-23.
[870] Parlant Pierre, *Exposer l'inobservable*, Martigues, Éditions Contre-Pied, 2014.
[871] Parlant Pierre, « ?do the rest », p.152, dans *Denis Bernard, Écarts, éclairs et corps*, Martigues/Lyon, Autres et Pareils (n°33-34) / Fage, 2010, en ligne : <http://autresetpareils.free.fr/documents/Denis-Bernard-livre.pdf>, consulté le 19 février 2016.

capture d'images, [cette] valorisation de la lumière comme véhicule d'images incontrôlables[872] », cette volonté délibérée de remettre en question l'appareil et d'en infléchir les protocoles vers de nouvelles directions, cette libération « des modes et des moules, de la standardisation, de l'emprise commerciale et de l'uniformisation des écoles, des formats et des machines[873] » font de lui un photographe toujours prêt à « expérimenter rater tâtonner traquer / et se surprendre d'abord soi-même[874] », comme le dit le poète et photographe Jean Lewinski. Son travail expérimental est non seulement celui d'un artiste, mais aussi celui d'un penseur et d'un historien très au fait de l'histoire de la photographie[875].

Les travaux étudiés dans ce chapitre représentent un ensemble d'expérimentations bien au-delà de la simple utilisation d'une *camera obscura* : ces artistes ne se sont pas contentés de se passer d'objectif, ils ont continué à questionner les modalités de création de l'image photographique et ont repoussé les limites de la *camera obscura*, qu'il s'agisse des objets utilisés, de l'inscription du temps dans la photographie, de l'introduction du hasard ou de l'abandon d'une posture d'auteur. En remettant ainsi en cause ces paramètres,

---

[872] Careri Giovanni, « dons de lumière », *Ibid.*, p.145.
[873] Domerg Olivier, « photo synthèse d'un photo sensible », *Ibid.*, p.182.
[874] Lewinski Jean, « un mikado à lui tout seul », *Ibid.,* p.175.
[875] Denis Bernard est co-auteur de *L'instant rêvé. Albert Londe*, Nîmes, J. Chambon, 1993, avec André Gunthert. Il a publié deux articles dans la revue *Études photographiques*, l'un sur les rayons X et l'autre sur l'éclair magnésique, et un article sur le site *Culture visuelle* au sujet du développement automatique. Il prépare une thèse à l'EHESS sous la direction de Giovanni Careri sur le sténopé. Références respectives : « L'image des rayons X et la photographie », *Études photographiques*, n°17, novembre 2005, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/756>; « La lumière pesée », *Études photographiques*, n°6, mai 1999 : <http://etudesphotographiques.revues.org/188>; « La boîte noire du développement automatique », 8 novembre 2009: <http://culturevisuelle.org/icones/56> ; *Sténopés Versus Camerae Obscurae. Pour une étude du principe de sténopé comme objet théorique*, <http://www.theses.fr/s24247> ; tous sites consultés le 19 février 2016.

ils ont délibérément joué, chacun à sa manière, contre l'*apparatus*, et ont démontré la richesse complexe de leurs qualités expérimentales.

CH. 2.4 JOUER AVEC LA MATIÈRE PHOTOGRAPHIQUE

La pellicule, et plus généralement la surface sensible, est bien évidemment un élément incontournable de la photographie argentique, mais elle n'y est d'ordinaire reconnue que pour ses qualités techniques, sensibilité et définition, sans avoir d'autre rôle que celui de recevoir les rayons lumineux qui vont créer l'image. Pourtant, des photographes contemporains se sont intéressés à la pellicule même comme objet photographique, et non comme simple support, interrogeant ainsi un paramètre essentiel de l'ontologie de la photographie. Certains ont travaillé sur les marges des pellicules, leurs amorces, d'autres sur la matérialité même du support, et d'autres enfin sur la règle de verticalité de la pellicule dans l'appareil ou le sténopé. Dans tous les cas, comme nous le verrons, il s'agit de recherches visant à déconnecter l'objet photographique et la représentation de la réalité.

Les amorces de pellicule comme révélateurs du langage photographique

L'Italien **Silvio Wolf**[876] (1952) est sans doute le plus connu des photographes ayant exploré les extrémités de la pellicule photographique. Depuis ses premiers travaux en 1978, quand il rephotographiait une photographie polaroid encore et encore jusqu'à sa disparition, il s'est intéressé à la disparition de l'objet photographique. Pour lui, la reproductibilité mécanique de la photographie, telle qu'énoncée dans les thèses de Walter Benjamin, se trouvait viciée dès lors qu'on demandait au médium photographique d'investiguer son propre code, son propre langage, le menant ainsi jusqu'à l'implosion[877]. Son travail depuis a toujours été concerné par la pensée que « la photographie n'est plus la création d'une image-miroir de la réalité, la capture d'une image à un

[876] Voir son site, en ligne : <http://www.silviowolf.com/>, consulté le 24 août 2015.
[877] Entretien avec l'artiste le 1er mai 2011 à Milan, voir Annexe B33.

bref instant donné, mais l'exploration de près de la manière dont les images se forment et apparaissent[878] ». Il a souvent travaillé aux frontières du visible, explorant les effets de la lumière (voir chapitre 2.5). Dans sa série *Horizons*[879] en 2002 (Images 98 & 99), il a recueilli et s'est approprié des bouts de pellicule couleur se trouvant en amont ou en aval des images photographiées sur la pellicule, là où l'émulsion est déjà présente, mais avant que la surface destinée à la première photographie ne soit enclenchée dans l'appareil de prise de vue, ou après que la dernière photographie ait été faite. Ces amorces sont d'ordinaire porteuses d'informations techniques – titre, nom du laboratoire, métrage, point de synchronisation, *etc.* –, mais elles sont la plupart du temps jetées après le développement[880]. Elles ont été exposées lors du chargement du film dans l'appareil, mais sans que l'objectif ne soit impliqué, on pourrait les décrire comme des photogrammes faits avec un appareil, à la fois *off camera* et *in camera*. Ce qui y apparaît n'est pas le résultat d'une intention du photographe. Elles ont été impressionnées dans l'appareil photographique, mais au moment où celui-ci était ouvert, où il n'était pas encore opérationnel, pas encore en mesure de photographier le réel. Pour Wolf, il s'agit là d'une photographie ontologique, car essentielle au processus photographique, d'un langage révélé[881] mais sans signification visuelle. Tout son travail, dit-il « concerne des questions de nature linguistique, si bien que les images sont des formes abouties d'un objet à

---

[878] "al punto dove la fotografia non è più rispecchiamento della realtà, cattura di una immagine nella velocità di un instante, ma esplorazione ravvicinata del modo di formarsi e di darsi delle immagini stesse". Fagone Vittorio, "Silvio Wolf", dans *Catalogue documenta 8*, Kassel, 1987, repris dans *Silvio Wolf. Light Specific*, Brescia, Nuovi Strumenti, 1995, p.157.

[879] Sur son site, en ligne : <http://www.silviowolf.com/photoworks/horizons/horizons.html>, consulté le 24 août 2015.

[880] Comme noté au chapitre 1.8, la première et la dernière des *Verifich*e d'Ugo Mulas, *Omaggio a Niepce*, présentent une pellicule entière, avec amorce et talon.

[881] Voir à ce sujet l'analogie que Franco Vaccari fait entre le travail de Wolf et la mystique juive : Vaccari Franco, "Lontane origini dell'opera di Silvio Wolf", dans *Silvio Wolf. Le Due Porte*, Milan, Charta, 2003, p.12-15, en ligne : <http://www.silviowolf.com/literature/001.html#top>, consulté le 24 août 2015.

l'intérieur d'un langage dont les signes sont la lumière et le temps[882] ». De plus, cette photographie sans image a aussi une dimension temporelle, c'est une « photographie d'avant la venue de l'image, une rencontre primordiale entre la lumière et le temps[883] » ; on est là dans un temps qui se situe avant la démarche photographique consciente, dans un moment où tout est encore potentiel, où le processus classique de la photographie n'a pas encore commencé, et on est pourtant déjà dans la photographie.

L'image présente à chaque fois un seuil[884], une limite entre l'obscurité et la lumière, entre le noir et la couleur, entre la matière brute et le langage photographique élémentaire. Une fois qu'il a récupéré les amorces, Wolf doit décider du placement de la ligne d'horizon dans l'image finale, pour parvenir à un équilibre entre les deux parties de l'image. L'excès d'information dans la lumière et son absence dans le noir composent ensemble un paysage dénué de signification, réduit à son seul signe ; on ne peut voir le réel quand il y a trop de lumière, ni quand il n'y en a pas, dans les deux cas, on est aveuglé. De plus, comme il s'agit des extrémités du film, le processus chimique de développement n'est pas toujours correctement fait à ces extrémités et les couleurs peuvent être assez différentes de ce qu'on trouverait ailleurs sur le film. Face à ces photographies, le spectateur est conscient à la fois de l'image et du processus : il peut les voir comme des représentations abstraites, à propos desquelles on cite souvent Mark Rothko, bien sûr, mais à vrai dire, si c'est bien là une vision abstraite de la réalité, ce n'est pas une abstraction, car le monde

---

[882] "Il lavoro è sempre inerente a questioni di natura linguistica, tanto che le immagini risultano forme compiute di un oggetto interno al linguaggio, i cui segni sono la luce e il tempo". Corgnati Martina, "Conversazione con Silvio Wolf", *Arte e Cronaca*, n°6, 1987, repris dans *Silvio Wolf ? Light Specific, op.cit.,* p.156.

[883] "una fotografia prima dell'avento dell'immagine, un incontro primordiale di luce e tempo". Rexer Lyle, "Silvio Wolf : La Porta verso la Soglia", dans *Paradiso. Photography and Video by Silvio Wolf*, Lugano, Galleria Gottardo, 2006 p.131, en ligne : <http://www.silviowolf.com/literature/001.html#top>, consulté le 24 août 2015.

[884] Wolf considère le concept de seuil comme une question cruciale, peut-être la clef de voûte de tout son travail ("una questione cruciale a cui forse tutto si può ricondurre"). "Dialogo sulla Soglia. Conversazione tra Anna Strada e Silvio Wolf", dans *Silvio Wolf. Le Due Porte, op.cit.,* p.48.

réel, même réduit à de la lumière, était présent au moment de la photographie. Ces photographies sont en fait, pour Wolf, une tautologie, une autoreprésentation du médium qui exprime là ses propres règles essentielles de fonctionnement. Il n'y a rien de narratif, aucun souvenir d'un événement, ce qui pour Wolf, qui souhaite éviter la narrativité, représente « une réussite incroyable[885] ». L'image ne témoigne de rien, c'est seulement l'essence même de la photographie, son absolu, qui est montré ici. Alors que, dit Wolf, « le visible est entièrement cartographié ; toute la planète est recouverte d'images : il n'y a plus rien à photographier[886] », cette approche lui procure une fascination nouvelle pour la capacité du médium à créer son propre objet à l'intérieur de lui-même.

L'artiste conceptuel allemand **Timm Ulrichs** (né en 1940) a réalisé une série similaire, qui s'inscrit dans sa démarche plus globale de questionnement de l'essence de l'art. Cette série, réalisée à partir d'amorces de pellicules pour diapositives, se nomme *Épiphanies de Paysage*[887] (Image 100) ; elle se compose de trois fois neuf photographies Cibachrome de ces amorces, au format 40 par 50 cm, auxquelles Ulrichs joint toujours les amorces originales. Le critique et commissaire Peter Friese a mis l'accent sur le lien esthétique entre ces photographies et la peinture de paysage, en les assimilant davantage à des paysages mentaux qu'à une recherche expérimentale sur la nature de la photographie[888]. De manière un peu plus large, le photographe français **Jean-Christophe Béchet**[889] (né en 1964) s'est intéressé, à côté de son travail documentaire classique, aux accidents dans les marges de la pellicule, photos

---

[885] "But there is no memory of the event, which is to me an incredible success […] I hate the narrative aspect of photography, I am not here to tell stories". Entretien avec l'artiste le 1er mai 2011 à Milan.
[886] "Il visibile è tutto mappato ; l'intero pianeta è ricoperto da immagini : nulla è più rimasto da fotografare". Wolf Silvio, "Talk Show", *Artribune*, AIII, N12, mars-avril 2013 (Il Futuro della Fotografia), p.28-29.
[887] *Timm Ulrichs. Landschafts-Epiphanien*, cat.exp., Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen, 1991.
[888] Friese Peter, "Vom Epiphänomen zur Epiphanie", *ibid.* (De l'épiphénomène à l'épiphanie).
[889] Voir son site, en ligne : <http://www.jcbechet.com/>; consulté le 27 février 2016.

ratées, films brûlés, expositions multiples, déchirures, et donc aussi aux amorces ; l'intérêt pour lui de cette photographie accidentelle, aux marges, est qu'elle « perturbe l'ordre, la sécurité, la répétition, la maîtrise[890] », et offre ainsi un espace de liberté à l'artiste (Image 101).

La matière photographique elle-même

L'artiste italien **Giulio Paolini**[891](né en 1940), acteur important du mouvement *Arte Povera*, fut un des premiers à s'intéresser à la matérialité même de la photographie, dans la lignée de ses réflexions sur les matériaux de la création artistique. Dans sa série *Sette fotogrammi della luce*[892] (1969, Image 102), il agrandit une photographie trouvée, quelconque - lui-même ne prenant jamais de photographies - jusqu'à rendre visible le grain même de l'image. Il réduit ainsi la photographie à son processus physico-chimique, à sa composition de molécules de sels d'argent, en s'éloignant délibérément de toute représentation du réel. La photographie ainsi obtenue ne représente plus rien, elle est quasi abstraite, même si elle reste le résultat de l'action de la lumière sur la surface sensible : elle ne montre plus que le matériau seul, le principe photographique lui-même. Suivant une démarche similaire, l'Américain **James Welling**[893], dont le travail est étudié de manière plus approfondie chapitre 2.2, a réalisé en 1984 une série de six *Gelatin Photographs* (Image 103) où il a photographié ce matériau constitutif des pellicules, la gélatine utilisée pour agréger les sels d'argent : des blocs de gélatine ont été pigmentés en noir, puis photographiés sur un fond blanc. C'est en quelque sorte une tautologie photographique.

---

[890] Texte de présentation de sa série *Accidents*, aux Rencontres d'Arles 2012.
[891] Voir son site, en ligne : <http://www.fondazionepaolini.it/>, consulté le 25 août 2015.
[892] Sur son site, en ligne : <http://www.fondazionepaolini.it/en/files_opere/Sette_fotogrammi_1969_Parigi_FNAC_ENG.pdf>, consulté les 10 mars 2016.
[893] Voir son site, en ligne : <http://jameswelling.net/>, consulté le 25 août 2015, et en particulier <http://jameswelling.net/projects/3>, consulté le 10 mars 2016.

L'artiste franco-tchèque **Tom Drahos**[894] (né en 1947) aborde l'expérimentation en photographie principalement[895] par le biais du matériau, papier photosensible ou support pelliculaire translucide, qu'il plie, qu'il troue, qu'il agrafe, qu'il brûle ou malmène de diverses manières. Dans sa série *Substance*[896] (1988), il présente dans des tubes éprouvettes et des bocaux de laboratoire des photographies broyées, brûlées, tamisées : la photographie n'est plus une image, un souvenir, un référent, mais la simple matière des sels d'argent et du papier ou du celluloïd. Jean Arrouye estime que ce n'est pas là une provocation destructrice mais une « hyperbole du principe même de la photographie qui naît de la lumière venue de l'empyrée[897] ». Dans sa série *Périphérie*[898] (1990, Image 104), réalisée pour la DATAR autour de vues de paysages urbains, il occulte l'image de ces paysages par des bouts de négatifs couleur qu'il juxtapose ou superpose. Pour Michelle Debat, ce « fabricant d'images mentales […] travaille la transparence du négatif comme le support-matière d'une toile, il déstabilise le dispositif perspectif pour provoquer notre imaginaire, lui 'renverser' la tête et les jambes et mieux inquiéter nos habitudes perceptuelles[899] ». Cette volonté délibérée de réhabiliter le matériau photographique aux dépens de la représentation est clairement une remise en question de l'immatérialité présumée de l'objet-photographie réduit à son référent, restreint à son rôle de médium. Selon Jean Arrouye, avec Drahos, la photographie « se proclame à son tour support-surface et ne se veut plus

---

[894] Voir ses sites, en ligne : <http://www.tom-drahos.com/> et <http://tom.drahos.free.fr/>, consultés le 9 février 2016.

[895] Tom Drahos a par ailleurs une pratique très variée en livres, DVD, photographie numérique *etc.*

[896] Voir *Tom Drahos. Substance*, cat.exp., Corbeil-Essonnes, CAC Pablo Neruda, 1988.

[897] Arrouye Jean, « Crise en photographie », *ETC*, n°7, printemps 1989, p.32, en ligne : <https://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1083674/36358ac.pdf>, consulté le 9 février 2016.

[898] Voir la série en ligne : <http://www.tom-drahos.com/page35i.html>, consulté le 11 février 2016.

[899] Debat Michelle, « Exit, les jeux acides du numérique. Photographies de Tom Drahos », *Exporevue*, janvier 20004, en ligne : <http://www.exporevue.com/magazine/fr/drahos_exit.html>, consulté le 11 février 2016.

miroir sans tain[900] ». Drahos lui-même, distinguant la photographie-représentation qui montre et la photographie-objet qui signifie, voit dans cette négation de l'image, dans ce passage de l'image dans la réserve, un éclairage paradoxal de cette même image et il définit cette mutation comme « un changement de morphologie ». Il voit, dans cette efficience formelle de la photographie en tant que matériau, une « capacité à construire des modèles, des codes » à l'intérieur d'un nouveau système de signification :

> « La photographie rejoint une phase théorique, une forme stable et complexe ; elle s'inscrit dans un système. … La photographie en tant qu'image, n'est plus stable, mais éphémère, transitoire et accidentelle, avant de s'intégrer dans le volume, dans l'espace et dans le temps »[901].

Denis Bernard[902] (dont le travail sur le sténopé est présenté au chapitre 2.3) a aussi réalisé des expérimentations avec la pellicule brute. Il a par exemple collé deux plans-films l'un contre l'autre du côté de l'émulsion, puis, une fois secs, les a séparés et développés : les traces du décollement, de l'entre-deux se traduisent par des craquelures et des lézardes dans l'image. Il a porté une pellicule vierge à même sa propre peau et l'a laissée s'imprégner de sa sueur, dont l'acidité attaque la gélatine et suspend la mutation des sels d'argent ; de plus, un peu de lumière a filtré à travers ses vêtements. Le résultat (*peaux*, 1985-1989) est à la fois une empreinte du corps et une image de l'extérieur. Son projet le plus radical rappelle les expériences électrico-spirites du début du XXe siècle, quand on tentait de saisir l'image de fluides médiumniques : dans l'obscurité, à l'aide d'un rouleau de plastique, il excite l'électricité statique d'un plan-film en cellulose. Quand grésillements, odeur d'ozone et picotements lui indiquent la proximité d'une étincelle, il jette le film dans le bac de révélateur :

---

[900] Arrouye Jean, *op.cit.*
[901] Drahos Tom, « La structure interne de la photographie et ses changements de morphologie », dans *Tom Drahos. Substance, op.cit.,* n.p. [p.9].
[902] Voir son site, en ligne : <http://www.f-u-l-g-u-r-s.net/>, consulté le 24 février 2016, et le livre Denis Bernard, *Écarts, éclairs et corps, op.cit.*

l'orage alors éclate et crépite, avec de petits éclairs jaillissant de la surface du film. Cette image d'éclairs insolée par les éclairs mêmes va apparaître sur le film, une fois sorti du révélateur, avec parfois une lacune, un trou là où la chaleur a été telle que la gélatine a fondu. C'est une forme d'auto-engendrement de l'image, de parthénogénèse électrique, qu'il qualifie d'autographie lumineuse (*fulgures*, 2002-2003, Image 105). Ce travail sur la pellicule de Bernard ajoute une facette supplémentaire à la richesse de ses travaux à la *camera obscura* décrits précédemment.

Pour sa part, l'artiste allemande **Sylvia Ballhause**[903] (née en 1977) s'intéresse au matériau photographique et à sa disparition. Elle a ainsi présenté le triptyque de Daguerre conservé à Munich[904] (Image 106), qui ne montre quasiment plus rien et que l'on connaît uniquement par ses reproductions passées : l'artefact est plus visible que la représentation première, dont ne subsiste qu'un bruit de fond inaudible, invisible. Photographiant des daguerréotypes si abimés qu'on n'y devine d'image que sous un angle précis, rasant, presque impossible, elle produit des photographies quasi noires. Chez elle, le matériau photographique lui-même vient perturber l'image, l'obscurcir, la flouter, la faire évanouir, et la matérialité même du support de l'image devient la seule réalité qu'on puisse appréhender, aux dépens de toute représentation.

C'est peut-être l'artiste germano-brésilienne (résidant à Paris) **Juliana Borinski**[905] (née en 1978) qui a aujourd'hui poussé le plus loin l'investigation de la matière photographique même. Elle aussi travaille sur l'amorce, mais de

---

[903] Voir son site, en ligne : <http://www.sylviaballhause.de/>, et en particulier les séries dans le chapitre *Coincidences* : <http://www.sylviaballhause.de/werkgruppen/coincidences/>, consultés le 27 février 2016.

[904] Voir son mémoire à ce sujet : Ballhause Sylvia, *Zerstörte Bilder oder Bilder der Zerstörung? – Eine Betrachtung des Münchner Triptychons von Louis Jacques Mandé Daguerre*, sous la direction du Professeur Friedrich Tietjen, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, 2010, en ligne : <http://www.sylviaballhause.de/assets/Textdateien/BallhauseDiplomarbeitkomplett.pdf>, consulté le 27 février 2016.

[905] Voir son site, en ligne : <http://julianaborinski.com/>, consulté le 1er septembre 2015.

manière moins esthétisante, plus brute que Silvio Wolf (*Who is afraid of the void ?*, 2013). Elle s'intéresse au support même, explorant au microscope, dans *In the soul of film* (2010, Image 107), l'image fixée sur la pellicule, avec des macrophotographies de plus en plus grossies, de deux millimètres à deux microns, dans une volonté de pénétrer dans les entrailles mêmes de la photographie, de sonder l'épaisseur de l'image et de refuser ainsi l'image en surface, l'obligation de la représentation fidèle du monde. Dans un autre projet, elle superpose les 24 images d'une seconde d'une bobine cinématographique détériorée, après avoir patiemment décollé la pellicule abîmée par l'humidité, créant ainsi une forme d'épaisseur temporelle (*Dark Mirror #2*, 2013). Elle impressionne de grandes plaques de cuivre photosensibles avec une goutte de liquide se cristallisant lentement, puis les insole pendant trois semaines dans une chambre noire, pour obtenir des paysages abstraits fantastiques, images brûlées et persistantes (*LCD Copper plates*, 2012, Image 108). Se riant des craintes des photographes quant aux interférences optiques connues sous le nom d'anneaux de Newton, elle les fait délibérément apparaître, comme un pied-de-nez à la « bonne » photographie (*A photographer's nightmare*, 2013).

D'autres travaux d'elle, à partir d'anciens codes d'archivage des films Kodak, de filtres aux trois couleurs primaires, de photogrammes froissés ou de diapositives brisées et recollées, dénotent une influence constructiviste et minimaliste dans son œuvre. Très inspirés par les travaux du médialogue/variantologue[906] Siegfried Zielinski[907], ses travaux revisitent des outils et des procédés en voie de disparition, non de manière nostalgique, mais en les utilisant pour explorer la réalité de l'image même, pour dénoncer l'illusion générée par la chimie photographique. Ce retour à une approche expérimentale, tout en utilisant aussi des technologies dernier cri, comme le

[906] Voir le site du projet Variantology, en ligne : <http://variantology.com/>, consulté le 21 octobre 2015.
[907] Voir Zielinski Siegfried, *Deep Time of the Media: Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technicl Means*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2006.

microscope électronique, est avant tout une interrogation ontologique de l'image[908].

Pourquoi la pellicule devrait-elle être verticale ? (Aïm Deüelle Lüski)

Un des paramètres les plus évidents du processus photographique est l'alignement entre le sujet, l'appareil photographique et le photographe, selon un schéma quasi immuable où le photographe décide du sujet et du cadre, et où l'appareil est son moyen pour réaliser la photographie qu'il a voulue (qu'elle soit prévue et planifiée, ou que ce soit un instantané). Et dans ce schéma essentiel la surface sensible, plaque ou film, est presque toujours dans un plan vertical, orthogonal à la ligne reliant le sujet et l'auteur en traversant l'objectif. Certes le travail à la chambre peut permettre de basculer légèrement la plaque photographique afin de photographier un objet oblique, à condition de respecter la loi de Scheimpflug[909], mais il ne s'agit là que d'une variation technique visant à préserver la netteté, pas d'un changement de paradigme. On peut également considérer que le dispositif de la *camera obscura* respecte en général lui aussi ce principe de l'orthogonalité de la lumière et de la surface sensible. Mais découvrir le travail du photographe israélien **Aïm Deüelle Lüski** (né en 1951), qui est, à notre connaissance, quasiment le seul à avoir remis en question ce dogme de la photographie « verticale », nous a amené à étendre nos recherches dans cette direction.

Avant d'aborder le travail de Lüski, nous mentionnons aussi brièvement la série *Salzburg* (1990) de **Michael Wesely** (voir chapitre 2.6) qui, pour photographier les monuments de Salzbourg, a utilisé une *camera obscura*

[908] Voir Van Bogaert Pieter, "The image in all its states", en ligne : <http://www.timelab.org/project/soul-film>, (version anglaise en bas de page) consulté le 21 octobre 2015.
[909] Lorsque le plan du sujet, celui de l'objectif et celui de la surface sensible ne sont pas parallèles, la netteté ne peut être obtenue que si ces trois plans s'intersectent en une même droite.

parallélépipédique avec du papier photosensible, non pas sur la paroi opposée au sténopé, mais sur les côtés : les photographies de biais ainsi obtenues sont, une fois tirées, réinsérées dans la boîte évidée de la *camera obscura* elle-même, autour de l'absence d'image centrale ; une photographie de l'ensemble, montrant donc un grand vide central lumineux et des images sombres et déformées sur les côtés, constitue l'image finale. De la sorte, ces monuments, si souvent photographiés, deviennent invisibles, et on ne peut voir que leur périphérie (Image 109).

La démarche de Lüski a eu pour origine une réflexion philosophique : élève de Foucault et de Deleuze, il est aujourd'hui leur traducteur en hébreu et a lui-même écrit plusieurs traités de philosophie (en hébreu, non traduits) dont le principal est « La Philosophie (post) moderne selon ses propres termes[910] ». Lüski est d'abord parti d'une analyse de la vision hégémonique du monde telle que la photographie la traduit : unicité du point de vue, nécessité d'un cadre, présence d'un auteur et obtention d'une image unique. De ce fait, dit-il, l'appareil est un filtre de la réalité qui en fournit une vision humano-centrique dans laquelle s'exprime une relation de pouvoir entre l'auteur et le sujet, entre ce qui est derrière l'appareil et ce qui est devant. Quel que soit le sujet photographié, l'outil photographique et son utilisateur sont dominants. Afin de remettre en question cette relation qu'il qualifie de verticale, Lüski ne s'est pas contenté de faire disparaître l'auteur, le photographe omnipotent – comme, par exemple, l'a fait Franco Vaccari (chapitre 2.10) –, mais il a voulu avant tout repenser l'appareil photographique :

> « … comment est-il conçu, de quoi est-il fait, comment entre-t-il en contact avec le monde, quelle est la relation entre le corps de l'appareil et le corps du photographe et du spectateur, avec qui et quoi l'appareil entre-t-il en relation, quelles sont les connaissances incorporées dans le

[910] Traduction du titre hébreu de ce livre publié à Tel Aviv, Misrad HaBitachin, 2011.

corps de l'appareil et accumulées tout au long de l'histoire de la photographie et, en somme, qu'est-ce que la photographie [911]».

Les « instruments photographiques » que Lüski va construire au cours de ses recherches constituent une réponse à sa déconstruction phénoménologique des composants de l'appareil : l'objectif, le point de vue, le film, la place du photographe, le cadre, l'instant décisif. Il va ainsi contre la photographie existentialiste du moment décisif, se démarquant tant de Barthes que de « la structure moderniste de l'apparatus photographique », qui s'est développée dans le cinéma, la télévision, l'ordinateur, les téléphones mobiles, devenant « le seul et unique modèle de vision, de perception de la réalité »[912], et il s'efforce de parvenir à une image ontologique : comment voir les choses qui ne sont pas en face, comment photographier ce qui n'est pas là, devant l'objectif, devant le regardeur[913]. Lui-même se voit plus comme un savant que comme un artiste, comme un inventeur que comme un créateur[914].

Les prémisses de Lüski sont d'abord que toute prise de vue photographique ne produit pas nécessairement une image, et une image seulement : « Par rapport au principe absolu de la méthode verticale de la photographie, je prétends que dans la photographie horizontale toute photographie ne doit pas avoir comme résultat une image. Ce principe contredit le productivisme absolu de la

---

[911] "rethink the camera body – how it is conceived, what it is made of, what it contains, how it opens itself up to the world and comes in contact with it, what the relationship is between the body of the camera and the body of the photographer and the spectator, to what and to whom the camera relates, what photography is and what the knowledge contained in the body of the camera and accumulated by it as a body of knowledge throughout the history of photography is". [A Azoulay], *Re-configuring Photography*, feuille de salle non signée de l'exposition Aïm Deüelle Lüski, commissariat d'Ariella Azoulay, Palau de la Virreina, Barcelone, 25 octobre 2012-13 janvier 2013.

[912] "the whole modernist structure of photographic apparatus […] the same one and only model of viewing, of perceiving reality", Correspondance de Lüski avec Hilde Van Gelder citée dans Van Gelder Hilde, "Photography and Humanity. Part 5", blog *Still Searching* du Fotomuseum de Winterthur, le 9 juillet 2012, en ligne : <http://blog.fotomuseum.ch/2012/07/photography-and-humanity/>, consulté le 6 août 2015.

[913] Entretien avec l'artiste le 24 octobre 2012 à Barcelone (annexe B18).

[914] Correspondance de Lüski avec Hilde Van Gelder, *op.cit.*

photographie verticale qui ne veut pas 'manquer' une seule image[915]. » Lüski utilise le terme 'dispositif' selon l'acception de Foucault et d'Agambem pour replacer l'outil, l'instrument, dans le contexte 'généalogique' qui l'a produit et l'utilise, une acception proche de celle de l'*apparatus* chez Flusser[916]. Il pose la question du devant de l'appareil : « Il y a une question simple qui n'a jamais été posée jusqu'au moment où nous avons commencé à analyser cet outil idéologiquement et politiquement – qu'est-ce que le devant de l'appareil ? Ou bien pourquoi le devant de l'appareil est-il construit ainsi par rapport à la relation qu'il crée entre le photographe et le photographié ? [917] » De ce fait, afin que la vision photographique ne soit pas mise au service de la seule production d'une image, il met en avant la dimension ludique, hasardeuse de ses propres photographies, les voyant comme une expression chaotique et désordonnée et citant à leur sujet le jeu de dés de Nietzsche et de Deleuze ; il se distingue de la corrélation kantienne entre imagination et conception en « créant des appareils photographiques qui peuvent être définis comme 'non-corrélatifs' car on ne sait pas par avance ce que sera l'image […] Le devant de mes appareils ne prétend pas organiser ou savoir, il affirme plutôt le hasard, l'arbitraire, le

[915] "Compared to the absolute and sweeping principle of the vertical method of photography, in the horizontal one I claim that not every photograph must result in a picture. This principle contradicts the absolute purposefulness of vertical photography that aspires not to 'miss' a single picture". "A Threshold is a Place", entretien d'Ariella Azoulay avec Aïm Deüelle Lüski l'été 2012, dans Azoulay Ariella, *Aïm Deüelle Lüski and Horizontal Photography*, Louvain, Leuven University Press, 2014, p.226-227.

[916] Lüski a rencontré Vilém Flusser en 1991 lors de la 3ème Biennale photographique d'Israël à Ein Harod et nous a dit que ce dernier pensait écrire un texte sur ses photographies faites à partir d'une partition de Bach (voir annexe C5), mais qu'il était décédé peu de temps après (entretien avec Lüski le 24 octobre 2012 à Barcelone).

[917] "There is a simple question that had never been asked until the moment we began to understand the tool ideologically and politically – what is the front of the camera? Or why is the front of the camera built the way it is as regards the relation it creates between the photographer and the photographed?". *Ibid.,* p.234.

soupçon constant et le doute.[918]» Pour ce faire, comme nous allons le voir, Lüski conçoit des appareils qui connectent et fusionnent ce qu'il nomme les quatre éléments de la structure basique et réductrice de la photographie : viseur, chambre, objectif et sujet en évitant « la dialectique sujet-objet de la 'vue frontale' institutionnalisée par la photographie classique.[919] »

Depuis le début des années 1970, Lüski a construit ou fait construire une quarantaine de *camerae obscurae*. (Images 110 à 113). Elles sont de formes diverses, sphères, escaliers, boîtes ou galettes, et faites de bois, de carton, d'argile, voire avec des feuilles de partitions musicales ; celles des débuts étaient fort simples, les plus récentes sont en général l'œuvre d'ébénistes travaillant selon les plans de l'artiste. Chaque *camera obscura* correspond le plus souvent à un seul projet, à un seul lieu, à un seul événement photographique pour lequel elle est conçue, et elle ne sera plus utilisée ensuite. La plupart sont dotées de plusieurs sténopés[920] sur plusieurs faces : la pellicule ou le plan-film vont donc être impressionnés par des rayons lumineux provenant de lieux différents, et se retrouvant sur une seule photographie, où vont se juxtaposer ou se recouvrir des vues provenant de diverses directions à l'extérieur – excepté dans le cas de ses *camerae obscurae* à cartes qui produisent l'effet inverse, des images d'un même sujet sur plusieurs négatifs, chacun selon un point de vue légèrement différent. Dans la majorité des cas, la pellicule ou le plan-film se trouvent à l'horizontale, mais parfois ils sont disposés verticalement, en biais par rapport aux flux de lumière ; dans quelques cas, tirant parti de la transparence du support en celluloïd, la pellicule est impressionnée des deux côtés. Dans ce dispositif, le photographe ne vise plus, il se contente de placer l'appareil en un certain

[918] "Contrary to Kant correlating imagination and conception, I create cameras that may be characterized as 'non-correlative' because one cannot know in advance how the picture will look. The front built in my cameras does not assume organization or knowledge but rather chance, arbitrariness, constant suspicion and doubt" *Ibid.,* p.237-238.

[919] "while avoiding the subject-object dialectic of the 'frontal view' institutionalized by classic photography". *Ibid*, p.250.

[920] Dans un commentaire sur l'article de blog de Hilde van Gelder indiqué *supra*, le commissaire suédois Jan-Erik Lundström mentionne une autre artiste utilisant des *camerae obscurae* à trous multiples, la Finlandaise Liisa Lounila (voir son site : en ligne : <http://www.liisalounila.com/>, consulté le 6 août 2015).

endroit à un certain moment. De plus, l'image n'est plus unique : la relation entre le point de vue unique du photographe et l'image représentative du sujet photographié est remise en question (Images 114 & 115).

Décrivons ici à titre d'exemple[921] trois de ses *camerae obscurae*. Celle nommée NESW (1992) est un cube en bois avec une ouverture dans chacune des quatre parois verticales, soit les quatre points cardinaux ; un film est disposé verticalement à l'intérieur en diagonale, et peut donc recevoir une image par chacune des ouvertures, en tirant parti de la transparence du support de l'émulsion en celluloïd. Lüski a posé cet appareil en différents points de la ligne de séparation historque (« ligne verte ») entre le territoire israélien et Jérusalem-Est, qu'Israël occupe depuis 1967 et a annexée illégalement en 1982; les photographies ainsi réalisées combinent en une même image des vues des deux côtés de la ligne de démarcation, un moyen pour lui de dénoncer l'occupation et l'annexion (Image 116). Sur certaines photographies, on discerne l'ombre de l'appareil sur son trépied en même temps que le soleil vu sous un autre angle ; Lüski fait à ce propos une analogie avec *Le point de vue du Gras*, de Niépce, où, du fait de la durée d'exposition, la position du soleil et les ombres sont également paradoxales. Comme le note Ariella Azoulay, cet appareil « ne montre pas la ligne de séparation, mais il rend présente l'impossibilité de la voir et de la montrer[922] ». Sa *camera obscura* dite *pita* (2004), en acajou sur un pied, a la forme plate et ronde d'un pain *pita*, le pain traditionnel du Moyen-Orient qu'on ouvre et remplit d'ingrédients ; comme elle a une douzaine de sténopés, ses photographies juxtaposent des petites images provenant des différents côtés (Image 117). Lüski l'utilisa au point de contrôle de Qalandia où des

[921] La description détaillée des principales *camerae obscurae* de Lüski se trouve en Annexe C5. Nous l'avons établie à partir des sources suivantes : la seconde partie du livre d'Ariella Azoulay, *Aïm Deüelle Lüski and Horizontal Photography(op.cit.)* ; le catalogue *Aïm Deüelle Lüski, Imatges Residuals, Fotografia documental en temps obscurs*, Barcelone, La Virreina Centre de la Imatge, 2012 ; l'article d'Ariella Azoulay, "Aïm Deüelle Lüski. Cameras for a Dark Time", *Aperture*, n°201, hiver 2010, p. 34-39; et notre conversation avec l'artiste le 24 octobre 2012 à Barcelone.

[922] "The camera does not show the seam-line but rather makes present the impossibility of seeing and showing the seam-line". Azoulay Ariella, *Aïm Deüelle Lüski, op. cit.,* p. 63 (emphase dans l'original).

marchandises israéliennes sont transférées en Palestine (« *back-to-back* ») : c'est pour lui une dénonciation de la « production du désastre », où des personnes dépossédées de leur terre reçoivent une prétendue aide humanitaire de ceux-là même qui les ont dépossédées. Enfin sa *camera obscura* gâteau (2010) est un cylindre d'acajou assez plat, sur un support, avec six sténopés, couvrant chacun un angle de 60°. Six négatifs rectangulaires sont disposés à l'intérieur, à l'horizontale, laissant un espace vide au centre, un espace perdu, vide d'images. Les négatifs sont placés juste en dessous des sténopés et sont donc partiellement brûlés par la lumière ; seuls les objets les plus éloignés du sténopé, là où moins de lumière pénètre, sont quelque peu visibles. Lüski a utilisé ce dispositif pour photographier des ruines de maisons arabes subsistant après la destruction des villages palestiniens lors de l'explusion des habitants du pays (*Nakba*) en 1948 : les constructions au premier plan, plus récentes, datant d'après 1948, n'apparaissent pas, brûlées par la lumière, et on ne discerne que ces lointaines ruines arabes, témoignages d'une épuration ethnique que l'histoire officielle voudrait nier[923] (Image 118). Pour ses images où on voit dans plusieurs directions à la fois, Lüski a comparé son travail photographique à la musique, disant « c'est comme en musique, entendre tout l'orchestre à la fois, au lieu des instruments un par un[924] ». Comme on peut le constater, l'opposition au modèle classique de l'acte photographique est étroitement liée chez Lüski à une opposition politique : il questionne fréquemment le discours dominant dans son pays sur l'occupation sioniste et la manière dont les photographies en rendent compte.

L'approche de Lüski questionnant ainsi l'hégémonie photographique incite à s'interroger sur « la pertinence de s'intéresser exclusivement à l'image et d'accorder au photographe un rôle majeur[925] ». Elle remet en cause les éléments

[923] Notre conversation avec l'artiste le 24 octobre 2012 à Barcelone.
[924] *Ibid.*
[925] Wicky Érika, "Ariella Azoulay, Aïm Deüelle Lüski and Horizontal Photography", *Ciel variable*, n°98, automne 2014, p.99, en ligne : <www.erudit.org/culture/cv1057878/cv01586/72990ac.html>, consulté le 22 août 2015.

traditionnellement associés à la photographie : l'intervention du regard du photographe lors de la prise de vue, son point de vue mono-focal et extérieur, et le fait que le rapport entre photographe et objet photographié doit s'articuler autour de l'appareil. Les photographies de Lüski ne prétendent pas présenter une vision de la réalité, une absorption passive d'un réel choisi et filtré, mais au contraire elles représentent une intervention dans ce réel, une position prise et tenue ; en réaction à la vision hégémonique de la photographie, « leur esthétique est analytique plutôt que synthétique[926] ». De ce fait, ses images ne sont en général pas aisément déchiffrables, elles demandent un effort de la part du regardeur et ne permettent pas une identification immédiate du sujet. Elles témoignent d'une certaine indifférence de l'artiste quant au résultat visuel obtenu, ou plutôt quant à sa capacité à prévoir et planifier ce qui sera inscrit dans les photographies et à le contrôler : « le sens de mes photographies est dans le processus, pas dans ce qu'on y voit[927] ». L'espace qu'elles représentent est multiple, complexe, désuni et déconstruit, et il ne peut se réduire à une simple image. Allant plus loin que Flusser, qui estimait que « chaque photographie réalise une des possibilités qu'offre le programme de l'*apparatus* [et que] le nombre de ces possibilités est élevé mais fini[928] », Lüski a poursuivi ce raisonnement en déclarant[929] que tout le monde prenait la même image, que le même appareil produisait toujours la même image. De plus, la photographie qu'il pratique est anti-humaniste : l'homme n'est plus au centre, son regard cyclopéen n'est plus dominant, et il ne contrôle plus l'image à sa guise, car « les multiples points de vue simultanés pris par ses appareils sont radicalement égalitaires[930]. »

---

926 "Their aesthetic is analytical instead of synthesizing". Voir l'analyse de l'historienne d'art Hilde Van Gelder, "Photography and Humanity. Part 5", *op.cit.*

927 Entretien avec l'artiste le 24 octobre 2012 à Barcelone.

928 Flusser Vilém, *Pour une philosophie de la photographie, op.cit.*, p. 28.

929 Lors d'un débat le 25 octobre 2012 au MACBA à Barcelone en compagnie de Carles Guerra et d'Ariella Azoulay ; cette dernière a d'ailleurs exprimé ses divergences, déclarant que c'était la diffusion qui faisait la différence, que le problème n'était pas la verticalité, mais son monopole (notes de l'auteur).

930 "the many, simultaneous perspectives that his cameras take are radically egalitarian", Van Gelder Hilde, "Photography and Humanity. Part 5", *op.cit*

Dans son livre *The Civil Contract of Photography*[931] l'historienne Ariella Azoulay remet elle aussi en cause l'approche photographique historique : en particulier, elle définit l'événement photographique comme la rencontre de plusieurs protagonistes existant indépendamment des photographies que cette rencontre peut ou non produire, elle réfute la réduction de la photographie au rôle de signifiant d'un événement défini par une légende et elle remet en question la stabilité du point de vue du photographe dominant face au sujet dominé. Azoulay, avec qui Lüski a beaucoup collaboré, s'inscrit dans la lignée de Jonathan Crary[932], en voulant « déstabiliser la distinction fondamentale entre la chambre noire et la photographie afin de pouvoir repenser à neuf la photographie et, surtout, réécrire son histoire[933]». Elle mentionne[934] dans la même tradition alternative et subversive que Lüski, Allan Sekula, Susan Meiselas, Eric Renner (voir chapitre 2.3) et la *strip photography* (voir chapitre 2.6).

De plus, élaborant le concept du « devenir-image » chez Deleuze, Lüski note que, dans la photographie horizontale, la lumière met du temps pour traverser le négatif dans toute sa profondeur, et que donc toute l'image n'est pas dans le même temps[935]. Le philosophe israélien Nitzan Lebovic, présentant la pensée et le travail de Lüski dans une perspective deleuzienne, note que son langage des images naît aux marges et non au centre, et qu'il constitue la révélation d'un moment rhizomatique au cœur de la langue hébraïque, qualifiée par lui de « déterritorialisée » ; il note que « l'appareil photographique est devenu un mécanisme qui assemble, désassemble et ensuite réassemble les différents éléments de la réalité, interne et externe, créant ainsi un nouveau diagramme ou

[931] Londres, Zone Books, 2008 (traduction de l'hébreu).
[932] Crary Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990.
[933] Wicky Erika, *op.cit.*
[934] Azoulay Ariella, *Aïm Duëlle Lüski, op.cit.,* p. 31.
[935] Entretien avec l'artiste le 24 octobre 2012 à Barcelone.

un nouvel amalgame de fragments du corps[936]». De ce fait Lüski crée de l'art au milieu d'une absence, au milieu de nulle part, « dans un espace intérimaire libéré de sa dépendance » où il n'apparaît pas comme un sujet confrontant la réalité, mais comme un élément de la réalité même que l'appareil photographique capture, arrange et reproduit.

Aïm Lüski mériterait-il un « prix pour l'ensemble de son œuvre en photographie [pour] avoir osé déconstruire l'appareil mono-focal [937]» ? Il a en tout cas exploré de nouvelles approches remettant en question la photographie traditionnelle et le rapport entre photographe et sujet photographié, il a remis en cause la position de l'auteur, du photographe, et il a su inventer des dispositifs novateurs pour mettre en pratique son approche théorique. Cette reconfiguration des systèmes existants de représentation et cette subversion du dispositif dominant en font un acteur important de ce qui est défini ici comme photographie expérimentale, même si lui-même ne se définit pas ainsi, considérant que son travail est certes expérimental, mais avant tout philosophique :

> « Mon travail expérimental ne vient pas directement de l'art mais de la philosophie radicale et de la résistance au système capitaliste post-libéral : en même temps que ma thèse de doctorat (sur la problématique de l'image de la pensée dans *Différence et Répétition* de Deleuze), j'ai

---

[936] "The camera becomes a mechanism that assembles, tears apart, and then reassembles the different parts of this reality, internal and external, creating a new diagram or amalgamation of body parts". Lebovic Nitzan, "Aïm Deüelle Lüski: The Photographic Wound", *Rhizomes*, n°23, 2012 (numéro spécial : Deleuze and Photography), en ligne : <http://rhizomes.net/issue23/lebovic/index.html>, consulté le 22 août 2015.

[937] "If I could choose a recipient of a lifetime achievement award in photography, my choice would be Aïm Deüelle Lüski. My reason would be simple, direct and matter-of-fact : he has dared to deconstruct the mono-focal camera". Azoulay Ariella, "As with Optical Illusions, an Extended Gaze at the Drawing Extricates It from Its Frozen State: On Aïm Deülle Lüski's Exhibition "The Principle of the Least Action"", *Imaginaires du présent: Photographie, politique et poétique de l'actualité*. Cahier ReMix, n° 1, mai 2012. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, en ligne : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/as-with-optical-illusions-an-extended-gaze-at-the-drawing-extricates-it-from-its-frozen-state>, consulté le 22 août 2015.

> commencé à construire des *camerae obscurae*. […] Je ne pense pas vraiment être un "artiste expérimental" car je suis, si j'ose dire, en train de suivre une approche scientifique ; mais la science contemporaine a négligé le monde mésoscopique [le monde de nos sens qui est entre le macroscopique et le microscopique] et, au lieu de recherches sur la lumière et l'image, elle s'intéresse aux technologies laser et autres. Mon domaine est exactement au milieu : comment une image est-elle produite et quel est son statut ontologique ? [938] »

Nous retrouvons dans ses questions les interrogations essentielles de notre recherche.

[938] Message électronique de l'artiste à l'auteur le 8 septembre 2012 (annexe B18) ; certaines fautes de frappe ont été corrigées : ["my experimental work does not come directly from art but from radical philosophy and resistance to the post liberal capitalistic regime : parallel to my PhD thesis (on Deleuze's Difference and Repetition problematics of « image of thought »), I have started to build cameras […] I hardly think I feel as an « experimental artist », because I am more –if I may say – following a scientific attitude – but – because the modern science has turned its back to the mezo-scopic world [the world of our senses which is between the macroscopic and the microscpic] and instead of investigating light and image, they are searching laser technologies and so on – my field is exactly in between : how an image is being produced and what is its ontological status ?"]

B. Défaire l'image

Le second axe de notre recherche sur les photographes expérimentaux concerne ceux qui agissent sur l'image photographique en train de se faire. Certains font varier les paramètres de la lumière, très faible, très forte ou hors du champ du visible. D'autres jouent avec le temps, aux antipodes de l'instant décisif, étendant le temps au sein de l'image même ou au contraire concentrant une longue durée en une seule image. D'autres encore perturbent la chimie du développement, que ce soit dans les bacs de la chambre noire, en jouant avec le développement instantané, ou en créant, comme Pierre Cordier, des chimigrammes. Enfin, c'est au moment du tirage que d'autres photographes expérimentaux vont modifier le mode d'apparition de l'image, en intervenant sur le négatif ou en réalisant des tirages novateurs ou éphémères.

CH. 2.5 UNE PHOTOGRAPHIE AUX MARGES DU VISIBLE

C'est une évidence que de dire que la lumière est essentielle à la photographie, apparaissant dans son étymologie même, et nécessaire à la prise de vue. Or certains photographes remettent en question ce postulat en faisant des images quasi impossibles à voir, soit qu'elles soient extrêmement sombres, de sorte qu'on ne peut y distinguer des motifs qu'à grand peine, soit au contraire qu'elles soient tellement inondées de lumière que leur extrême blancheur en rende le sujet tout autant invisible. Cette volonté délibérée de faire des images à la limite du visible va évidemment à l'encontre des règles habituelles de la bonne photographie, et, ce faisant, amène bien sûr à remettre en question le dispositif de vision photographique, l'*apparatus*. Nous allons d'abord étudier des photographes qui, par des moyens divers, assombrissent leurs images à l'extrême, et en particulier Ignaz Cassar, Lisa Oppenheim, Adam Fuss et Patrick Bailly-Maître-Grand, avant de présenter deux photographes qui, au contraire, éblouissent, Rossella Bellusci et Silvio Wolf, ainsi que Chris McCaw chez qui la lumière solaire détruit physiquement l'image. Enfin, nous mentionnerons quelques photographes qui travaillent hors du champ du visible, dans les ondes thermiques ou infrarouges.

Vers le noir

On peut obtenir une image noire, ou extrêmement sombre, de deux manières : soit en jouant sur les paramètres de la prise de vue et du tirage, soit en superposant négatif et positif et en annulant ainsi l'information visuelle.

L'Italien germanophone **Ignaz Cassar**[939] (né en 1976) est un philosophe dont les recherches ont porté sur l'image, l'inversion, la latence, la suppression (*Aufhebung*) et l'archive ; il a mis en image certains de ses concepts philosophiques en réalisant quelques photographies (voir Chapitre 2.9 son

[939] Voir son site, en ligne : <http://www.cassar.com/>, consulté le 29 décembre 2015.

sténopé dans le cadre de son travail sur Lacan). Le deuxième chapitre de sa thèse de doctorat[940] est consacré à la notion de *Aufhebung* chez Hegel, concept traduit d'ordinaire par suppression, abolition ou sursomption, et signifiant « le processus de dépassement d'une contradiction dialectique où les éléments opposés sont à la fois affirmés et éliminés et ainsi maintenus, non hypostasiés, dans une synthèse conciliatrice[941] ». Pour illustrer ces idées, Cassar présente, à la fin de la deuxième partie de sa thèse, un cahier[942] de dix photographies, titrées *Fields*[943] (Image 119) extrêmement sombres : ayant réalisé de grandes photographies noir et blanc de paysages anglais, il a ensuite simplement superposé le négatif sur le positif[944]. Ce dispositif annule l'image photographique, et on ne voit d'abord qu'un monochrome noir, comme suspendu entre négatif et positif ; il faut se concentrer, regarder attentivement, de biais, pour, petit à petit, apercevoir quelques détails de la représentation. Cassar illustre ainsi le concept de *Aufhebung* comme 'contradiction dialectique où les deux éléments opposés sont maintenus dans une synthèse conciliatrice', car, écrit-il « le négatif photographique de *Champs* ainsi que son positif amorcent une nouvelle œuvre à partir de cette convergence visuelle inattendue[945] ». Mais il nous semble que sa démarche va plus loin, car, d'une certaine manière, il nie non seulement la capacité représentative de l'image photographique, mais aussi son existence même : le négatif, vecteur de reproductibilité mécanique de l'image, est devenu son vecteur de destruction, son « tueur », de même que, dans *Face à Lacan*, le dispositif retenu dévorait,

---

[940] Cassar Ignaz, *Declining Images Photographic Visibility, Spectatorship and the Apparatus*, Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The University of Leeds School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, June, 2009, en ligne : <http://etheses.whiterose.ac.uk/5783/1/CASSAR_PhD_2009_DecliningImages.pdf>, consulté le 29 décembre 2015. Son article : Cassar Ignaz, "The Image of, or in, Sublation", *Philosophy of Photography*, volume 1 n°2, 2010, pp.201-215, est une synthèse des deuxième et troisième parties de sa thèse.

[941] Article Aufhebung, *Wikipedia*, en ligne : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Aufhebung>, consulté le 29 décembre 2015.

[942] Cassar Ignaz, *Declining Images, op.cit.*, p.164-170.

[943] « *Champs* »

[944] Notre entretien avec l'artiste, à Paris, le 25 février 2011 (Annexe B7).

[945] En ligne : <http://www.cassar.com/fr/?page_id=5>, consulté le 29 décembre 2015. Cinq des dix images sont visibles à partir de cette page.

niait le corps du photographe lui-même. Cette négation, ce questionnement sur la capacité de représentation de la photographie et ses limites, s'inscrivent tout à fait dans une démarche de rejet de l'*apparatus* : Cassar dit d'ailleurs[946] que la notion flussérienne du photographe comme fonctionnaire de l'a*pparatus* a été à la base de sa réflexion philosophique.

De manière comparable, l'artiste américaine **Lisa Oppenheim**[947] (née en 1975), dont tout le travail consiste en un questionnement du médium photographique, a re-photographié dans un catalogue des reproductions d'œuvres d'art ayant appartenu à la Port Authority de New York et détruites le 11 septembre dans les tours du World Trade Center, ou disparues dans d'autres circonstances, comme cette *Elegy to the Spanish Republic 116* de Robert Motherwell, volée à l'aéroport Kennedy. Elle a ensuite superposé le négatif et le positif : mais alors que le positif sur le négatif devrait annuler l'image, l'artiste a opéré un léger décalage dans la superposition, de sorte que subsiste une trace fantomatique blanchie de l'œuvre initiale (*Art for the Public : Images from the Collection of the Port Authority*, 2009, Image 120)[948]. Parmi les autres travaux de Oppenheim déconstruisant le médium photographique lui-même[949], on peut citer ses *Heliograms,* et surtout ses *Lunagrams* (Image 121) où elle utilise la lumière de la lune même pour tirer des négatifs faits par elle à partir de photographies anciennes de la lune par John William et Henry Draper entre 1840 et 1860, en prenant soin de faire ce tirage au moment de la phase lunaire représentée sur le négatif original : « réalisant ainsi un photogramme de la lune par la lune, un autoportrait dans lequel la lune se montre et se crée selon et à

---

[946] "Vilém Flusser's rigorous and idiosyncratic theorization of photography within a cultural history of writing and of the photographer as 'functionary' of photography's apparatus is my point of reference". Cassar Ignaz, *Declining Images, op.cit.,* note 4, p.29.

[947] Voir son site, en ligne : <http://www.lisaopp.net/>, consulté le 30 décembre 2015.

[948] Voir Wehr Anne, "Lisa Oppenheim", *Frieze*, n° 128, janvier-février 2010, en ligne : <http://www.frieze.com/issue/review/lisa_oppenheim/>, consulté le 30 décembre 2015.

[949] et pas seulement sa capacité de représentation, comme elle l'a fait par exemple avec sa reconstitution fictive de l'intégralité de l'image dans des photos de Walker Evans poinçonnées par la FSA, *Killed Negatives, After Walker Evans*, 2007-09.

travers les caractéristiques précises de chacune de ses phases[950] ». Cette « réciprocité entre sujet et processus[951] », cette démarche éminemment processuelle, à la frontière entre science et photographie, entre technique et esthétique, témoigne d'une remise en cause des paramètres photographiques habituels qui tient à la fois du jeu et de la réfutation.

Pour ce qui concerne les images noires obtenues à la prise de vue et au tirage[952], nous pouvons d'abord mentionner Adam Fuss. Le travail d'**Adam Fuss** a été présenté dans le chapitre sur les photogrammes (chapitre 2.2), et nous avons vu à quel point Fuss était perpétuellement en recherche d'innovations techniques lui permettant de mieux exprimer ses sensations. Sa série *Dark Children* (1990) a été réalisée avec un appareil photographique standard, et un dispositif d'éclairage très particulier[953], similaire à celui de la daguerréotypie avec deux lumières à 45° ; les épreuves ont été ensuite encore assombries au tirage, la seule manipulation ayant été, dit Fuss, d'effacer les reflets de lumière dans les yeux[954]. Ce sont des images impossibles à

---

[950] Rattemeyer Christian, « Lunagrammes », *Lisa Oppenheim*, Reims, FRAC Champagne-Ardennes, 2015, p.14, traduction de *Lisa Oppenheim. Works 2003-2013*, Berlin, Sternberg Press, 2014 p.80.

[951] "The reciprocity between subject and process – or, to put it another way, the union of content and form". Heckert Virginia, *Light, Paper, Process. Reinventing Photography*, cat.exp., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2015, p.89.

[952] Le Japon n'étant pas inclus dans le champ de notre recherche, nous ne mentionnerons ici que pour mémoire les travaux photographiques très sombres de deux artistes japonais, vus aux Rencontres d'Arles en 2015 : Sakiko Nomura (née en 1967) et Daisuke Yokota (né en 1983). Voir *Another Language : Eight Japanese Photographers*, cat.exp., Tokyo, IMA / amanasalto, 2015 ; voir aussi en ligne : <http://www.jeankentagauthier.com/fr/expositions/selection/1/selection>, consulté le 30 décembre 2015.

[953] "A black background; two lights at forty-five degree angles on either side of a child of eight or ten, naked to the waist". Parry Eugenia, "Less of a test Than Earth. The Art of Adam Fuss", dans *Adam Fuss*, Santa Fe, Arena, 1997, p.21.

[954] "I scratched out the reflections in the eyes, then printed very dark". Entretien de Mark Haworth Booth avec Adam Fuss, *Oral History of British Photography, op.cit.*, 26 août 1998, bande 5 (Annexe B13b).

reproduire[955]. Quand on est face à ces photographies, on doit avoir la patience de les contempler longtemps avant que l'œil s'acclimate et que l'image apparaisse :

> « quatre photographies très noires obligent à rester longtemps devant elles, à trouver la bonne distance, le bon angle, à s'acclimater et à accommoder avant d'être enfin capables, voire même dignes, d'y distinguer des visages, des bustes, qui émergent de l'ombre, purs esprits avec lesquels on peut alors entrer en communion[956] ».

Il s'agit de bustes de jeunes enfants, face à l'objectif, nus jusqu'à la taille. La critique Eugenia Parry relie ce travail aux doctrines ésotériques de Gurdjieff, à la conscience du corps pour parvenir au bien-être spirituel, écrivant : « Il faut attendre, ralentir, cesser toute activité mentale. On ne peut tenir ainsi longtemps … Comme le chemin vers la vérité, ça perdure, même quand vous avez renoncé[957] ». Pour Adam Fuss, ces images « décrivent un état psychologique, psychique, mental plutôt que des émotions, … venant d'une connexion méditative profonde à l'intérieur de vous-même[958] ». Il les considère comme un de ses deux meilleurs travaux avec *Ark* (2004), « comme des poteaux indicateurs, dit-il, éloquents, simples, purs, directs, méditatifs, essentiels ». Ces images quasi invisibles ne sont clairement plus des

---

[955] À notre connaissance, il en existe une seule reproduction, dans le catalogue collectif *Seeing Things*, San Francisco, Fraenkel Gallery, 1995, n.p., image n°49 : *Untitled*, 1990, 58.4 x 48.3cm, où le torse et le visage d'un jeune garçon apparaissent difficilement au milieu de la page noire. Elles ne sont pas reproduites dans le catalogue de son exposition à la Fundación Mapfre à Madrid du 27 janvier au 17 avril 2011, où elles étaient montrées.

[956] Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Les images magiques d'Adam Fuss*, 18 mars 2011, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/03/18/10000/>, consulté le 29 décembre 2015.

[957] "It's a matter of waiting, slowing down, stopping mental activity. It's impossible to hold it or long. … Like the path toward truth, it endures, even when you've given up". Parry Eugenia, *ibid.*

[958] They "describe a psychological, psychic, mental state rather than emotions, … a psychological state coming from a deeper meditative connection in and with yourself". Notre entretien avec Adam Fuss, 1er décembre 2010 (Annexe B13a).

représentations, mais le fruit de recherches expérimentales où, en poussant la technique à ses limites, l'artiste parvient à exprimer le mieux possible sa quête spirituelle.

Mentionnons aussi le travail photographique du sculpteur français **Bernar Venet** (né en 1941) qui, au début des années 1960, à côté de ses peintures au goudron, de ses sculptures de charbon et de ses photographies de bitumes, réalisa des portraits très sombres, photographiant le reflet de visages – lui-même, mais aussi Man Ray et Andy Warhol – dans un miroir noir, lesquels sont souvent à la limite de la visibilité et donc de la représentation, constituant, dit l'écrivain Jean-Louis Schefer une « espèce de forçage d'une qualité négative de la couleur[959] ». La photographe et essayiste Tiphaine Gondouin, analysant les pratiques de déconstruction et de mise en excès de l'appareil pour tenter de savoir ce qu'il est vraiment, écrit à ce propos : « Bernar Venet interroge le potentiel propre de l'appareil à travers une démarche radicale détruisant l'évidence de la transparence par l'obscurité affirmée dans ce dispositif de prise de vue[960] ». Jean-Louis Schefer fait allusion pour ces travaux – et c'est tout aussi vrai pour les autres artistes décrits ici – à la nécessité d'un effort pour saisir l'œuvre, et la faire ainsi exister en citant Paul Valéry : « Le jour, écrivait Valéry, où un texte n'exigera plus aucun travail du lecteur, son contenu même – ou bien : la nécessité de sa forme – aura disparu[961] ». Ces portraits noirs constituent ainsi un refus de la facilité de l'image, un rejet de l'évidence en représentation.

Le photographe français **Patrick Bailly-Maître-Grand**[962] (né en 1945) réalise des images souvent très sombres. Comme nous l'avons vu en analysant ses photogrammes au chapitre 2.2, Bailly-Maître-Grand est constamment en train

[959] Schefer Jean-Louis, « L'œuvre noire », *Bernar Venet. Noir noir et noir*, Paris, Marval, 1991, p.5.
[960] Gondouin Tiphaine, *Medium et Appareil dans la Création Photographique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.211
[961] Schefer Jean-Louis, *ibid*, p.13. Nous ne sommes pas parvenus à retrouver la citation originale de Valéry, sans doute à propos de Stéphane Mallarmé.
[962] Voir son site, en ligne : <http://www.baillymaitregrand.com/>, consulté le 1er janvier 2016

d'expérimenter de nouveaux procédés, et ses recherches portent bien davantage sur sa tentative de réalisation d'images correspondant à ce qu'il désire exprimer et montrer, que sur leur simple représentation de la réalité. Une de ses séries, *Les Gémelles* (Image 122), consiste en sept paires d'images de vieux miroirs dans leur cadre ; chaque paire est composée d'un négatif et d'un positif côte à côte, tous deux sont très sombres, on y voit seulement un vide opaque, aveugle. Bailly-Maître-Grand est parti de l'idée du daguerréotype, à la fois image et miroir, à la fois positif et négatif, selon les angles de vision. Ces miroirs ont été photographiés à la chambre, en monotype direct, à l'échelle 1, à une distance entre 50 et 80 cm, et, par un artifice qu'il se refuse à dévoiler[963], alors qu'il est en général très bavard sur ses techniques de production, ni l'appareil photographique ni le corps du photographe ne se reflètent dans le miroir. Il n'y a pas d'image reflétée, ce n'est pas une mise en abyme. L'historien d'art Jean-Pierre Greff écrit : « la fascination du miroir esquive ici le *topos* d'une mise en abîme de l'acte photographique – ce que l'on pourrait qualifier comme le stade du miroir de la photographie – performance autoréférentielle dont Michael Snow a donné le prototype le plus achevé (*Authorization* 1969)[964]» (voir chapitre 1.8). De plus, on ne peut pas déterminer laquelle des deux images est positive et laquelle est négative, et pour l'artiste, « ce mystère de lecture est la raison majeure de ce travail ». Il ajoute qu'il a alors eu « peur d'avoir touché à quelque chose d'ultime, peur de ne pas pouvoir aller plus loin. »[965]. Ces photographies ambigües sont en effet très mystérieuses et inquiétantes, elles génèrent, plus que les autres oeuvres de Bailly-Maître-Grand, un trouble, une

[963] Une hypothèse technique plausible est avancée par Catherine Koenig (*Patrick Bailly-Maître-Grand Photographe plasticien. Cahier d'atelier*, Saint-Louis, Association de l'art à l'œuvre, 2007, n.p. [p.21]) : murs, plancher et plafond tendus de noir, sources lumineuses de part et d'autre du miroir à 45°, appareil et opérateur voilés de noir, ouverture du diaphragme au maximum, prise de vue très lente. Bailly-Maître-Grand assure qu'il n'y a aucune retouche numérique et qu'il ne s'agit pas non plus d'un photogramme, et on est enclin à le croire sur parole.

[964] Greff Jean-Pierre, « Les Gémelles – autoportraits de l'artiste en vampire », *Patrick Bailly-Maître-Grand. Les Gémelles,* cat.exp., Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2000, p.3.

[965] Patrick Bailly-Maître-Grand. *Petites cosmogonies*, Wavre (Belgique), Mardaga, 2007, p.215

gêne : bien au-delà de l'énigme de leur réalisation, elles semblent dénier l'essence même du miroir, la fonction spéculaire elle-même. L'effacement du sujet, la disparition de son reflet, en font un *memento mori*[966], ou peut-être une évocation morbide du vampire que le miroir ne reflète pas, selon la légende. Greff écrit à leur propos qu'il s'agit là du « lieu de la disparition des images » et d'un « processus constant de réduction iconique »[967], et c'est bien en effet à une réduction de l'image et de son pouvoir de représentation que cette mise en question des normes photographiques mène. Bailly-Maître-Grand est en effet, selon Michel Poivert, enclin à « retourner la machine », à « radiographier l'intérieur du cerveau plutôt que de regarder le monde », et Poivert ajouta lors de cet entretien public avec l'artiste : « j'ai l'impression que vous n'avez jamais été photographe, au sens commun du terme », ce à quoi l'artiste répondit « Mes photos sont opaques, elles ne sont pas transparentes »[968], ce qui est vrai tant littéralement que figurativement. On ne s'étonnera donc peut-être pas que la seule édition au monde de *Pour une Philosophie de la Photographie* de Vilém Flusser dont la couverture comporte une image, à savoir l'édition française de 2004 chez Circé, soit ornée d'une reproduction de *Gémelles* : c'est un indice amusant et discret, de la pertinence de ce travail dans le contexte du questionnement de l'*apparatus*.

Vers le blanc

L'image blanche peut être le résultat d'une très longue exposition (ainsi la série bien connue *Theaters* de **Hiroshi Sugimoto** (né en 1948) où l'artiste laisse son

---

[966] Nous écrivions après les avoir vues, qu'elles « évoquent les draps noirs qui, dans mon enfance, couvraient les miroirs de ma grand-mère décédée. » (Lunettes Rouges (pesudo) [Marc Lenot], *Patrick Bailly-Maître-Grand, jusqu'au point de non-retour*, 1er août 2014, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2014/08/01/patrick-bailly-maitre-grand-jusquau-point-de-non-retour/>, consulté le 29 décembre 2015.

[967] Greff Jean-Pierre, *op.cit.*, p.2.

[968] Entretien public entre Michel Poivert et Patrick Bailly-Maître-Grand, Musée d'Art moderne er contemporain, Strasbourg, 28 juin 2014, à l'occasion de l'exposition *Colles et Chimères*, DVD (transcription résumée en annexe B4b).

obturateur ouvert pendant toute la durée de la séance de projection d'un film, le projecteur étant l'unique source de lumière et l'écran blanc illuminant la scène[969]. On peut aussi mentionner le photographe suisse **Heinz Brand**[970] (né en 1944) dont le conservateur et essayiste Urs Stahel décrit ainsi le travail :

> « Heinz Brand, pour sa part, s'attache au problème de la relativité du *regard* : par exemple en mettant en jeu des images qui, avant leur réutilisation, avaient été jetées au rebut (*Slacks*, 1974) ; ou par le biais d'autoportraits visibles uniquement à travers un filtre jaune (*Farbraum*, 1978) ; ou encore par des photos qui apparaissent en positif ou en négatif en fonction de la lumière (*Blacks*, 1968-73), ou qui sont à la limite du visible (*Whites*, 1974)[971] ».

En particulier ses autoportraits de la série *Farbraum* (1978) sont quasi invisibles à la lumière du jour et semblent alors n'être que des monochromes ; les visages ne deviennent perceptibles qu'au moyen d'un dispositif de filtre jaune qui doit être installé dans la galerie[972]. L'artiste met ainsi l'accent sur la limitation prédéterminée de notre vision et sur notre nécessité de recourir à des artifices pour réellement voir.

L'Italien **Silvio Wolf**[973], dont nous avons déjà étudié les travaux sur la pellicule (chapitre 2.4) travaille, comme nous l'avons vu, aux frontières du visible. Il a

---

[969] Voir, en ligne : <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>, consulté le 30 décembre 2015.
[970] Voir Frey Stefan (dir.), *Mit erweitertem Auge. Berner Künstler und die Fotografie*, cat.exp., Berne, Benteli, 1986.
[971] Stahel Urs, « La photographie mise en œuvres », dans Loetscher Hugo (dir.), *La Photographie en Suisse, 1840 à nos jours*, Wabern-Berne, Benteli, 1992, p.252.
[972] Voir Frey Stefan, *op.cit.,* p.94 (image) et p.88 et 152-154 (texte).
[973] Voir son site, en ligne : <http://www.silviowolf.com/>, consulté le 31 décembre 2015.

dit par ailleurs[974] que, comme tout avait déjà été photographié, comme tout le monde visible avait déjà été représenté, il lui fallait maintenant explorer le noir, ce que font les savants – et ce qu'il a fait depuis dans des pièces « invisibles » qu'il nous a décrites comme des miroirs chromogènes noirs[975]–. Sa série *Icone di Luce*[976] (1993, Images 123 & 124) semble, par sa blancheur, être à l'opposé, mais elle appartient en fait à la même dialectique, son invisibilité venant non de l'absence de la lumière mais de son excès. Il a réalisé ces photographies dans des musées en se plaçant non face aux tableaux, mais de biais, d'où une déformation des cadres, du cercle à l'ovale, ou du rectangle au parallélépipède. Pour Wolf, ces positions non conventionnelles, ces perspectives accentuées, sont « des représentations physiques de positions mentales, d'une vision non orthogonale[977] ». Ayant choisi cette position, la pire pour voir le tableau à cause des reflets, Wolf prend une photographie du tableau avec un flash très puissant : la toile, inondée de lumière, devient invisible, seuls le cadre et la surface de la toile, où la disparition de l'image permet alors de distinguer la texture, restent visibles. C'est un processus à la fois destructeur et générateur, l'image qui crée la photographie détruisant la peinture, ou en tout cas la vision du sujet représenté. Ces photographies ont parfois été exposées à l'endroit même où elles avaient été prises, à côté des tableaux photographiés. Wolf a résumé ce travail en disant : « La vision naît d'un acte d'aveuglement. La

---

[974] "Is there anything else left to be photographed on this earth? The whole visible world has been mapped. Now scientists explore the black, the dark: black holes, dark energy, dark matter where light does not assist you anymore. Scientists cannot use light anymore. What role remains for the light, for photography?" Notre entretien (en anglais) avec l'artiste, 1er mai 2011, Milan (Annexe B33).

[975] " black chromogenic mirrors, they are like light boxes, but the light shines against the walls, not through the image (since it is a black c-print). In front you see your face reflected". *Ibid.*

[976] Sur son site, en ligne : <http://www.silviowolf.com/photoworks/icone/iconediluce.html>, consulté le 31 décembre 2015.

[977] "The accentuated perspectives in my works are physical representations of mental positions, of a non-orthogonal vision". Entretien de Silvio Wolf avec Sylvie Parent, en 1994, dans *Silvio Wolf. Light Specific*, Brescia, Nuovi Strumenti, 1995, p.172, en ligne en italien à <http://www.silviowolf.com/literature/literature.html>, consulté le 31 décembre 2015

lumière génère des morts instantanées[978] ». D'une part, la lumière n'est plus seulement un moyen technique, mais elle devient ainsi le sujet actif et visible de la photographie. Wolf dit « avoir toujours été captivé par les choses qu'il ne pouvait pas voir clairement, et donc naturellement rechercher avec l'appareil photographique des espaces, des endroits d'où l'on ne voit pas bien» ; quand il voit « une barrière, un filtre, une ouverture, un seuil » [979], il est attiré, ajoute-t-il. Et d'autre part cette destruction engendre paradoxalement un nouveau sens[980] : le sujet représenté a disparu de l'image, détruit par la lumière, mais, en fait, la surface du tableau n'est pas un simple miroir réfléchissant la lumière. Dépouillée de son image, elle montre sa matérialité, la texture de la toile, ses irrégularités, ses craquelures, ses légers plis : le tableau se trouve dès lors réduit à son simple rôle de médium et donc à sa seule dimension systémique. Le critique Giorgio Verzotti y fait allusion en termes de linguistique : « Cependant que la fonction référentielle (qui tient plus de la mythologie du medium que de son accomplissement réel) se trouve étouffée, l'artiste retrouve dans les images des structures ordonnatrices parfaitement autonomes, accrochées à l'image comme un simple prétexte formel[981] ». Cette réduction de la peinture à son ontologie au-delà de sa fonction représentative nous semble évoquer la modification du rôle de la peinture vers 1890 quand elle fut déchargée par la

---

[978] "Vision is born from a act of bilndness. Light generates instantaneous deaths". *Ibidem*, p.173. Voir aussi sur ce point "Dialogue on the Threshold. Conversation between Anna Strada and Silvio Wolf', dans *Silvio Wolf. The Two Doors*, Milan, Charta, 2003, p.45.

[979] "I have always been captivated by things I couldn't see clearly, I am naturally investigating with the camera in spaces, places where I couldn't see very clearly" et "My incredible attraction to what is not clearly visible. When I find a barrier, a filter, some aperture, a threshold, then I am attracted". Notre entretien avec l'artiste.

[980] "two paradoxes: that light can obscure the visible (and knowledge obliterate its own objects) and that the destruction of meaning engenders new meanings", Rexer Lyle, "Silvio Wolf: The Gate to the Threshold", *Paradiso*, Lugano, Galeria Gottardo, 2006, p.126.

[981] "Mentre la funzione referenziale (che poi pertiene al mezzo come sua mitologia più che come sua effettualità) viene attutita, l'artista rintraccia nell'immagine strutture ordinative perfettamente autonome, agganciate all'immagine come puro pretesto formale". Verzotti Giorgio, "ORIGINI di Silvio Wolf', dans *Origini*, Milan, Galleria Gian Ferrari Arte Contemporanea, 1993, en ligne : <http://www.silviowolf.com/literature/literature.html> consulté le 31 décembre 2015.

photographie de son rôle de représentation du monde et put dès lors évoluer vers le cubisme et l'abstraction. En détruisant l'image peinte pour faire ressortir la seule matérialité du tableau, il nous semble que, par analogie, Wolf, qui est tout à fait conscient de ces enjeux[982], interroge aussi implicitement la matérialité de la photographie analogique elle-même, et donc son ontologie propre à l'heure où la représentation est désormais principalement le rôle de la photographie numérique.

La photographe italienne vivant en France **Rossella Bellusci**[983] (née en 1947) réalise des images diaphanes, saturées d'une blancheur éblouissante. Elle a, au fil des années, peu à peu fait disparaître son sujet – nus, portraits, natures mortes, peintures du Musée Fesch à Ajaccio[984], ou simples motifs géométriques – dans une lumière frontale si forte qu'elle détruit la vision et ne laisse apparaître qu'une vibration de traits vagues, estompés, fantomatiques, permettant à peine de reconstituer le simulacre d'une présence, au seuil de la visibilité (Image 125). Dans cette dissolution de la forme dans la lumière, on peut encore voir, au prix d'un effort de vision, quelques traits plus sombres, quelques ombres lumineuses recréant une silhouette. Comme le souligne Stéphane Allard, Directeur du département des peintures au Musée du Louvre, « le lien avec le 'réel matériel' n'est pas rompu, il commence seulement à se dissoudre dans la lumière[985] ». Fascinée par le vide, par le blanc, par l'absence, elle a progressivement dépouillé ses images pour parvenir à « des œuvres où il n'y a rien à voir que la matière lumineuse[986] », la lumière n'ayant dès lors plus son rôle photographique habituel, mais s'imposant par et pour elle-même. Regarder ces photographies demande une attention, une concentration

[982] Lors de notre entretien, l'artiste a évoqué cette évolution de la peinture vers l'abstraction grâce à la photographie à la fin du XIXe siècle : "Photography then triggered a vision of reality which eventually lead to abstraction".
[983] Voir, en ligne : <http://www.grossettiart.it/rossellabellusci/>, consulté le 30 décembre 2015.
[984] Voir *Rossella Bellusci. Parcours de lumière*, cat.exp., Cinisello Balsamo, Silvana, 2015.
[985] Allard Stéphane, « Rossella Bellusci : l'aura de l'œuvre », dans *Rossella Bellusci. Parcours de lumière, op.cit.*, p.13.
[986] Macaire Alain, s.t., *Rossella Bellusci*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1994, n.p. [P2].

extrême, afin qu'émergent les fantômes des motifs, leur présence épurée surgissant d'une sorte de trou noir quantique : à la disparition de l'objet aux yeux de la photographe rendue momentanément aveugle par l'éblouissement, correspond sa réapparition, sa révélation aux yeux du spectateur contemplatif. Bellusci a dit : « Nous sommes pourchassés par la réalité, et, pour sortir de ce piège, nous devons nettoyer le regard afin de parvenir à la pureté de la vision[987] ». Son travail est d'abord une réaction contre la représentation du réel par la photographie : « elle se défie de la photographie, de ses appareils, pellicules et papiers. Ils trahissent l'œil, ils réagissent d'une autre manière que lui aux effets de la lumière[988] ». Pour Stéphane Allard, il est symptomatique que ce soit au début des années 1990, dans « ces années marquées par l'esthétique du banal jusqu'au trash, par l'ancrage dans l'histoire immédiate de la photographie documentaire, ou, à l'inverse, par l'artificiel d'un néo-pictorialisme, [que Bellusci affirme à contre-courant] une forme de provocation dans ce désir (trompeusement) puriste d'en revenir à une pratique du médium[989] » c'est-à-dire de simplement écrire avec la lumière. Il y a aussi dans son travail un élément de violence, de destruction. Ainsi, le critique Bruno Mantura parle-t-il de cruauté, considérant que « l'éblouissement dévore et démembre les figures emprisonnées, les désintègre[990] ». La critique Anne Malherbe évoque d'ailleurs à ce propos une dimension philosophique, platonicienne, voire trans-substantielle : « cette lumière … est le lieu où se tient l'énigme de l'être. Le regard est libre de la déchiffrer ou de la maintenir dans la beauté de son mystère[991] ». Alors que, d'ordinaire, en photographie la lumière

---

[987] "Siamo braccati della realtà e per uscire da questa trappola dobbiamo ripulire l'occhio fino ad arrivare alla purezza della visione". Mutti Roberto, "Luce e bianco dominano negli scatti della Bellusci", *La Repubblica*, 25 juillet 2008, en ligne : <http://www.grossettiart.it/rossellabellusci/press.htm>, consulté le 30 décembre 2015.

[988] Macaire Alain, *Rossella Bellusci*, *op.cit.*, [p.4].

[989] Allard Stéphane, *ibid.*

[990] "L'abbaglio divora e smembra le figura ivi imprigionate. Le disintegra…" & "Tanto crudeltà". Mantura Bruno, en ligne : <http://www.grossettiart.it/rossellabellusci/testomantura.htm>, consulté le 30 décembre 2015.

[991] Anne Malherbe, dossier de presse de l'exposition *Rossella Bellusci. Fluorescenze* à la galerie Taïss, 2011, en ligne : <http://slash-paris.com/evenements/rosella-bellusci>, consulté le 31 décembre 2015.

génère l'image, ici la lumière extrême détruit quasiment l'image, ou en tout cas l'image de représentation, pour parvenir à une image plus essentielle, plus mentale, qui se trouve en quelque sorte au-delà de la photographie.

C'est une forme différente de réduction de l'image par la lumière que réalise le photographe californien **Chris McCaw**[992] (né en 1971) avec une trace directe du soleil sur du papier photosensible. Ce travail est né d'un hasard, l'obturateur d'un appareil photographique laissé ouvert la nuit pour photographier les étoiles, face à l'Est, mais oublié le matin : une contravention à la règle photographique de base de ne pas viser directement le soleil[993], celui-ci brûlant la pellicule. Mais comme le tirage réalisé à partir de ce négatif brûlé ne montrait qu'un trait dans le ciel, sans la matérialité de la brûlure, McCaw décida de recommencer l'expérience avec du papier photosensible négatif que le soleil allait brûler, mais aussi solariser. Il a depuis amélioré son processus[994], choisissant sélectivement des papiers périmés des années 1970 et 80 (à la manière d'Alison Rossiter, voir chapitre 2.7) afin d'assurer les meilleures conditions possibles de solarisation. Il construit lui-même ses propres appareils, avec de grandes chambres (jusqu'à 50 x 60 cm) et des objectifs de reconnaissance aérienne militaire récupérés, bricolant des appareils artisanaux très gros et lourds qu'il transporte sur une chaise roulante ou sur un plateau à roulettes dans des endroits reculés, les montagnes désertiques de l'Ouest américain, les rivages californiens du Pacifique, les îles Galapagos sous l'équateur, ou l'Arctique; son travail est en effet très lié à des paramètres

[992] Voir son site, en ligne : <http://www.chrismccaw.com/Home.html>, consulté le 1er janvier 2016, et le livre *ChrisMcCaw. Sunburn*, Richmond (VA), Candela, 2014. Voir aussi le site de sa galerie : <http://www.duncanmillergallery.com/artists/Chris%20McCaw.html>, consulté le 1er janvier 2016

[993] Une des rares exceptions à cette règle est la série *Alphabets* de Barbara et Michael Leisgen, artistes allemands, nés respectivement en 1940 et 1944, réalisée en photographiant directement le soleil ; voir en ligne : <http://picturediting.blogspot.pt/2014/01/heliographie.html>, consulté le 27 février 2016.

[994] Lire une description très précise de son processus dans Harnly Marc, "Technical Notes", dans Heckert Virginia (dir.), *Light, Paper, Process. Reinventing Photography*, *op.cit.,* p.111.

astronomiques et la trajectoire du soleil dépend évidemment de la latitude et de la saison.

Ses images, toutes uniques de ce fait, montrent donc les traces directes de la brûlure du soleil scarifiant le papier, dans des paysages dépouillés aux teintes crépusculaires du fait de la solarisation du papier négatif. McCaw peut choisir de faire une image unique du soleil ou, en allongeant la durée d'exposition jusqu'à quelques heures, de suivre sa trajectoire et d'obtenir alors un trait continu (Image 126); ce trait peut d'ailleurs être interrompu, soit de son fait, s'il ferme l'obturateur, puis le rouvre, soit à cause des nuages, et, dans un cas, le 20 mai 2012, à cause d'une éclipse. Dans certains cas, il réalise des polyptiques, remplaçant les feuilles de papier dans la chambre à intervalle fixe, et les présentant ensuite côte à côte ; le polyptique qu'il fit au-delà du cercle arctique en 2011 comprend 13 panneaux, montrant la sinusoïde du soleil de minuit sur une durée de 32 heures (Image 127). La combustion de la gélatine brûlée génère de la fumée dans la chambre et, dans certains cas, la chambre étant insuffisamment ventilée, les images baignent dans un brouillard dû à cette relative opacité de la fumée. Etant donné que l'image est inversée, les traces de brûlure apparaissent dans l'image vers le bas et non vers le haut, une illusion qui semble défier les lois de la pesanteur, mais qui témoigne bien de l'interaction entre optique (inversion) et physique (brûlure). McCaw a récemment expérimenté avec de nouveaux dispositifs à lentilles multiples – quatre, puis douze, puis soixante-trois –, donnant ainsi une dimension dynamique à son travail, qui peut évoquer les images de Muybridge ; il a aussi pratiqué l'exposition double ou multiple sur un même papier, générant ainsi des motifs géométriques croisant plusieurs traits solaires (Image 128).

Dans tous les cas, il y a dans ces images une évidence directe, physique de la brûlure solaire : le soleil n'est plus seulement le sujet de l'image, mais il participe à sa création, non seulement comme source de lumière, mais aussi comme source de chaleur. Si, étymologiquement, la photographie est écriture avec la lumière, ici, la force de l'écriture a percé le papier, comme sous l'effet d'un gommage violent ou de ratures répétées. On perçoit directement sur la

photographie la violence de l'énergie du soleil, son potentiel tant de création que de destruction : c'est « un hommage aux pouvoirs créateurs et destructeurs de la nature et aux mystères du processus photographiques[995] ». Ce travail évoque bien évidemment les pionniers de la photographie, les huit heures d'exposition de la *Vue du Gras* de Niépce avec le déplacement du soleil, les photographies astronomiques des Draper père et fils et de Jules Janssen, la logistique des premières expéditions photographiques dans des endroits reculés. Mais cette coupure physique radicale dans le support même de l'image rappelle aussi la fente des *Concetti Spaziali* de Lucio Fontana, œuvres fondamentales où l'altération de la toile ouverte au couteau fait ressortir une nouvelle dimension spatiale. L'originalité du travail de McCaw et son questionnement essentiel de l'image sont bien exprimés par le critique Arthur Kopel écrivant : « Chris McCaw convoque une manière nouvelle et radicale de questionner l'image, comme si toute photographie était une brûlure, comme si voir nécessitait un aller au-delà de l'aveuglement [996]». Cette destruction de l'image par la lumière est une réduction plus drastique que celles de Bellusci et de Wolf, car elle ne s'attaque pas seulement à la représentation, mais aussi à son support physique.

Hors du spectre visible

Nous donnons enfin brièvement quelques exemples de photographes travaillant dans des longueurs d'ondes hors de la plage du visible, et réalisant ainsi des images montrant ce qui, sinon, serait invisible. Ils utilisent en général des technologies de photographie scientifique ou technique, qu'ils détournent à des fins artistiques.

---

[995] Ollman Leah, "Camera tricks dazzle", *Los Angeles Times*, 18 avril 2008, en ligne : <http://articles.latimes.com/2008/apr/18/entertainment/et-galleries18>, consulté le 31 décembre 2015.

[996] Kopel Arthur, "Chris McCaw – Sunburn", *Artkopel*, 22 février 2009, en ligne : <http://www.artkopel.com/Chris-McCaw-Sunburn,47.html> consulté le 1er janvier 2016.

En utilisant une caméra spécialisée utilisée par les pompiers ou les militaires, l'artiste française **Dorothée Smith**[997] (née en 1985) a réalisé des portraits thermiques montrant un corps humain avec ses courbes de température, dans le cadre de ses recherches sur les spectres et la hantise[998] ; ces photographies décalent la représentation du corps vers un champ à la fois plus scientifique et plus mystérieux[999] (Image 129).

Le même type de caméra thermique a permis à l'artiste jamaïcain vivant à New-York **Nari Ward** (né en 1963) de réaliser des photographies de natures mortes qui, du fait de la moindre chaleur dégagée par les objets, sont moins spectaculaires que les corps de Smith (*Radiant Scans*, 2003, Image 130). Ce sont des photographies étranges où semblent flotter des fantômes de bouteilles évoquant Giorgio Morandi, de bougies votives rappelant Georges de La Tour, et d'objets plus contemporains, clés et téléphone portable. Au lieu de capter les rayons de lumière émanant des objets, ces photographies ont donc enregistré leur faible rayonnement calorique, transposant ainsi notre vision dans des fréquences de l'invisible. Cette démarche à base scientifique semble générer quelque chose de spirituel, de mystique, mais elle questionne aussi la fiabilité de la représentation ainsi détournée. Ce que nous croyons voir là est hors du champ du visible, et ce n'est qu'au prix d'un artifice technique, d'un jeu avec les

[997] Voir son site, en ligne : <http://www.dorotheesmith.net/>, consulté le 1er janvier 2016.

[998] Voir, par exemple, ses projets *Cellulairement*, en ligne : <http://www.panorama14.net/181/cellulairement-panorama-14> et *Spectrographies* <http://www.spectre-productions.com/fr/catalogue/spectrographies>, consultés le 1er janvier 2016.

[999] Le travail de Dorothée Smith a été associé, dans le contexte des Conversations Photographiques d'Olympus (voir, en ligne : <http://www.fillesducalvaire.com/press/10/77-1.pdf>, consulté le 1er janvier 2016), avec les photographies à l'infrarouge d'une récente diplômée de l'ENSP, Rebecca Topakian, née en 1989, qui procèdent de la même étrangeté (voir cette série en ligne : http://rebeccatopakian.fr/index.php?/projects/les-silhouettes/, consulté le 1er janvier 2016).

paramètres de l'*apparatus*, que nous pouvons y avoir accès[1000]. « Le crime commis par la photographie envers la réalité serait parfait s'il ne laissait pas de trace[1001] ». Cette phrase du professeur belgo-péruvien Gaston Fernandez Carrera pourrait être la conclusion de ce chapitre sur la disparition de l'image dans l'excès ou l'insufisance de lumière, sur l'absence potentielle de traces identifiables qui en résulte. À partir de ces photographies trop noires ou trop blanches d'où toute image a disparu, la réduction par la lumière pourrait se poursuivre en allant jusqu'à la négation de l'image, jusqu'à ce que l'historien et philosophe Michel Bouvard nomme « l'image non-faite, la non-image », et alors, poursuit-il, « on reconnaîtrait le grand photographe à ses refus d'images, comme René Char le grand poète au nombre de pages qu'il n'écrit pas[1002] ».

[1000] Voir à ce sujet Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *L'exposition de mensonges de Nari Ward*, 26 juin 2013, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2013/06/26/lexposition-de-mensonges-de-nari-ward/>, consulté le 1er janvier 2016.

[1001] Fernandez Carrera Gaston, *La Photographie Le Néant, Digressions autour d'une mort occidentale*, Paris, PUF (Sociologie d'aujourd'hui), 1986, p.9. De cet auteur assez étrange, Baudrillard, pour qui il allait de pair avec Susan Sontag et Vilém Flusser, disait qu'il voyait « la photo comme une dénégation absolue du réel, comme une fuite éperdue » (Baudrillard Jean, *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*, Paris, Albin Michel/Le livre de poche, 2001, p.141).

[1002] Bouvard Michel, *Photo-Légendes. Essai sur l'art photographique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p.98.

CH. 2.6 UNE PHOTOGRAPHIE HORS DU TEMPS INSTANTANÉ

Le temps, l'instant, est bien évidemment un paramètre incontournable de la photographie, sinon au tout début[1003], en tout cas depuis 1850 ou 1860[1004], puis avec l'invention de l'instantané, et il s'impose à quasiment tous les photographes : la photographie serait un moment gelé dans le temps, un instant décisif[1005]. Toutefois, quelques-uns ont tenté de remettre en cause et de contourner ce lien supposé essentiel entre photographie et instant, en investiguant la manière dont le temps peut se développer dans une simple photographie. Cette négation de l'instant décisif s'est manifestée principalement de deux manières, certains explorant les frontières entre image fixe et image-mouvement en utilisant la photographie en défilement continu[1006], qui produit une image fixe mais retranscrivant le mouvement, d'autres figeant le temps dans l'immobilité d'une image photographique rendue atemporelle. Dans le premier cas, l'image enregistrant un événement réel dans sa durée occupe tout le film, dans une logique de multiplication ; dans le

[1003] La référence initiale est bien sûr le *Point de vue du Gras* de Nicéphore Niépce en 1826/27, dont la prise de vue dura huit heures.

[1004] Comme le fait fort justement remarquer Jean-Marie Schaeffer dans le chapitre titré « L'astigmate » de son livre *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 186-192.

[1005] Pour approfondir la réflexion sur le temps en photographie, lire le second chapitre "Time in Photography" de Van Gelder Hilde & Westgeest Helen, *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, p.64-111.

[1006] Nous avons vainement cherché la traduction française idéale des termes « strip photography » ou « slit photography ». Le terme « péri-photographie » (utilisé par Patrick Bailly-Maître-Grand) ne s'applique qu'à l'une des techniques possibles de *strip-photography* ; et le terme « photofinish » (utilisé en français à propos de Paolo Gioli ou *fotofinish*) ne devrait en principe concerner que sa seule utilisation sportive. La traduction littérale « photographie en bande », ou « sur bande » n'est pas claire. On pourrait aussi, traduisant plutôt « slit photography », utiliser l'expression « photographie avec fente », qui n'est pas plus claire. En général, l'anglicisme semble dominer : par exemple, Wikipedia en français utilise « slitscan » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Slitscan consulté le 4 janvier 2016). Nous avons choisi, pour éviter un anglicisme de plus, d'utiliser, faute de mieux, l'expression « photographie en défilement continu ».

second cas, tout un événement se déroulant dans le temps est enregistré sur une seule image photographique, dans une logique de concentration[1007].

La photographie en défilement continu

La photographie en défilement continu est une technique ancienne, datant de 1853, qui a été utilisée surtout à des fins scientifiques et sportives – le « *photofinish* » pour juger de l'arrivée d'une course –, afin de fournir sur une seule image une représentation de ce qui se passe temporellement dans l'axe de l'appareil : le film défile en continu derrière une mince fente d'obturation alignée sur le sujet. De la sorte, les événements sont enregistrés les uns après les autres sur la pellicule. Il faut pour cela synchroniser les mouvements du film et du sujet ; comme nous le verrons, il peut aussi y avoir un mouvement de l'appareil photographique. Cette technique a été utilisée à des fins non scientifiques ni sportives à partir des années 1960, très souvent pour réaliser des images souvent plus spectaculaires que chargées de sens. Nous étudierons ici, de manière évidemment non exhaustive, des artistes qui, ayant réfléchi sur ce médium, ont réalisé des œuvres plus denses et significatives. Le premier est sans doute le sculpteur américain **John Chamberlain**[1008] (1927-2011) qui utilisa à partir de 1977 un appareil panoramique Widelux[1009] permettant de capturer sur une seule image des instants successifs ; en général, Chamberlain ne regardait pas dans le viseur et bougeait l'appareil en tous sens lors de la prise de

[1007] Ces concepts de multiplication et de concentration sont empruntés à la conclusion de la comparaison des travaux de Sugimoto et de Vanvolsem par Hilde van Gelder & Helen Westgeest, *op.cit.*, p.84.

[1008] Voir par exemple, en ligne : <http://www.artslant.com/par/articles/show/31507 >, consulté le 27 février 2016.

[1009] Voir une description de l'appareil, en ligne : <http://jumboprawn.net/jesse/camera/widelux-worldwide-hq/>, consulté le 27 février 2016.

vue, créant ansi des images dynamiques où le bouleversement de l'espace trouble le regardeur[1010].

L'artiste et enseignant belge **Maarten Vanvolsem** (né en 1974) a publié, à la suite de sa thèse[1011], un ouvrage de référence sur cette technique[1012], dont il étudie l'histoire, les paramètres techniques, les pratiques artistiques, avec la présentation des travaux d'une trentaine d'artistes contemporains, et la philosophie ; il note d'emblée que « cette technique semble avoir été négligée dans le débat sur le temps et la photographie[1013] », lequel s'est essentiellement focalisé sur l'instantanéité et l'instant décisif. Vanvolsem attribue ce désintérêt à la dominance de l'instantané et de la perspective – en tant que vision depuis un point central –, mais aussi à la méconnaissance technique de beaucoup d'historiens et essayistes, citant Roland Barthes, Walter Benjamin et Thierry de Duve, dont, dit-il, les concepts étaient dérivés d'une définition de la photographie exclusivement comme « un médium statique résultant d'une opération de gel ou de capture[1014]» du réel. Pour lui, ces concepts traditionnels ne peuvent donc que difficilement s'appliquer à des photographies qui ne soient pas des purs instantanés, comme les photogrammes, les expositions multiples, la solarisation, ou la photographie en défilement continu, tous parents pauvres de la théorie photographique jusqu'il y a peu. Dans ces cas, les images « ne représentent pas des objets ou des personnes en tant que tels, mais

---

[1010] Walsh Brienne, "In the (Photo) Studio of John Chamberlain", *Art in America*, 28 septembre 2011, en ligne : <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/john-chamberlain-photos-steven-kasher/>, consulté le 27 février 2016.

[1011] Vanvolsem Maarten, *The experiment of time in still photographic images*, K.U., Louvain), sous la direction de Jan Baetens et Hilde Van Gelder, 2006.

[1012] Vanvolsem Maarten, *The Art of Strip Photography. Making Still Images with a Moving Camera*, Louvain, Leuven University Press, 2011. Voir également le compte-rendu du livre par Hilde Van Gelder, "The Art of Strip Photography", *Le Magazine du Jeu de Paume*, 27 mai 2011, en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/hildevangelder/2011/05/27/the-art-of-strip-photography-making-still-images-with-a-moving-camera/>, consulté le 23 janvier 2016.

[1013] "The strip technique itself seems to be neglected in the debate on time and photography". *Ibid.*, p.7.

[1014] "a static medium resulting from an operation of freezing or catching". *Ibidem*, p.110.

des mouvements, des flux[1015] ». C'est évidemment dans le rapport au temps que ces photographies se distinguent de la photographie standard, car elles présentent « une synthèse du passage du temps », « la séquence entière d'un mouvement sous une forme unique »[1016]. Il faut les lire et pas seulement les regarder, il faut en faire l'expérience, et Vanvolsem compare leur point de vue sur le réel à celui des rouleaux peints asiatiques.

Vanvolsem mentionne à ce propos[1017] un texte peu connu d'Étienne Souriau[1018] (apparemment jamais publié en français, mais seulement dans sa traduction anglaise) où l'esthéticien définit le concept de temps intrinsèque propre à chaque œuvre d'art, contraire à l'instantanéité[1019], et différent du temps de production par l'artiste, du temps de contemplation par le regardeur et du temps de permanence de l'œuvre[1020]. La perception de ce temps intrinsèque, que le linguiste et esthéticien belge Hermann Parret qualifie de « temps de rythme et de tempo 'qui se fait voir' dans la présence concrète de l'œuvre[1021] » est, pour Souriau, essentielle, non seulement pour les œuvres temporelles (musique, danse, cinéma), mais surtout pour les arts immobiles (peinture, sculpture, architecture), car leurs créateurs sont, dit Souriau, les maîtres « d'un temps immatériel qu'ils établissent en créant un univers dont la dimension

---

[1015] "The images do not represent objects or people as such, but movements and things in flux". *Ibid*, p.152.
[1016] "These photographic images are a synthesis of the passing of time." & " What we are given is an entire sequence of movement in a unique form". *Ibidem*, p.152 et p.154.
[1017] *Ibid* p.120.
[1018] Souriau Étienne, "Time in the Plastic Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VII, 4, Juin 1949, p.294-307, en ligne : <http://monoskop.org/images/f/fd/Souriau_Etienne_1949_Time_in_the_Plastic_Arts.pdf>, consulté le 4 janvier 2016.
[1019] "It is only by a dangerous abstraction… that one can conceive of a work of art as a totality seen in a single flash". *Ibid*, p.295.
[1020] *Ibidem*, p.300, note 9.
[1021] Parret Hermann, *Épiphanies de la Présence : essais sémio-esthétiques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006, p.140. Voir aussi Van Gelder Hilde, "The Art of Strip Photography", *op.cit.*

temporelle peut se détendre ou se contracter[1022] ». Souriau ne parle pas de photographie, mais la photographie en défilement continu est une illustration parfaite de son concept d'extension et de contraction du temps. Par exemple, la photographie de Vanvolsem *Moving Body 2* (Image 131) représente son déplacement dans un bâtiment, une salle de concert de Bruges, traduisant une multiplicité de points de vue pendant les quelques minutes de sa visite : c'est une extension du temps de la prise de vue, et la contraction de ces moments dans une image unique. De plus, comme les rouleaux de peinture chinois, les photographies de Vanvolsem ne peuvent pas être vues en un seul coup d'œil : étant données leurs dimensions, elles imposent au spectateur de cheminer le long des quelques mètres de la photographie accrochée au mur, afin de découvrir l'un après l'autre les différents éléments présents dans l'image. C'est donc non seulement le temps photographié, mais aussi la perception du temps par le regardeur qui sont ici modifiés[1023].

Patrick Bailly-Maître-Grand, dont nous avons vu précédemment l'intérêt pour l'expérimentation (chapitres 2.2 et 2.5) a réalisé deux séries de photographies en défilement continu. Fasciné par les travaux d'Étienne Marey, il a voulu explorer à sa manière cette dimension temporelle de la photographie, non pas dans une démarche scientifique, même si le sujet de sa première série était une collection du Musée Zoologique de Strasbourg, mais « comme un geste d'artiste et une quête ludique pour échapper à la désespérante focalisation obligée de toute prise de vue photographique traditionnelle[1024] ». La série *Formol's band*[1025] (1986, Image 132) représente donc des reptiles et des batraciens conservés dans des bocaux de verre cylindriques emplis de formol.

[1022] "masters … of an immaterial time which they establish when they create a universe whose temporal dimension can extend or contract". Souriau Étienne, *op.cit.,* p.297.
[1023] Van Gelder & Westgeest, *op.cit.*, p.83.
[1024] Bailly-Maître-Grand Patrick, *Formol's band*, cat.exp., Mulhouse, Centre de Culture Scientifique Technique et Industrielle de Mulhouse (CESTIM), 1989, n.p. [p.5].
[1025] Voir sur son site, en ligne : <http://www.baillymaitregrand.com/formols-band-1986/>, consulté le 3 janvier 2016.

Comme l'artiste l'explique avec force détails[1026], le bocal tourne sur lui-même à l'intérieur d'une boîte percée d'une fente de 0,5 mm, laquelle boîte se déplace latéralement devant l'appareil photographique immobile, les vitesses devant être synchronisées pendant les huit minutes de rotation et d'exposition. Le dispositif est complexe, mais connu, ce n'est pas une innovation technique, contrairement à ce qu'affirme la préfacière de son petit catalogue[1027]. L'artiste parvient ainsi à inscrire sur une seule image un long déroulement temporel, « ce qui était palpablement cylindrique devient visuellement rectangulaire[1028] », et le temps est inscrit dans l'image, la droite et la gauche de l'image n'ayant pas été enregistrés au même moment : « Si nous réalisons que nous pouvons simultanément observer, réunis sur la même photographie, le DEVANT et l'ARRIÈRE de l'animal, il ne faut pas oublier que c'est parce qu'ils ont été enregistrés AVANT et APRÈS et que si l'image contient une distorsion de l'ESPACE, c'est aussi parce que le TEMPS y est intégré[1029] ».

Bailly-Maître-Grand imagine à ce propos ce que pourrait être la photographie de toute une vie : « Imaginons un modèle très patient consacrant sa vie à poser devant cette machine infernale pour aboutir à l'image, cohérente et continue, d'un visage où s'inscrirait, à droite le début de son oreille d'enfant, au centre ses yeux d'adulte, et à gauche, la fin, son autre oreille… de vieillard ![1030] ». C'est évidemment une boutade, mais elle évoque un travail conceptuel du photographe américain **Douglas Huebler** (1924-1997) qui utilisa souvent le temps « comme composante structurelle[1031] » de ses œuvres : ce travail, *Duration*

[1026] *Formol's band*, *op.cit.*, p.6-7.
[1027] Goeury Christine, *Formol's band, op.cit.*, p.4.
[1028] *Petites cosmogonies*, *op. cit.*, p.75.
[1029] *Formol's band, op.cit.*, p.5 [majuscules dans l'original].
[1030] *Petites cosmogonies*, *op. cit.*, p.75.
[1031] Huebler Douglas, *Time*, Philadelphia, Philadelphia College of Art 1977, p.23.

Piece #31, consiste en une photographie (Image 133) et un énoncé auto-explicatif[1032] :

> « Le 31 décembre 1973 une jeune femme a été photographiée à 1/8 de seconde exactement avant minuit. Attendu que l'obturateur de l'appareil était réglé à 1/4 de seconde, l'image était complètement exposée 1/8 de seconde après minuit : c'est-à-dire juste après l'écoulement du premier 1/8 de seconde de l'année 1974. Le personnage photographié étant tourné vers le sud, la partie gauche de son corps était orientée à l'ouest ; le temps se déplaçant de l'est vers l'ouest, la photographie représente la jeune femme à un instant où, approximativement, la moitié de son corps se trouve dans l'année révolue, 1973, tandis que l'autre moitié est entrée dans la nouvelle année 1974 ; conformément à l'esprit de la saison elle porte le costume du petit Jésus. Une photographie se joint à la déclaration pour constituer la forme de cette pièce. »

Même s'il ne s'agit là que d'une construction purement mentale, et irréalisable sur un plan pratique – à la différence des autres œuvres tout à fait réelles de ce chapitre –, c'est aussi un questionnement du temps dans la photographie, une remise en question par l'absurde de l'instantanéité.

Bailly-Maître-Grand a réalisé une autre série qui, contrairement à *Formol's band*, est à proprement parler de la péri-photographie, c'est-à-dire que le sujet y est immobile et que l'appareil, muni d'une fente de 0,2 mm, fixé sur une arche métallique, tourne autour du sujet en deux secondes, cependant que la pellicule

[1032] Énoncé traduit par Frédéric Paul dans *Douglas Huebler : variable, etc.*, Limoges, FRAC Limousin, 1993, *apud* Le Gall Guillaume, « Pour Voir », in Le Gall Guillaume(dir.), *Avant l'Image, des Dispositifs pour Voir*, Paris, Le BAL/Textuel, 2015, p.7-8. Le texte original en anglais peut être lu, entre autres, en ligne : https://www.pinterest.com/pin/401101910534895156/ consulté le 4 janvier 2016 [la traduction de « New Year Baby » par « petit Jésus » nous semble par ailleurs quelque peu contestable].

se déroule à l'intérieur de l'appareil. Cette série, *Bisch's band*[1033] (1989) a pour sujet de jeunes enfants du Collège de Bischwiller (Bas-Rhin), d'où son nom (Image 134). Au-delà de la sophistication du procédé et du plaisir évident que l'artiste prend à faire ces expérimentations, on peut noter que cette inscription d'une totalité temporelle et spatiale dans l'image rejoint les préoccupations de Bailly-Maître-Grand de vouloir tout représenter, le devant et le derrière, le visible et le caché, et, ici, l'avant et l'après, comme en témoignent, dans un registre différent, la tentative des *Gémelles* (voir chapitre 2.5) de montrer aussi l'envers du miroir.

L'artiste britannique **Laura Medler**[1034] (née en 1970), qui fut à la Slade School of Fine Art une élève de John Hilliard (voir chapitre 1.8), a particulièrement mis l'accent sur l'aspect performatif de la photographie en défilement continu. Ayant d'abord réalisé des autoportraits avec un appareil de prise de vue périphérique du British Museum, elle a ensuite bricolé ses propres appareils. Ceux-ci n'étaient pas toujours parfaitement synchronisés et, de ce fait, laissaient la place à des approximations, des erreurs techniques, créant ainsi des striures, des étirements et des fragmentations du corps tout à fait étranges ; elle dit : « ce qui m'intéresse, c'est le pouvoir transformatif de ce processus, pas la dimension technique[1035] ». Le seul sujet ou presque de son travail a été le corps, le sien – auquel cas un opérateur manœuvrait l'appareil selon ses consignes –, ou celui d'un modèle, femme enceinte, homme nu ou couple enlacé, et son travail a de ce fait une forte dimension sensuelle. Ses dispositifs, plus complexes que ceux de Bailly-Maître-Grand, impliquent un triple mouvement, du sujet, qui, souvent, tourne sur lui-même, de l'appareil, qui, dans certains cas, effectue un *travelling* vertical ou horizontal le long du corps, pour employer un terme – impropre – de cinéma, et du film dans l'appareil. Il en résulte une

[1033] Voir, en ligne : <http://www.baillymaitregrand.com/bischs-band-1989/>, consulté le 3 janvier 2016, et *Formol's band, op.cit.* [p.9].
[1034] Voir son site, en ligne : <http://www.lauramedler.com/>, consulté le 4 janvier 2016. Depuis, Laura Medler a apparemment abandonné sa pratique artistique pour se consacrer au yoga.
[1035] "I am interested in the transformative power of this process, not the technicality". Notre entretien avec Laura Medler, 2 février 2011, Londres (voir Annexe B22).

image du corps « déformée, extrudée, fragmentée et répétée tout au long de la longueur de la pellicule, gros ou maigre, jeune ou vieux, beau ou grotesque[1036] » et toujours de manière assez imprévisible. Medler a introduit une dimension narrative dans ces travaux, avec un début, un milieu et une fin ; ses photographies évoquent par exemple, la frise de l'évolution de l'homme sur terre, ou des jeux érotiques à l'escarpolette dans un jardin transformé en jungle. L'Image 135 a ainsi pour titre « *When the bough breaks* », quand la branche se rompt.

Medler, ayant travaillé avec des danseurs, désire donner à ses photographies une dimension performative et rituelle. Dans *Performance*[1037] (2003, Images 136 & 137), elle est photographiée nue en train de dessiner sa propre silhouette sur un fond noir, se baissant, se relevant, et à la fin, quittant la scène en laissant son empreinte : le résultat est une frise continue d'environ soixante-dix silhouettes d'elle, toutes différentes, parfois flottantes et parfois jointes comme des jumeaux siamois. Hilliard analyse ce travail en ces termes :

> « Outre sa volonté de faire une image continue (le dessin) configurée simultanément avec une autre image continue (la photographie), il y a aussi son désir de réprimer une identité individuelle au profit d'identités multiples, créant une frise répétitive qui ne se répète jamais littéralement. En effet, elle voit cette action performative plus comme une annihilation que comme une célébration du moi, et le dessin à la

---

[1036] "Sometimes displayed vertically, sometimes horizontally, a single figure is distorted, extruded, fragmented and repeated along all or part of the film's length. It may become fat or thin, young or old, beautiful or grotesque, with the backgrounds similarly transfigured, so that a garden becomes a jungle or an apartment a mansion". Hilliard John, *Hands On*, 2009, texte de présentation d'une exposition collective (4 artistes, dont Laura Medler et Lindsay Seers) à la galerie viennoise Raum mit Licht en mars-avril 2010, en ligne : <http://www.raum-mit-licht.at/en/aliki-braine-laura-medler-anna-mossman-lindsay-seers-5.html>, consulté le 4 janvier 2016.

[1037] Voir une vidéo sur cette photographie, en ligne : <http://www.lauramedler.com/performance.html> et la photographie dans son entièreté <http://www.nextleveluk.com/gallery/11118fa4d69b-edbb-4f3c-9a7a-d1acc081701aLR%20-%20Continuum.jpg>, sites consultés le 4 janvier 2016.

craie blanche qui subsiste est comme l'évidence de la trace d'un corps sur la scène d'un crime[1038] ».

Medler elle-même relie ce travail à l'invention de la peinture par la fille de Dibutades selon Pline l'Ancien, mais aussi à une allégorie de la chimie photographique : « ce qui reste est la trace que mon corps a laissée sur la surface ; mon corps, lui, s'est dissous[1039] ». Cette dimension rituelle et érotique se combine ainsi à la construction et destruction de l'image qu'elle met en branle dans son travail.

On peut aussi brièvement citer ici quelques autres artistes pratiquant la photographie en défilement continu, comme le Portugais **José Luis Neto**[1040] (né en 1966) et sa série *Continuum*[1041] de motifs abstraits en nuances de gris, l'Américain **Ansen Seale**[1042] (né en 1960) et ses frises de corps nus, ou le Français **Joachim Bonnemaison**[1043] (né en 1943) et ses inventions d'appareils de prise de vues panoramiques.

L'Italien **Paolo Gioli**[1044] (voir aussi chapitres 2.3, 2.7, 2.8 et 2.9) a commencé à pratiquer cette technique de la photographie en défilement continu, que,

---

[1038] "Additional to her imperative of making one continuous image (a drawing) to be simultaneously configured within another (an extended photographic transparency), there is the artist's wish to repress a single identity in favour of multiple identities, creating a frieze that is repetitious without ever literally repeating itself. Indeed, she sees the performed action more as annihilation than celebration of a singular self, and the white chalk drawing that remains is like the evidence of a body's trace in a crime scene". Hilliard John, "Performance", *Next Level*, n°11 (the Desire Edition), printemps 2007, en ligne : <http://www.ucl.ac.uk/slade/lauramedler/nextlevel.html>, consulté le 4 janvier 2016.

[1039] Notre entretien avec l'artiste le 2 février 2011.

[1040] Voir aussi Neto Jorge Luis, *High Speed Press Plate*, Lisbonne, KKYM, 2012.

[1041] Voir son site <http://www.joseluisneto.com/en/01-07-00.html>, consulté le 4 janvier 2016.

[1042] Voir son site, en ligne : <http://ansenseale.com/statement.cfm>, consulté le 4 janvier 2016.

[1043] Voir son site, en ligne : <http://joachimbonnemaison.fr/>, consulté le 3 janvier 2016.

[1044] Voir son site , en ligne : <http://www.paologioli.it>, consulté le 8 janvier 2016.

reprenant le terme sportif, il nomme *photofinish* (ou parfois *fotofinish*), en 1972. Il dit l'avoir adoptée pour des raisons plus théoriques que spectaculaires :

> « Beaucoup de photographes la réduisaient superficiellement à un jeu d'apparence spectaculaire. […] Je l'ai adoptée moi-même non pas pour un de ces aspects curieux, mais seulement parce qu'elle est très liée à une de mes recherches créatrices réalisées avec le 'sténopé', qui est à l'origine un point transparent, mais qui ici au contraire se déplace pour devenir une ligne transparente[1045] ».

En effet, comme il nous l'a dit, Gioli est passé tout naturellement ainsi du point à la ligne : « Le point est une ligne contractée. Si on la regarde par un bout, la ligne devient un point. Alors, point, ligne, pour un peu nous arriverions à Kandinsky[1046] ». Manœuvrant son appareil à la main, comme une caméra, il veut réaliser des images qui « plus que des images déformées, voudraient être des images composées, décomposées sur fond absolument naturel », son intention étant « de découvrir dans les divers gestes de la vie quotidienne des figures en mouvement qui n'apparaissent jamais de prime abord »[1047]. Même si Gioli maîtrise remarquablement bien la technique[1048], il y a toujours une dimension de hasard dans ce processus avec, parfois, des images surprenantes, inattendues, complètement aléatoires ; ce n'est pas « une

---

[1045] Gioli Paolo, « La ligne transparente », *Exin*, n. 2, (Lectures de la lumière), avril-mai-juin1982, p.18. Le texte en italien est en ligne : <http://www.paologioli.it/foto6a.php?page=foto&sez=1&id=6#>, consulté le 8 janvier 2016.

[1046] "Il punto è una linea contratta. Guardandola d'infilata, una linea così diventa un punto! Dunque, punto... linea... per poco arriviamo a Kandisky..." Notre entretien avec Paolo Gioli, 30 mai 2011, Lendinara (voir Annexe B14). Une partie de la transcription de l'entretien est en ligne : <http://www.paologioli.it/download/ConversazioneconLenot.pdf>, consulté le 8 janvier 2016. L'allusion est au livre de Kandinsky *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* de 1926.

[1047] Gioli Paolo, *Exin, op.cit.*

[1048] Voir par exemple ses explications dans Gioli Paolo, "Imagery d'un Immaginatore d'Immagini", *Fotografia Italiana*, n°232, décembre 1977, et dans le document inédit *Faces by a Person Unknown, Extramotions, Photofinish Figures*, communiqué par Paolo Vampa (librement adapté d'une conversation entre Gioli et Vampa en décembre 2010, voir Annexe C9).

méthode mécanique, scientifique, objective pour stopper la réalité. Ce qui est fixé [dans l'image], c'est une réalité possible, la seule qu'on puisse appréhender[1049] ». Gioli dit apprécier ce côté imprévisible : « C'est pour moi une faculté expressive démesurément complexe et inépuisable, doucement obsessive et imprévisible[1050] ».

Toujours prompt à expérimenter, Gioli ne s'est rapidement plus contenté de la simple fente verticale : cette ligne de fente, il l'a « multipliée, amputée, divisée en angle ou en demi-cercle, *etc.*[1051] » en interposant devant l'objectif une plaque de verre couverte de peinture noire sur laquelle il avait dessiné le motif de la fente. Rapidement, il a dépassé les simples motifs géométriques pour créer des fentes à partir d'images filtres : « idéogrammes de sa signature, poils pubiens, mains, doigts, empreintes digitales, signes pour aveugles, nénufars, arbres, pierres, veines du marbre, idéogrammes, pierres tombales[1052] ». Par la suite, il a utilisé comme fentes des négatifs photographiques de fragments du sujet même qu'il va ensuite photographier en défilement continu afin que « l'image

[1049] "completely aleatory results; that is what is most far from a mechanical, scientific, objective method of stopping reality. What is fixed is a possible reality, the only really knowable…" D'Ora Domenico, "Photo-finish or about cruelty of vision", dans *Paolo Gioli, Volti Attraverso / Tokyo 1996*, cat.exp., Chiasso (CH), Folini Arte Contemporanea, 2007, p.82, en ligne, en italien : <https://foliniarte.squarespace.com/domenico-doora-la-crudelt-della-visione/>, consulté le 5 janvier 2016.

[1050] "è per me una facoltà espressiva smisuratamente complessa ed inesauribile; dolcemente ossessiva e imprevedibile". Gioli Paolo, *fotografie dipinti, grafica film*, Tavagnacco - UD (Italie), Arti Grafiche Friulane, 1996, P.220, en ligne ("Sul fotofinish 1993") : <http://www.paologioli.it/download/Fotofinish.pdf> consulté le 8 janvier 2016.

[1051] "l'ho moltiplicata, amputata, incisa ad angolo o semicerchio, ecc." Notre entretien avec P. Gioli, *op.cit.*

[1052] "ideogram of its signature, pubic hair, hands, fingers, fingerprint, sign for blind people, water lilies, leaves, trees, stones, veins of marble, ideograms, gravestone ideogram". D'Ora Domenico, *Paolo Gioli, Volti Attraverso/Tokyo 1996, op.cit.*, p.82.

puisse être analysée par ses propres fragments[1053] ». Ainsi, dit-il, « la forme photographiée entre en conflit avec l'image fixe positionnée dans le viseur [en fait l'objectif] de l'appareil même. On établit ainsi un contact implacable entre une forme mobile qui est en même temps transformée en une autre forme, dans une constante mutation de l'autre forme bloquée à l'intérieur[1054] ». En somme, chez Gioli, une image ne naît qu'une fois passée à travers une autre image ; Roberta Valtorta voit dans cette collision créatrice entre deux images, dans cette image engendrée par une autre image, une métaphore de la naissance, une analogie avec le processus génétique, une « frontière entre signe et figure, entre image et langage[1055] ». Gioli a réalisé deux séries principales avec cette technique, *Figure dissolute*[1056] entre 1974 et 1978 (Image 138), et *Volti attraverso*[1057] entre 1987 et 2002 (Image 139).

Gioli a par ailleurs réalisé de nombreux films, dont des films sténopéiques, et il est considéré autant comme un cinéaste expérimental que comme un photographe expérimental ; pour lui, le lien entre ces deux pratiques est évident, « le *photofinish* c'est du proto-cinéma[1058] ». Les rapports entre photographie en défilement continu et cinéma (proto-cinéma ou cinéma

---

[1053] "I have photographically dissected an entire body and inserted it piece by piece into the photo-finish camera so that the image can be analyzed with fragments of itself". Gioli Paolo, « The technique of photo-finish », dans *Paolo Gioli, Volti Attraverso/Tokyo 1996, op.cit.*, p.5, en ligne : <https://foliniarte.squarespace.com/gioli-photo-finish/>, consulté le 5 janvier 2016.

[1054] "So the figure taken enters into conflict with a fixed image positioned in the viewfinder of the camera itself. In this way, one establishes unrelenting contact with a moving figure which at the same time is transformed into another, in a continual mutation of the figure (the other) blocked inside." *Ibid.*

[1055] Valtorta Roberta, "Introduction aux séries fotofinish de Paolo Gioli", dans *Paolo Gioli. Attraverso. Oeuvres fotofinish 1995-2000 et films 1969-1995*, cat.exp., Paris, galerie Michèle Chomette, 2001, en ligne : <http://www.paologioli.it/download/RValtorta-FRA.pdf> consulté le 8 janvier 2016.

[1056] Voir, en ligne : <http://www.paologioli.it/foto6a.php?page=foto&sez=1&id=6>, consulté le 8 janvier 2016.

[1057] Voir, en ligne : <http://www.paologioli.it/foto7a.php?page=foto&sez=1&id=7>, consulté le 8 janvier 2016.

[1058] "Il fotofinish è protocinema". Notre entretien avec P. Gioli, *op.cit.*

expérimental) sont une question délicate, mais il nous semble que ce type de photographie est davantage une décomposition/destruction analytique et une recomposition/construction synthétique de l'image ; elle se situe de ce fait plutôt dans la lignée des travaux de Marey qui regroupait sur une seule image des phases séquentielles d'un mouvement, se distinguant de la tentative cinématographique de donner l'illusion du mouvement en assemblant des images instantanées. Mais elle a en effet des rapports étroits avec certains aspects du cinéma expérimental qui s'affranchit du poids de cette illusion. Dans un autre texte, Gioli clarifie sa pensée sur les rapports entre les deux techniques : dans le *fotofinish*, écrit-il,

> « il est surprenant que la pellicule glisse, s'enroule comme dans la caméra cinématographique sans que ce soit du cinéma. Ces formes-silhouettes, des chrono-figures proto-cinétiques, ne sont pas des projections ; elles sont laissées à elles-mêmes tout au long du mètre et demi de pellicule perforée qui leur est impartie (mais en niant la fenêtre, qu'aurait été leur photogramme) ; elles sont libres de s'auto-construire tout au long d'un plan sans coupures[1059]».

Gioli a par ailleurs réalisé trois courts films basés sur la photographie à défilement continu, qu'il décrit dans le livre *imprint cinema*[1060] ; ces films sont : *Filmfinish* (1986-1989) où il utilise une technique similaire, insérant un négatif comme une fente devant l'objectif d'une caméra cinématographique ; *Volto telato* (*Face: Canvas: Texture* ; 2002), où il réalise une vidéo numérique des photographies en défilement continu qu'il a précédemment faites ; et *Sommovimenti* (*Extremotions* ; 2009) où il re-photographie avec une caméra de

[1059] "È sorprendente che la pellicola scorra, si avvolga come nella cinepresa senza essere cinema; cronofigure protocinetiche senza essere proiezione. Lasciate sole, lungo il gelatinoso perforato del metro e mezzo a loro concesso, ma negata è la finestra, loro fotogramma; libere però ad autocostruirsi lungo un piano senza sbarramenti". Gioli Paolo, *fotografie dipinti, grafica film, op.cit.*

[1060] Gioli Paolo, "I film / Films", dans Toffetti Sergio & Licciardello Annamaria (dirs.), *imprint cinema. Paolo Gioli. un cinema dell'impronta*, Rome, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2009, respectivement, p.208, 213-214.

cinéma, image après image, ses pellicules négatives de photographie en défilement continu.

Concentrer le temps dans une photographie

À l'opposé de la photographie en défilement continu, certains photographes concentrent la durée d'un événement en une seule image photographique, la rendant atemporelle et niant ainsi, mais d'une autre manière, l'instantanéité photographique. Certains, nombreux, le font en réalisant des expositions multiples dans leur appareil ou des superpositions au tirage, de sorte que plusieurs sujets photographiés à des moments différents se rejoignent et se recouvrent dans l'image finale ; c'est une pratique fréquente, voire banale, dont la dimension expérimentale nous semble modeste, et nous nous contenterons de présenter brièvement les travaux originaux de ce type de Patrick Bailly-Maître-Grand. Plus rares sont ceux qui juxtaposent des photographies et composent ainsi une image composite : nous étudierons le travail de Jan Wenzel à partir de bandes de photomaton. Enfin, quelques photographes étendent la durée de leur photographie, en enregistrant ainsi le déroulement d'un événement de longue durée sur une seule image. Après une brève mention d'Hiroshi Sugimoto, de Tim Knowles et d'Estefanía Peñafiel Loaiza, nous étudierons le travail de Michael Wesely.

L'exposition multiple dans l'appareil ou la superposition de négatifs au moment du tirage est une pratique assez commune, qui induit une certaine confusion temporelle, les photographies n'ayant pas été prises au même moment, mais se retrouvant réunies dans une image finale qui n'a donc plus un caractère temporel unique, instantané : on peut dire que c'est là une pratique expérimentale à basse intensité, n'offrant pas un fort potentiel de réflexion conceptuelle. Nous pouvons mentionner brièvement un travail de Michael Wesely (voir plus bas) qui superpose les portraits de tous les enfants d'une classe en une image unique (*Schule*, 1994), et nous nous contenterons donc de présenter quelques travaux de **Patrick Bailly-Maître-Grand** utilisant cette

approche. La nuit ou dans une pièce obscure, ce dernier réalise avec un appareil à obturateur ouvert, et un flash stroboscopique, plusieurs images d'eau jaillissante enregistrées sur un seul négatif (*Les Poussières d'eau* 1994 ; *Eaux d'artifice* 2005) et, avec un flash simplement répété, des images d'un fauteuil à bascule (*Rocking chairs*, 2003) ou d'un balancier d'horloge comtoise (*Chronos*, 2001), inscrivant ainsi une durée dans l'image finale[1061]. Mais il peut aussi s'agir d'un travail de composition accompli au moment du tirage : ses pièces les plus frappantes sont certaines de ses photographies d'araignées, de mouches et de fourmis[1062]. Les images de sa série *Les Fourmis* de 2002 (Image 140) représentent les trajets d'une fourmi sur une planche d'où elle ne peut s'échapper : « La construction de cette image est complexe (enregistrement de parcours, sélection des différentes attitudes, collages, tirage via des papiers huilés etc.)[1063] ». Le résultat est bien une image composite atemporelle.

Le photographe allemand **Jan Wenzel**[1064] (né en 1972) compose ses images finales en juxtaposant des photographies prises à des moments différents dans un Photomaton[1065] : il place côte à côte 4, 6 et jusqu'à 12 bandes de quatre photographies de Photomaton. Les bandes ont été prises à des moments différents, et de plus, sur chaque bande, l'écart entre la première et la dernière photographie est de 28 secondes : aucun des fragments de l'image finale séparés par la bande blanche typique des Photomatons n'a donc été pris au même moment. Ce procédé avait été utilisé dès 1967 par l'artiste performeur

---

[1061] Ces séries sont décrites dans Bailly-Maître-Grand Patrick, *Petites cosmogonies, op.cit.*, p.147, avec des reproductions dans les pages suivantes (p.148-157). La série avec le balancier d'horloge est bien sûr particulièrement emblématique de l'interrogation de l'artiste sur le rapport au temps.

[1062] Michel Poivert a souligné sa fascination pour les insectes (Entretien public entre Michel Poivert et l'artiste, *op.cit.*). Voir aussi Didi-Huberman Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p.32-34.

[1063] Bailly-Maître-Grand Patrick, *Petites cosmogonies, op.cit.*, p.109 en ligne : <http://www.baillymaitregrand.com/fourmis-2002/>, consulté le 6 janvier 2016.

[1064] Voir le site de sa galerie, en ligne : <http://www.klauskleinschmidt.de/kuenstler-bilder/jan_wenzel.html>, consulté le 6 janvier 2016.

[1065] Photomaton étant une marque déposée, on devrait dire « cabine automatique de photographies d'identité ».

américain **Jared Bark**[1066] (né en 1944), qui construisait ainsi des images en général abstraites, extrêmement bien composées, mais sans en mettre en avant la distorsion temporelle. Au contraire, les compositions de Jan Wenzel sont conçues pour sembler être des images uniques, mono-temporelles ; il construit des espaces qui semblent réels, mais n'existent que dans son imagination, et ne sont en fait que des illusions flottantes. L'artiste définit d'abord une image cible, il la décompose ensuite visuellement en fragments, puis lui et ses collaborateurs fabriquent chacun des morceaux (avec scie, colle, agrafeuse, *etc.*) et les présentent séquentiellement à l'objectif du photomaton, l'un après l'autre, afin de composer chacune des bandes verticales, puis ils passent à la bande suivante. Cela implique de « véritables chorégraphies dictées par le temps bref de l'exposition et la cadence des quatre prises de vue successives de la machine[1067] », et beaucoup de répétitions préliminaires pendant les plusieurs jours, voire semaines, nécessaires à la fabrication de chaque image. Il y a bien sûr quelques ratés, souvent délibérés, quelques éléments qui ne sont pas d'équerre, des aberrations de perspective ou des transitions non coordonnées, qui révèlent l'artifice et dévoilent le processus de fabrication. Ses travaux récents, toujours faits au photomaton, sont plus formels et mettent moins l'accent sur ce facteur temporel. Wenzel dit lui-même se rattacher à la catégorie du bricoleur telle que définie par Claude Lévi-Strauss[1068], c'est-à dire quelqu'un qui s'arrange avec les moyens du bord, pratique le remploi et détourne les matériaux de leur usage premier[1069]. Né et vivant en République Démocratique Allemande, où de telles cabines photographiques n'existaient pas, il a découvert le photomaton après la réunification de l'Allemagne, dans la

---

[1066] Voir Chéroux Clément et Stourdzé Sam (dirs.), *Derrière le rideau. L'esthétique Photomaton*, Arles, Photsynthèses, 2012 (catalogue d'exposition au Musée de l'Élysée, Lausanne), p.160, en ligne : <http://www.elysee.ch/artistes/jared-bark/>. Voir également l'article Smith Roberta, "Jared Bark's Black-and-White Photo Booth Creations", *The New York Times*, 5 novembre 2015 en ligne : <http://www.nytimes.com/2015/11/06/arts/design/jared-barks-black-and-white-photo-booth-creations.html>. Sites consultés le 6 janvier 2016.

[1067] Chéroux Clément et Stourdzé Sam (dirs.), *Derrière le Rideau, op.cit.,* p.162.

[1068] Lévi-Strauss Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960, p.27.

[1069] Wenzel Jan, "From the garbage into the booth – or: instant pictures of topsyturvy everyday life", dans Dr. Klaus Kleinschmidt (dir.), *Fotofix. Jan Wenzel*, Heidelberg, Braus, 2005, p.15.

gare de sa ville natale, Bautzen[1070] ; il a surtout développé cette pratique quelques années plus tard, en 1994, à Leipzig, à partir d'objets récupérés dans des immeubles abandonnés, avec du papier peint, facteur unificateur de ses compositions (Image 141). C'est là une tentative de détourner le protocole de la machine, de tromper le temps. Plutôt qu'un *flapbook*, c'est l'image inversée des films de Paolo Gioli[1071] dont tous les 'photogrammes' ont en fait été pris au même moment mais en des points légèrement décalés, donnant ainsi une impression de mouvement, alors que Wenzel, dont les images ont été prises au même endroit mais à des moments légèrement décalés, donne une image de fixité[1072]. À son propos, son galeriste, Klaus Kleinschmidt, évoque le mythe de Sisyphe : comme lui, Wenzel « vit en dehors du temps normal », et « il abolit le continuum du temps et de l'espace, dans un espace d'univers parallèles »[1073]. À partir d'une réflexion sur la nature du temps, c'est un travail sur l'illusion du temps photographique qui est exposé là.

Enfin, certains photographes laissent leur obturateur ouvert pendant un événement de longue durée pour l'enregistrer en une seule photographie[1074]. Nous avons déjà mentionné le travail d'**Hiroshi Sugimoto** qui photographie

---

[1070] Notre conversation informelle avec Jan Wenzel le 16 février 2012 à Lausanne.

[1071] Il s'agit des films de 1973, 1981 et 1989 titrés *Filmstenopeico (l'uomo senza macchina da presa)* [Film au sténopé (l'homme sans caméra)]. Voir *imprint, op.cit.*, p.204, ainsi que la conférence de Philippe Dubois au Centre Georges Pompidou le 3 février 2010 *Paolo Gioli. Bricoleur de dispositifs entre cinéma et photographie*, en ligne : <http://www.feuxcroises.com/attachment/397896>, consulté le 6 janvier 2016.

[1072] Voir Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *La disparition du photographe (Photomaton 1),* 1er mars 2012, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2012/03/01/la-disparition-du-photographe-photomaton-1/>, consulté le 6 janvier 2016.

[1073] "he had, in the true sense of the word 'no time' - he was living outside of normal time" & "it abolishes the continuum of space and time in a space of parallel universes". Dr. Klaus Kleinschmidt, "Jan Wenzel –Fotofix", dans *Fotofix, op.cit.,* p.6 & 7.

[1074] Le catalogue Paul St George (dir.), *Sequences. Contemporary Chronophotography and Experimental Digital Art*, cat.exp., Londres, Wallflower, 2009 présente un historique assez complet de la chronophotographie et les travaux d'une quinzaine d'artistes contemporains dans ce domaine, quasiment tous en photographie numérique.

un écran de cinéma pendant toute la durée du film, n'obtenant au final qu'un écran blanc lumineux. Dans cette transformation de l'image filmique mobile en image fixe vide, l'information est perdue, le récit annulé, la narration supprimée. On peut voir là une victoire de la photographie sur le cinéma, mais cet écrasement de la durée est surtout une expérience du temps hors de portée des capacités de l'œil humain[1075]. Dans un registre parallèle, un des projets du photographe anglais **Tim Knowles**[1076] (né en 1969) consiste à se photographier, la nuit, à partir d'un appareil fixé sur trépied et dont l'obturateur reste ouvert, alors que lui-même s'éloigne en portant des torches lumineuses : le résultat est alors une image du chemin lumineux qu'il a parcouru[1077].

De manière similaire, l'artiste franco-équatorienne **Estefanía Peñafiel Loaiza**[1078] (née en 1978) a réalisé une série de photographies, *un air d'accueil* (2013-2015, Image 142), prises en laissant l'obturateur ouvert pendant le temps de défilement d'une séquence vidéo sur un écran de projection ; ces vidéos, filmées par des caméras de surveillance dissimulées à la frontière entre Mexique et États-Unis ou entre Palestine et Israël, ont à l'origine pour objectif de surprendre des migrants traversant clandestinement la frontière. Alors que l'image vidéo mobile avait donc pour but de fournir un témoignage, une preuve incriminante et un aliment d'un discours sécuritaire, l'image photographique fixe occulte le corps clandestin, ainsi transformé, comme nous l'écrivions dans l'ouvrage publié à la suite du Prix AICA, en « trace fugace, ombre à peine visible d'un spectre humain, flottement d'un être fantôme entre

---

[1075] "a defeat of film by photography" & "an experience of time that cannot be experienced through the human eye". Van Gelder Hilde & Westgeest Helen, *op.cit.*, p.80, p.82.

[1076] Voir son site, en ligne : <http://www.timknowles.co.uk/>, consulté le 6 janvier 2016.

[1077] Voir sur son site, en ligne : <http://www.timknowles.co.uk/Work/Nightwalks/tabid/494/Default.aspx>, consulté le 6 janvier 2016.

[1078] Voir son site, en ligne : <http://fragmentsliminaires.net/> et en particulier <http://fragmentsliminaires.net/2016/01/22/un-air-daccueil/>, sites consultés le 25 février 2016.

deux mondes, deux vies[1079] ». Outre la dimension politique de ces pièces, où la transformation artistique assure une protection symbolique au migrant ainsi rendu invisible et anonyme, ce travail sur la visibilité et l'écart entre vision et réalité est une exploration de la tension entre image mobile et image fixe, entre dilatation de la durée en vidéo et temps figé dans la photographie.

C'est dans le travail du photographe allemand **Michael Wesely**[1080] (né en 1963) que cette démarche de concentration du temps dans la photographie est la plus aboutie. Dès la fin de ses études, il était sceptique quant au rôle de représentation de la photographie, en particulier pour ce qui est de la photographie numérique, et il était réticent à l'idée d'augmenter la masse des photographies existantes[1081] ; la notion d'instant décisif lui semblait très discutable, tout comme la croyance que la photographie était faite pour stopper le temps[1082], et il se sentait peu attiré par ce qu'il nomme le voyeurisme de la

---

[1079] Lenot Marc, « Estefanía Peñafiel Loaiza : Politique et poétique de la disparition », dans Lenot Marc (dir.), *Estefanía Peñafiel Loaiza. fragments liminaires*, Dijon, les presses du réel, 2015, p.11, en ligne : <http://fragmentsliminaires.net/2016/01/21/estefania-penafiel-loaiza-politique-et-poetique-de-la-disparition/>, consulté le 25 février 2016.

[1080] Son site <http://wesely.org/> n'est actuellement (janvier 2016) pas opérationnel, mais nous avions pu le consulter précédemment en 2012. M. Wesely n'a pas souhaité donner suite à notre demande de rencontre ; nous avons toutefois pu rencontrer, à sa suggestion, ses galeristes Clemens et Isabelle Fahnemann à Berlin, le 29 mai 2012. Voir sur leur site <http://www.fahnemannprojects.com/Michael-Wesely.24.0.html>, consulté le 6 janvier 2016. Voir aussi le site de sa galerie munichoise <http://www.nusserbaumgart.com/en/artists/artist/michael-wesely-254.html>, consulté le 8 janvier 2016.

[1081] "nascent scepticism towards digitalization" & "no need to add to the existing and ever-increasing number of formally or thematically interesting photographs – at least not on his part". Fuchs Martina, "Making the Invisible Visible. Making the Visible Invisible. On the Photographs of Michael Wesely", dans *Michael Wesely. Photographien. Photographs*, Berlin, Fahnemann Gallery, 2001, n.p. [p.4 & 5]. Voir aussi Harten Jürgen, "The Way Wesely's Photographs Take Their Time", dans *Michael Wesely. Time Works*, Munich, Schirmer-Mosel, 2010, en particulier p.27.

[1082] "For well over a century we have taken it for granted that photographs stop time. The challenge of looking at Michael Wesely's pictures is to unlearn that habit". Hermanson Meister Sarah, "Open Shutter", dans Hermanson Meister Sarah, *Michael Wesely. Open Shutter,* New York, The Museum of Modern Art, 2004, p.9.

photographie[1083]. Il a d'abord réalisé des photographies biaisées en *camera obscura* (voir chapitre 2.4), des expositions multiples, ainsi que des images colorées abstraites obtenues en remplaçant l'obturateur par une fente horizontale ou verticale[1084]. Il a surtout travaillé sur la durée photographique, d'abord (en 1988) en allongeant la durée de ses portraits à 10 ou 20 minutes, puis (1992) en photographiant des gares, à Munich et à Prague, avec son objectif restant ouvert pendant la durée d'un trajet imaginaire en train, soit plusieurs heures, et enfin en tentant d'allonger la durée d'exposition en jours, en mois, jusqu'à une année. Pour ce faire, il dut construire ses propres appareils photographiques, sur lesquels il est extrêmement discret, refusant de donner la moindre indication technique, et n'en montrant que des images vagues et lointaines[1085], peut-être par peur d'être copié[1086]. On peut seulement supputer qu'il utilise des émulsions à faible sensibilité[1087] telles celles utilisées en photographie astronomique[1088], des filtres très denses, une ouverture de

---

[1083] "Photography is too banally voyeuristic; it leaves no space for freedom". Échange de messages électroniques entre Wesely et Franz Kaiser, "An exchange", dans *Michael Wesely, Fotografien/Photographs*, Berlin, Fahnemann, 2009, n.p.

[1084] Sur cette série, voir en particulier Blume Eugen, "An Encounter with Caspar David Friedrich", dans *Michael Wesely, Fotografien/Photographs* (2009), *op.cit.*

[1085] Voir la figure 15, page 19 dans Hermanson Meister Sarah, *Michael Wesely. Open Shutter*, *op.cit.*

[1086] Selon Harder Matthias, "Temporally Multidimensional" dans *Michael Wesely, Fotografien / Photographs*, [2009], *op.cit.* (n.p.)

[1087] Ayant utilisé pour la première fois des plaques couleur (trois couches d'émulsion, transparence positive directe) lors de son projet du MoMA, il a tenté de comprendre la différence avec les images en noir et blanc (une couche d'émulsion, négatif) en supputant que « la plaque noir et blanc atteint son point de saturation plus rapidement, favorisant les structures visibles les premiers mois de l'exposition, alors que la plaque couleur enregistre l'image plus graduellement au cours de l'exposition » , Hermanson Meister Sarah, *Michael Wesely. Open Shutter, op.cit.,* p.19, note 5 ["Wesely suspects that the black-and-white plate may approach its saturation point more rapidly, thus favoring structures that are visible in the early months of the exposure, while the color plate may register the image more gradually throughout the exposure"].

[1088] Kastner Jeffrey, "Maximum Exposure. How the Modern Said 'Cheese' for Almost Three Years", *The New York Times*, 26 septembre 2004, p.32, en ligne : <http://www.nytimes.com/2004/09/26/arts/design/how-the-modern-said-cheese-for-almost-3-years.html>, consulté le 8 janvier 2016.

diaphragme hexagonale[1089] et microscopique à f:1250, une chambre 4x5[1090], pas d'obturateur[1091] mais simplement un cache enlevé de l'objectif au début de la prise de vue et remis à la fin. Avec ces appareils très complexes, Wesely a d'abord photographié, à deux reprises, pendant une année entière, un musée (Portikus à Francfort en 1995, puis Städtische Galerie im Lenbachhaus à Munich en 1996 après une première tentative sans succès en 1994), tant les galeries que le bureau du directeur. Les événements qu'il photographie le sont pendant toute leur durée de leur déroulement : des matches de football de la mise en jeu aux prolongations, mi-temps comprise (Image 143), des concerts de musique classique du début à la fin, y compris l'entracte, ou des bouquets de fleurs jusqu'à ce qu'elles se fanent[1092]. Il a enfin repoussé ces limites temporelles en photographiant des immeubles pendant toute la durée de leur construction, d'abord l'énorme chantier de la Postdamer Platz à Berlin qui dura un peu plus de deux ans (avril 1997 à juin 1999), puis la rénovation et reconstruction du Museum of Modern Art à New York, soit presque trois ans (août 2001 à juin 2004)[1093]. Wesely pensait (en 2004) pouvoir techniquement étendre la durée de prise de vue jusqu'à dix ans[1094], mais ses travaux les plus récents, tels qu'on peut les voir sur le site de ses galeries, ne semblent pas avoir dépassé trois ans, comme au MoMA. Il évoquait même alors la possibilité

[1089] "a scattered array of hexagonal forms (derived from the shape of the aperture of Wesely's lens)". Hermanson Meister Sarah, "Open Shutter", *op.cit.,* p.14. C'est là l'hypothèse de Mrs Hermanson Meister en analysant l'image page 39.

[1090] Ces deux derniers points sont une hypothèse de la journaliste spécialisée Molly Benn, *Our Age is thirteen*, 5 novembre 2013, en ligne : <http://www.oai13.com/non-classe/un-temps-de-pose-long-de-2-ans-le-travail-de-michael-wesely/> consulté le 7 janvier 2016.

[1091] En ce sens, le titre de son projet au MoMA, "Open Shutter" ne correspond pas à sa pratique technique, puisqu'il n'y a pas de '*shutter*', d'obturateur.

[1092] Sur ce projet voir le texte de Suzanne Prinz en ligne : <http://www.fahnemannprojects.com/fileadmin/projects/wesely_stillleben/press/Michael_Wesely_-_Stilleben_Eng.pdf>, consulté le 7 janvier 2016.

[1093] Le livre de Sarah Hermanson Meister, *Michael Wesely. Open Shutter, op.cit.* est consacré à ce projet.

[1094] "I have discovered that I can make ten-year exposures". Entretien entre Sarah Hermanson Meister et Michael Wesely, in Sarah Hermanson Meister, *Michael Wesely. Open Shutter, op.cit.*, p.29.

d'aller jusqu'à 50 ans, tout en se demandant quel serait l'état du film au bout de 50 ans, qui saurait alors le traiter, et si lui-même serait encore vivant[1095].

Ses photographies de gares transforment l'espace de ces lieux si animés en déserts où se distinguent quelques ombres floues ; les horloges y apparaissent sans aiguilles, ajoutant à l'évocation du passage du temps un sentiment transitoire et mortel. La photographie prise dans le bureau de Helmut Friedel, directeur du Lenbachhaus (Image 144) y enregistre le passage du temps et les événements « lumineux » accidentels qui ont pu y avoir lieu, comme la trace d'un puissant projecteur utilisé lors d'un entretien filmé pour la télévision, ou le reflet d'un lampadaire dans la rue ; on y voit aussi la permanence, parfois fortuite, d'autres objets, et même une image fantomatique du directeur sur un panneau noir, due à l'intensité de l'éclairage pendant la séquence filmée[1096], ce qui contribue à conférer à l'image obtenue une forte dimension narrative. Dans ses photographies, les terrains de football sont des pelouses vertes vides où les joueurs, trop rapides, n'impressionnent pas la pellicule, on ne distingue que les images floues de la foule des spectateurs, mais les stars du ballon sont gommées, l'élément le plus important du jeu devenant ainsi invisible. Les photographies du chantier berlinois (Image 145) semblent inverser la réalité : les immeubles y ressemblent à une superposition de radiographies comme un palimpseste, alors que les traces des trajectoires du soleil y ont un aspect extrêmement matériel, presque solide[1097], comme une incarnation du temps cosmologique. Quant aux photographies du MoMA, Sarah Hermanson Meister en a fait dans son livre[1098] une analyse très précise, quasiment une enquête médico-légale, notant chacun des éléments y apparaissant au cours des trois années d'exposition en fonction de la localisation des appareils, du déroulement du chantier, et de la luminosité et des reflets : il y eut quatre

[1095] "and, of course, it will be soon be a question of my own mortality…".*Ibid.*
[1096] Voir l'analyse détaillée de cette photographie *29.7.1996-29.7.1997 Office of Helmut Friedel* dans Hermanson Meister Sarah, *Michael Wesely. Open Shutter, op.cit.,* p.13.
[1097] "the path the sun takes over the sky gains materiality, so that the light which is actually transparent now seems almost to be a solid body". Fuchs Martina, *Michael Wesely. Photographien. Photographs* [2001] *op.cit.*, n.p. [p.22].
[1098] Hermanson Meister Sarah, *Michael Wesely. Open Shutter*, *op.cit.*, p.15-18.

appareils noir et blanc et quatre couleurs, fixés sur les immeubles voisins, avec, *in fine*, à la suite de divers aléas techniques, seulement trois photographies noir et blanc et une en couleur. Ces photographies de construction d'immeubles peuvent aussi être vues comme des réflexions sur l'architecture, incitant « le regardeur à se concentrer sur l'essence réelle du projet architectural, plutôt que sur son esthétique morphologique[1099] ».

La démarche de Wesely suspendant la temporalité et ralentissant le temps, qu'on peut voir comme l'antithèse des films en ultra-accéléré, peut d'abord être perçue comme le fruit d'une réflexion philosophique sur le temps, mais c'est aussi une réflexion sur le médium photographique : l'artiste s'intéresse depuis ses études bien plus à l'essence même du médium, qu'à une quelconque beauté des images. En réponse à Sarah Hermanson Meister lui demandant si l'espace à l'intérieur de l'appareil était pour lui aussi important que l'espace devant l'appareil, il a répondu :

> « Oui. Tout mon travail consiste à changer les conditions de l'appareil à partir des éléments de base du médium. J'ai fait des pièces en questionnant les conditions de l'appareil, en changeant l'ouverture, en modifiant la position du film, et j'ai posé ces questions pour comprendre la photographie à partir de ses bases[1100] ».

Et c'est en effet cette dimension expérimentale de démontage des paramètres de l'appareil qui l'a guidé, comme le souligne l'historien d'art Jürgen Harten,

---

[1099] "Wesely's pictures serve as a stimulant so that the viewer may focus on the real essence of the architectural project, rather than its morphological aesthetic". Kyvernitis George, *The architectural project in Michael Wesely's pictures*, en ligne : <http://www.fahnemannprojects.com/fileadmin/projects/wesely_2012/press/Kiver_Wesely_Text_engl..pdf>, consulté le 8 janvier 2016.

[1100] SHM : " You have said that the space within the camera is as important to you as the space in front of it". MW "Yes. My whole body of work is about changing the conditions of the camera working with the basics of the medium. I made works questioning the conditions of the camera, changing the aperture, changing the position of the film, and I posed these questions to understand photography from the bottom up". Entretien avec Sarah Hermanson Meister, *op.cit.*, p.24

lequel a beaucoup aidé Wesely à réfléchir sur son travail et ses archives[1101]. La perception que le regardeur a de l'image l'amène à s'interroger, à percevoir ce qui, sinon, lui serait invisible, à méditer et expérimenter le passage du temps de manière peu familière, à voir « l'image non comme la réalité, mais comme une image, une première étape vers un regard plus conscient[1102] ». Cette nécessité pour le regardeur de regarder l'image autrement l'oblige à « un examen minutieux et détaillé, un engagement dans l'acte de regarder, d'entrer dans le travail de l'artiste[1103] » en dépassant la simple curiosité technique. La recherche de Wesely sur le médium passe aussi par une diminution du rôle de l'auteur, réduit au choix du sujet, et laissant ensuite l'appareil prendre la main, comme l'écrit Tiphaine Gondouin : c'est « un appareil photographique totalement indépendant de l'œil humain » et « l'opérateur-photographe est presque obligé de déléguer à l'appareil ses possibilités de création pour l'image désirée car lui-même ne peut l'obtenir avec ses seules capacités oculaires »[1104].

Wesely s'inscrit bien sûr dans une histoire du rapport de la photographie au temps qui commence avec la fameuse image de Daguerre montrant un homme immobile, seul visible boulevard du Temple, et se poursuit avec les analyses du mouvement de Muybridge et de Marey[1105], puis, différemment, avec les photographies extrêmement courtes d'Edgerton. Mais il est tout aussi

---

[1101] "he defined his starting point in purely experimental terms. He experimented with the functional changes of the camera obscura by means of aperture size and exposure and thus induced a level of conceptuality into his photography". Harten Jürgen, *Michael Wesely. Time Works, op.cit.,* p. 27.

[1102] "the viewer sees the image not as reality but as an image" & "first step towards a more conscious gaze". Franz Kaiser, échange de messages électroniques avec Wesely, dans *Michael Wesely, Fotografien/Photographs*, (2009), *op.cit.* (n.p.)

[1103] "Michael Wesely's photographs require something of the viewer also, namely a detailed scrutiny, a committed act of looking, of entering into his work". Gisbourne Mark, "Laudatio on the Occasion of the Exhibition *Open Shutter* at Fahnemann Gallery, 20th January 2005", dans *Michael Wesely, Fotografien/Photographs*, (2009), *op.cit.* (n.p.)

[1104] Gondouin Tiphaine, *Medium et Appareil dans la Création Photographique, op.cit.*, p.128-129.

[1105] Moins connu est le photodynamisme des frères Bragaglia, visant à représenter la dynamique du mouvement et non le mouvement gelé des chronophotographes. Voir Van Gelder Hilde & Westgeest Helen, *op.cit.*, p.78.

intéressant de noter au nombre des influences mentionnées par Wesely[1106] la peinture de Gerhard Richter d'après photographies, le film *24 Hour Psycho* (1993) dans lequel Douglas Gordon prolonge et étire le film de Hitchcock sur 24 heures, et le travail d'artistes conceptuels comme Ed Ruscha, à propos de qui il dit « en liant mon temps d'exposition au sujet [à la durée même de l'évènement], je me trouve directement connecté à l'art conceptuel[1107] ». Mais c'est surtout dans un parallèle avec l'évolution de la peinture à la fin du XIXe siècle que son travail peut être lu dans une perspective historique, car, comme l'écrit Martina Fuchs, il « donne au médium photographique une autonomie, qui n'appartenait jusque là qu'à la peinture et à la sculpture[1108] ». En effet, poursuit-elle,

> « comme la peinture, qui devint autonome au début de l'art moderne quand les artistes commencèrent alors à examiner les méthodes spécifiques à la peinture, la photographie devient autonome dans le travail de Wesely, pour des raisons similaires. La peinture fut déclarée morte au XIXe siècle, quand, à la suite de l'invention de la photographie, elle dut abandonner sa fonction originale de médium de représentation. À la fin du XXe siècle la photographie a connu un

[1106] Dans ses entretiens avec Franz Kaiser et Sarah Hermanson Meister.
[1107] "By linking my exposure time to the subject I found myself connected to conceptual art". Entretien avec Sarah Hermanson Meister, *op.cit.,* p.22.
[1108] "Michael Wesely lends to the medium of photography an autonomy which, since the modern art movement, could only be claimed by paintings and sculptures". Fuchs Martina, dans *Michael Wesely. Photographien. Photographs, op.cit.*, n.p. [p.24].

destin similaire, quand les facilités du numérique semblent lui avoir ôté toute forme de crédibilité[1109] ».

C'est là une confirmation de la manière dont le travail de Wesely sur le temps s'inscrit dans la démarche expérimentale que nous avons développée ici, du fait de son questionnement d'un des paramètres essentiels de la photographie.

Ce chapitre a analysé diverses manières dont des photographes utilisent le facteur temps pour questionner l'ontologie de la photographie. En conclusion, on peut relier leurs démarches à ce texte de l'Oulipien Jacques Jouet, qui, partant d'une vision poétique (ses monostiques paysagers, poèmes d'un seul vers d'une vingtaine de mots composé sur le motif), arrive à une vision du rapport de la photographie au temps et au réel tout à fait pertinente :

> « L'illusion de réalisme de la photographie est très forte, mais elle est précisément la chose la plus éloignée de la réalité, tout simplement à cause de la fixation de l'instant. Il n'y a pas un instant fixé dans le monde, ça n'existe pas. Chaque image est dans le temps, et la photographie arrête ça. Ce simple fait d'arrêter sort l'image du réel, totalement. C'est cette espèce d'erreur fondamentale, et extrêmement répandue sur la photographie qui fait que j'ai envie de la contredire[1110] ».

[1109] "Just as painting became autonomous at the beginning of the modern art movement and the artists began to examine those methods specific to painting, so photography has now become autonomous in Wesely's work. This has similar reasons to that of painting. Painting was also declared dead in the 19th century, as it first of all had to relinquish its original function as a representative medium following the invention of photography. In the late 20th century photography suffered a similar fate, as the opportunities offered by digitalization seemed to have robbed photography of every form of credibility". *Ibid.*

[1110] Entretien entre Marc Lapprand et Jacques Jouet, « Jacques Jouet : un oulipien métrologue », *Le Magazine Littéraire* 5/2001 (n°398), p.64, en ligne : <www.cairn.info/magazine-le-magazine-litteraire-2001-5-page-63.htm>, consulté le 7 janvier 2016.

CH. 2.7 JOUER AVEC LA CHIMIE PHOTOGRAPHIQUE

Défaire l'image peut aussi passer par des interventions chimiques sur la photographie, la traitant alors comme un objet en soi plutôt que comme une représentation du sujet photographié[1111]. Nous allons d'abord analyser des travaux photographiques utilisant des procédés chimiques non habituels dans le traitement de l'image, qu'ils interviennent au développement ou après le tirage ; il peut s'agir de déviation délibérée des procédés habituels de développement de la photographie argentique, ou bien de procédés considérés comme alternatifs. Nous examinerons ensuite les chimigrammes de Pierre Cordier, dont la spécificité mérite une section en soi, avant d'étudier la manière dont certains photographes tirent parti des altérations temporelles physico-chimiques dues à la péremption des papiers ou des films. Enfin, étant donné que la photographie à développement instantané intègre le processus chimique dans la photographie même, nous présenterons des travaux où les artistes perturbent délibérément ce processus intégré.

Procédés alternatifs et déviations

Il y a eu dans l'histoire de la photographie bien des expérimentateurs qui ont exploré, et parfois inventé, des procédés chimiques alternatifs. Dans l'histoire récente, un des exemples les plus marquants est sans doute celui de **Denis Brihat**[1112] (né en 1928) qui a fréquemment utilisé virages, sulfurations,

[1111] Le travail d'Éric Rondepierre (né en 1950) sur les photogrammes de films présente beaucoup de similarités avec celui des photographes présentés ici ; toutefois, nous limitant à la photographie, nous avons finalement choisi de ne pas l'inclure dans notre corpus, considérant qu'il était à la frontière de la photographie et du cinéma. On se référera à Lenain Thierry, *Éric Rondepierre. Un art de la décomposition*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999 ; et à *Éric Rondepierre*, Paris, Léo Scheer, 2003. Voir aussi son site, en ligne : <http://www.ericrondepierre.com/>, consulté le 10 mars 2016.

[1112] Voir son site, en ligne : <http://www.denisbrihat.com/>, consulté le 18 janvier 2016

oxydations, mordançages, *etc.* Mais il nous a semblé qu'une telle démarche ne visait pas essentiellement à s'interroger sur l'ontologie de la photographie, à en remettre en cause des paramètres essentiels, mais correspondait plutôt à une recherche de moyens techniques permettant à l'artiste de mieux exprimer sa vision de la nature et sa contemplation poétique (Image 146). Nous avons dès lors estimé qu'une telle approche, visuellement très délicate, mais purement esthétique, de la photographie n'entrait pas vraiment dans le champ de notre recherche. Par contre, nous avons jugé pertinent pour notre approche le travail du photographe français **Antoine Poupel**[1113] (né en 1956) qui réalise de véritables expérimentations en se servant directement du révélateur pour impressionner le papier, en mélangeant les fluides ruisselant sur le papier et en obtenant ainsi des images à demi révélées et à demi fixées. Il dit lui-même vouloir « déconstruire [le] caractère mécanique [du médium photographique], réintroduire la part de l'artiste qui utilise la lumière comme une matière picturale[1114] ». En étant ainsi prêt à se priver de la dimension représentative de l'image, il accomplit une « subversion expérimentale du 'faire image' [qui] crée une matière fictive d'ombres, de traces, de jets lumineux analogues au *dripping* d'un Pollock[1115] ». Ses monotypes, à la frontière de la peinture et de la photographie, sont des essais alchimiques de parvenir à une vérité intrinsèque de la photographie.

La revisite d'anciens procédés[1116] est devenue à la mode, en particulier aux États-Unis[1117], et nombreux sont les jeunes photographes qui s'efforcent d'acquérir une maîtrise de l'ambrotype ou du cyanotype, voire du

---

[1113] Voir son site, en ligne : <http://antoinepoupel.org/>, consulté le 7 février 2016.
[1114] Sur son site, en ligne : <http://antoinepoupel.org/Textes/#manifeste>, consulté le 7 février 2016.
[1115] Buci-Glucksmann Christine, « Le Miroir Baroque », in Buci-Glucksmann Christine & Gattinoni Christian, *Écrans / Icônes. Essai sur les Recherches Photographiques Contemporaines*, cat. exp., Le Blanc, Espace Art Brenne, 1991, p.46-47.
[1116] Se référer à Rexer Lyle, *Photography's Antiquarian Avant-Garde. The new wave in old processes*, New York, Harry N. Abrams, 2002.
[1117] Mais aussi en France, comme le montre ce site, en ligne : <http://disactis.com/> et cette association <http://www.apaphot-anc.com/> ; sites consultés le 19 janvier 2016.

daguerréotype[1118]. Ces travaux sont techniquement très intéressants, mais ils ont rarement une dimension conceptuelle amenant à s'interroger sur les motivations essentielles de l'artiste au-delà de la recherche d'une forme de beauté nostalgique. À titre illustratif, nous prendrons seulement deux exemples parmi beaucoup : les cyanotypes de l'artiste israélienne (vivant à New York) **Ofri Cnaani**[1119] (née en 1975) sont de belles images, issues d'une recherche technique élaborée (Image 147), mais ils nous semblent porteurs d'assez peu de questionnements sur la nature ontologique de la photographie et ont donc une pertinence moindre dans le contexte de la photographie expérimentale contemporaine. De la même manière, les ambrotypes, les ferrotypes et photographies au collodion humide de l'Américaine **Michelle Kloehn**[1120] (née vers 1970) semblent étranges, vaporeux et fantomatiques, ils sont complexes à réaliser et sont des exemples intéressants de ce retour aux techniques anciennes, mais ces photographies non-figuratives sont surtout le fruit d'une recherche esthétique et technique, sans grande réflexion critique sur la démarche photographique ou la représentation (image 148).

Par opposition à ces nombreux travaux plutôt passéistes, le photographe français **Dove Allouche**[1121] (né en 1972) est un des rares adeptes de techniques anciennes à inscrire son travail dans une perspective plus réfléchie et plus conceptuelle. Entre autres travaux, il a réinventé à partir de descriptions techniques datant du XIXe siècle le procédé du physautotype[1122], dont ne subsiste apparemment aucune image d'époque. Cette technique permet de produire des images à la fois positives et négatives selon l'incidence de la lumière sur l'image ; sa réalisation est particulièrement complexe, impliquant l'utilisation d'essence de lavande, d'éthanol et de vapeurs de pétrole sur des

[1118] Comme c'est le cas, entre autres, d'Adam Fuss et de Patrick Bailly-Maître-Grand.
[1119] Voir son site, en ligne : <http://ofricnaani.com/filter/photo-based/Cyanotypes>, consulté le 18 janvier 2016.
[1120] Voir son site, en ligne : <http://www.michellekloehn.com/>, consulté le 31 janvier 2016.
[1121] Voir le site de sa galerie <http://gaudeldestampa.fr/artistes/dove-allouche/la-derniere-couleur/>, consulté le 19 janvier 2016.
[1122] L'étymologie de ce terme est grecque, signifiant : image de la nature par elle-même.

plaques de cuivre argenté (Image 149). Mais surtout, les physautotypes ne peuvent rester en contact avec l'oxygène de l'air, ils s'oxydent et l'image disparaît si on ne les conserve pas sous vide. Ce travail de recherche d'une image originelle, qui peut sembler austère et exigeant, rend la question de la représentation secondaire. Peu importe, en somme, qu'il s'agisse là de reproductions des images solaires de Jules Janssen de 1903, ce qui compte, c'est la distance que, dans ce procédé, l'image prend avec le réel, et donc, comme l'écrit l'historien d'art Éric de Chassey, le fait qu'Allouche privilégie l'image-objet plutôt que l'image-document[1123]. L'évolution chimique du physautotype, induisant une disparition de l'image au fil du temps, renforce cette non-représentativité du réel, et, de plus, introduit un paramètre temporel inéluctable, remettant ainsi encore plus en question l'ontologie photographique.

Dans le cadre de la photographie argentique standard, assez nombreux sont les photographes qui utilisent toutefois des produits et des techniques non-standard pour le développement, la fixation ou pour modifier la photographie une fois tirée[1124]. Un des pionniers a été l'artiste **Sigmar Polke** (1941-2010) qui pratiquait délibérément la photographie ratée, mal développée, mal fixée, mal tirée : « Clichés sales, tirages tachés, dégouttements, ratés, débords, mixtures, suintements, tout, il est vrai, dans ses clichés, va à l'encontre des règles de l'art photographique[1125] ». Le livre de Xavier Domino expose en détail la démarche de Polke et les caractéristiques de ce que l'auteur nomme des polkographies, un éloge du risque, de l'erreur, de l'accident photographique. C'est là une forme d'alchimie, qui s'intéresse davantage au résultat obtenu qu'à son rapport au réel.

[1123] de Chassey Éric, « À peine Orphée », dans *Dove Allouche. Point triple*, Paris, Dilecta/Centre Pompidou, 2013, p.9-13.
[1124] On se référera aussi à Valtorta Roberta (dir.), *Alterazioni. Le materie della fotografia tra analogico e digitale*, cat.exp., Milan, Lupetti, 2006.
[1125] Domino Xavier, *Le Photographique chez Sigmar Polke*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2007, p.7.

Mentionnons ici les calorigrammes de l'Israélien **Ilan Wolff**[1126] (né en 1955) qui utilise le froid ou le chaud dégagé par un objet posé sur le papier photographique pour créer une texture et des lignes que l'on ne pourrait obtenir en exposant simplement la surface sensible à la lumière[1127]. Mais il s'agit souvent davantage d'expérimentations amusantes[1128] plutôt que de recherches essentielles. Comme une illustration parmi d'autres, l'Américain **Matthew Cetta**[1129] (né vers 1985) fait des « alchimies photogéniques » en utilisant de l'ammoniac, du sirop contre la toux, de l'absinthe, du jus de citron, etc. pour développer ses films (Image 150) : là encore, des images séduisantes mais peu de réflexion critique en amont.

Ce n'est pas le cas du photographe américain **Matthew Brandt**[1130] (né en 1982), ancien élève de James Welling, qui mène depuis plusieurs années un travail qu'il décrit comme visant à « incorporer la matérialité réelle du sujet dans le processus, comme une tentative de collaborer avec le sujet[1131] ». En d'autres termes, Brandt utilise dans ses procédés des substances ayant un lien avec le sujet qu'il photographie : les larmes d'un ami qui pleure, le lait de la mère d'un nouveau-né, la salive d'un modèle sont incorporés dans son processus de développement ou de tirage[1132] (Image 151). Ayant trouvé dans

---

[1126] Voir son site, en ligne : <http://www.ilanwolff.com/fr/>, consulté le 26 février 2016.
[1127] Voir *The Four Elements. Ilan Wolff. Calorigrammes/Photogrammes. 1998-2002*, autoédité, 2002.
[1128] Nous avons ainsi découvert le procédé « Caffenol » qui consiste à utiliser du café et de la vitamine C pour développer une pellicule, en ligne : <http://www.caffenol.org/> consulté le 19 janvier 2016.
[1129] Voir son site, en ligne : <http://www.matthewcetta.com/> ou l'article <http://www.imaging-resource.com/news/2013/07/29/Photographer-exposes-film-to-bizarre-fluids-to-produce-odd-photo>s, consultés le 19 janvier 2016.
[1130] Voir son site, en ligne : <http://www.matthewbrandt.com/>, consulté le 19 janvier 2016.
[1131] "Incorporating the subject's actual materiality in the process is an attempt to collaborate with the subject", Brandt Matthew, *Lakes & Reservoirs*, Bologne, Damiani, 2014, p.148.
[1132] Brandt a également utilisé, le sperme, la cocaïne, la sueur, les crottes de chien, le Viagra, le bitume,… Voir cette série en ligne : <http://www.matthewbrandt.com/works/portraits/>, consulté le 24 janvier 2016.

des archives des images anciennes de bâtiments aujourd'hui détruits, il récupère de la poussière de la destruction de ces immeubles pour l'incorporer dans sa préparation de la gomme bichromatée qu'il utilise pour re-photographier ces images. Sa série la plus connue, *Lakes & Reservoirs* (2008-2013, Image 152), est composée d'une soixantaine de photographies de lacs californiens[1133] : chacune, une fois tirée, a séjourné pendant plusieurs jours ou semaines dans un bac rempli de l'eau du lac que la photographie représente. En fonction de la durée de l'immersion et de l'acidité de l'eau, l'image est attaquée, déformée, décolorée, voire détruite. C'est un travail magique, touchant à l'alchimie, à la transmutation[1134], et c'est bien évidemment un travail sur la disparition, sur la perte. Mais c'est surtout le fruit d'une recherche sur le rapport entre l'image et le sujet : la photographie est un objet qui fonctionne en circuit fermé, de manière réciproque, voire, dit une critique[1135], incestueuse. Cette même critique, Priscilla Frank, le qualifie, avec un sens aigu de la formule, de « chasseur-cueilleur combiné avec un savant fou[1136] ». Cette approche introduit un second type d'index photographique : non plus seulement celui reliant la photographie en tant qu'image au sujet visuel, représenté, mais aussi ici celui

[1133] L'artiste américaine Lauren Bon (née en 1962) a elle aussi utilisé de l'eau locale, mais aussi des sels d'argent provenant d'une mine voisine ou des films de celluloïd produite à partir des os de bovins de la région, pour la réalisation de ses photographies de paysages du même État ; elle qualifie son approche de métabolique géo-esthétique. Voir le catalogue *Ag H2O. Lauren Bon & The Optics Division of the Metabolic Studio*, Los Angeles, Metabolic Studio, 2013 et son site, en ligne : <http://www.metabolicstudio.org/>, consulté le 19 janvier 2016.

[1134] Nous sommes redevables de cette comparaison alchimique aux galeristes parisiens de Mathew Brandt, René-Julien Praz et Bruno Delavallade ; voir sur leur site, en ligne : <http://www.praz-delavallade.com/artists/Matthew_Brandt/selected_works.html>, consulté le 19 janvier 2016

[1135] Frank Priscilla, "Matthew Brandt's 'Lakes, Trees And Honeybees' At Yossi Milo Gallery", *Huffington Post*, 8 mai 2012, en ligne : <http://www.huffingtonpost.com/2012/05/08/matthew-brandt_n_1469175.html>, consulté le 19 janvier 2016.

[1136] "He turns the role of the photographer into that of a hunter gatherer meets mad scientist, changing the future of photography's possibilities along the way". *Ibid.*

reliant la photographie en tant qu'objet au sujet matériel, physique[1137]. L'image photographique va dès lors au-delà de son rôle habituel de représentation, et c'est désormais sa matérialité même qui fait alors référence à un élément du sujet représenté. De plus, l'évolution physico-chimique future des photographies de Brandt est incertaine, il est possible qu'elles continuent à évoluer, ce qui introduit en plus un facteur d'incertitude temporelle ; l'artiste s'en réjouit, considérant que cela démontre que « la photographie peut incarner à la fois un début et une fin[1138] ».

Le travail de **Marco Breuer**[1139] (né en 1966, Allemand vivant aux États-Unis) porte sur l'abrasion de l'émulsion, sa soustraction ; l'artiste gratte, raye, plie, brûle le papier photosensible avant de le révéler et d'y faire apparaître les traces de sa violence créative (Image 153). Il « renverse l'intemporalité que nous associons à l'image photographique, en montrant les effets ravageurs du temps sur l'objet photographique même. Rien n'échappe à l'étreinte de l'infini[1140] ». Des couleurs apparaissent ainsi dans le papier noir et blanc, les formes des griffures créent une trame. L'explosion d'un mini-détonateur sur le papier ou la mise à feu d'un cierge magique créent des images de feu d'artifice révélées par

---

[1137] Nous sommes redevables de cette idée à Virginia Heckert, « Hunter-Gatherer Meets Mad Scientist », dans Heckert Virginia (dir.), *Light, Paper, Process, op. cit.*, p.158.

[1138] "he delights in the prospect that there could be changes in the future. … photography can embody both a beginning and an end". Freeman Sarah, "Technical Notes", dans Heckert Virginia (dir.), *Light, Paper, Process, op. cit.*, p.163.

[1139] Voir le site de sa galerie, en ligne : <http://www.yossimilo.com/artists/marco_breuer/>. Une description détaillée de son travail est en ligne : <http://saint-lucy.com/essays/marco-breuer-the-material-in-question/>. Sites consultés le 17 février 2016. Voir aussi *Marco Breuer. Condition*, cat.exp., New York, galerie von Lintel, 2012, et Harnly Mark, "Technical Notes", dans Heckert Virginia (dir.), *Light, Paper, Process. Reinventing Photography, op.cit.*, p.42-43.

[1140] "By subjecting the photograph's material to a variety of physical interventions (heat, folding, scratching), Breuer subverts the timelessness we associate with the photographic image, while conveying time's ravaging effects on thephotograph itself. Nothing escapes infinity's embrace". Yau John, "A Man without a Camera", *Hyperallergic*, 27 mai 2012, en ligne : < http://hyperallergic.com/52036/a-man-without-a-camera/ >, consulté le 17 février 2016.

leur propre lumière tout en attaquant la gélatine ; l'incendie d'un tissu devant le papier génère une image de sa destruction à la seule lumière du feu ainsi allumé. Son objectif est de tenter « de dépouiller le processus photographique, d'éloigner les distractions dues à l'équipement et de débusquer les images du papier photographique lui-même[1141] ». Breuer dit lui-même « Je suis toujours allé à l'encontre. J'utilise délibérément mes outils et mes matériaux de manière incorrecte[1142] ».

Pour cerner cette volonté d'aller "à l'encontre", l'artiste et psychanalyste Martin Wilner a eu avec Breuer un entretien structuré comme une consultation psychanalytique sommaire, pendant 45 minutes. Dans cette esquisse d'analyse, Wilner met l'accent sur la tendance de Breuer, dès ses études, à se rebeller contre les contraintes formelles du médium photographique, et ensuite à désapprendre les règles et notions dont il se méfiait. En conclusion, Wilner dit à Breuer « qu'il semble engagé dans une lutte contre l'autorité, symboliquement représentée par son approche du médium. Le papier photographique, un matériau standard, représente la tradition et l'autorité. C'est ce symbole qu'il attaque agressivement dans ses dessins et ses photogrammes[1143] ». Cette approche sommairement psychanalytique du travail de Breuer pourrait d'ailleurs peut-être s'appliquer aussi à tous les photographes qui luttent contre l'autorité du médium photographique, et, plus largement, de l'*apparatus*.

[1141] "attempt to strip down the photographic process, to remove the distractions of equipment, and to force imagery out of photographic paper itself". Jow Tiffany, "Marco Breuer : Photography without a Camera", *Artlog*, 10 mai 2012.

[1142] " I have always been a contrarian … I deliberately misuse my tools and materials". Alice Durant Mark, "Marco Breuer", *saint lucy*, s.d. (2014), en ligne : < http://saint-lucy.com/conversations/marco-breuer-2/ >, consulté le 17 février 2016.

[1143] "He seemed devoted to the photographic medium and also wanted to rebel against its formal constraints", "attempt to unlearn a lot of the rules and notions that I was suspicious of", et "I told him that he seemed to be engaged in a struggle with authority, symbolically represented by his approach to his medium. Photographic paper, a standard material, represents tradition and authority. It is this symbol that he aggressively assault in the making of his sketches and photograms". Martin Wilner M.D., "Marco Breuer – A Psychoanalytic Sketch", dans *Marco Breuer. SMTWTFS*, cat. exp., New York, galerie Roth Horowitz, 2002, p.46-47 du *Reader*.

Le photographe italien **Nino Migliori**[1144] (né en 1926), en parallèle à une carrière assez réussie de photographe documentaire néo-réaliste[1145], a été un pionnier, dès 1948, des manipulations chimiques de l'image, pratiquant diverses expérimentations au stade du développement et du tirage, bien avant la plupart des autres photographes étudiés ici. Travaillant d'abord au sein de clubs d'amateurs, il reconnaît lui-même avoir alors été assez peu informé en matière d'histoire de la photographie ; il est par contre, dès son jeune âge, proche des peintres de l'avant-garde italienne et du mouvement informel[1146]. C'est par hasard qu'il réalise ses premières *Oxydations*, à partir d'un accident heureux dans son laboratoire, une transformation chimique des sels d'argent au moyen du révélateur et du fixateur, ce qui génère des formes colorées dans l'image[1147]. Dans les années d'après-guerre, Migliori était peu à l'aise avec la photographie traditionnelle et avait en lui, dit-il, un besoin d'expression que la démarche photographique standard ne lui permettait pas de satisfaire : il désirait sortir de la normalité photographique, des règles auxquelles le photographe doit se conformer, du postulat que la photographie représente la réalité. C'est surtout en échangeant avec ses amis peintres qu'il a commencé à expérimenter[1148], les photographes qu'il connaissait alors considérant que ce qu'il faisait n'était pas de la photographie. Plusieurs critiques[1149] ont noté que ses expérimentations étaient assez similaires aux innovations picturales du mouvement informel, par

[1144] Son site, en ligne : <http://www.ninomigliori.com/>, consulté le 21 janvier 2016 est « en construction ».
[1145] Migliori nous a dit avoir été invité par Henri Cartier-Bresson à rejoindre l'agence Magnum, invitation qu'il déclina car insuffisamment rémunératrice. Notre entretien avec Nino Migliori le 17 avril 2011 à Bologne, voir Annexe B23.
[1146] Comme Giorgio Morandi (qui lui offrit en 1965 son premier livre de photographie, sur Cartier-Bresson), Vasco Bellini, Bruno Pulga, Emilio Vedova et Tancredi Parmeggiani. Il était aussi un proche de Peggy Guggenheim, dont il fit de nombreux portraits.
[1147] Une description détaillée de cette technique a été rédigée par son épouse (et ancienne élève) Marina Nella Truant dans le numéro spécial de Foto Magazine qui lui est consacré : *Foto Magazine, Tecnica e immagini dei Grandi Fotografi*, n°5 Nino Migliori, 1997 (Anno 2, N°1), Milan. Voir Annexe C6.
[1148] Voir à ce propos Marra Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia 'senza combattimento'*, Milan, Mondadori, 1999, p.143-144.
[1149] Voir, entre autres Prando Edo, "Nino Migliori", *Foto Magazine, op.cit.*, n.p. et Riccòmini Eugenio, *Muri. Nino Migliori*, cat.exp., Bologne, Damiani, 2004.

exemple Alberto Burri, Jean Dubuffet, Antoni Tàpies ou Jean Fautrier, mais que, le plus souvent, il les a réalisées sur le matériau photographique avant que ces peintres-là ne fassent eux-mêmes des travaux similaires sur la matière picturale. À partir de ce qui est d'abord le résultat d'un accident, Migliori bâtit une forme de langage photographique à l'encontre des règles établies et de l'esthétique traditionnelle, et surtout il « contredit le mythe photographique de l'artiste-photographe capturant la réalité[1150] », comme le souligne l'historienne d'art Lucia Miodini dans son analyse du travail de Migliori. En effet, à cette époque, c'est essentiellement au mythe de la représentation du réel par la photographie que se confronte Migliori ; sa remise en question partielle de l'*apparatus* photographique viendra plus tard, dans les années 1990.

Migliori réalise dans les années 1950 de nombreuses expérimentations : clichés-verre, pyrogrammes, photogrammes, sténopéogrammes, hydrogrammes (image 154), lucigrammes, polarigrammes , cellogrammes[1151], où, à partir de divers matériaux, il intervient sur le matériau photographique (film ou plaque) en le brûlant, le grattant, le mouillant, mais aussi en ajoutant des morceaux de cellophane ou de plastique, en utilisant un crayon lumineux ou en insérant dans l'image les résidus chimiques du polaroid. Il s'agit toujours pour lui de faire apparaître des images nouvelles au moment du développement, le plus souvent sans utiliser d'appareil photographique : il définit son travail comme « *off-camera* »[1152]. Comme d'autres photographes expérimentaux[1153], Migliori explore une certaine technique, une approche esthétique donnée, puis, quand il la maîtrise, il l'abandonne pour en explorer une autre, quitte à y revenir plus tard (Image 155). Il nous a ainsi dit avoir arrêté sa série de photos de graffiti

[1150] "La casualità programmata nutre infatti l'impegno di una vità intera spesa a negare il mito del fotografo artista che cattura la 'realtà' ". Miodini Lucia, « Immaginando Luci, Ombre, Colori oltre l'Immagine 'Reale'», dans *Seduzione delle Trace. Nino Migliori*, cat.exp., Bologne, Damiani, 2011, p.9.

[1151] La description détaillée de ces techniques se trouve dans l'article de Marina Nella Truant, *Foto Magazine, op.cit.* Voir Annexe C6.

[1152] Voir en particulier le livre *Nino Migliori, Tesi off Camera*, cat.exp., Brescia, Museo Ken Damy di fotografia contemporanea, 2003.

[1153] C'est aussi une caractéristique de Patrick Bailly-Maître-Grand que Michel Poivert a soulignée lors de leur entretien public (annexe B4b), et de Pierre Cordier.

muraux[1154] le jour où elle a commencé à avoir du succès, à être à la mode. Sa pratique a une dimension ludique importante : Marina Nella Truant parle d'un « jeu continuel de rebonds[1155] » et le critique et photographe Edo Prando cite sa conversation avec Migliori : « C'est toujours un divertissement pour moi. Je ne voudrais jamais rien faire de sérieux. Au fond, je ne me suis jamais pris au sérieux[1156] ». Toutes ses pratiques sont techniquement documentées, il dit les avoir toujours partagées, sans secret, et il a également beaucoup enseigné, tants à des enfants[1157] qu'à d'autres photographes ; plusieurs des ses travaux sont issus d'ateliers avec des jeunes photographes[1158].

Son travail commence à être reconnu en 1977 quand l'important critique italien Arturo Carlo Quintavalle lui consacre une exposition à Parme[1159], mais Migliori dit n'avoir alors guère été accepté dans le milieu traditionnel de la photographie en Italie (Image 156). Il développe progressivement une réflexion critique plus approfondie, évoluant de sa volonté initiale de démystification du rapport de la photographie au réel vers une critique plus radicale de la conception fétichiste de l'œuvre d'art et donc vers une interrogation sur le langage photographique. Comme Lucia Miodini le souligne après avoir relié son travail au concept de trace chez Jacques Derrida, à la théorie de l'index chez Philippe Dubois et aux essais de Roland Barthes et de Vilém Flusser sur la photographie[1160], « pour Migliori, la réflexion sur la nature indexicale de la photographie, sur la

---

[1154] *Muri. Nino Migliori, op.cit.*

[1155] "un continuo gioco di rimbalzi", Nella Truant Marina, *Foto Magazine, op.cit.*

[1156] "Il divertimento da parte mia, c'é sempre. Non vorrei mai fare una cosa seriosa. In fondo, non mi sono mai preso sul serio". Prando Edo, *Foto Magazine, op.cit.*

[1157] Un exemple en est le livre Nino Migliori, *I Futurabili, Corso di Alfabetizzazione Fotografica negli Istituti Comprensivi di Occhieppo e di Mongrando (Biella),* Bologne, Damiani, 2004, où il décrit une telle expérience; il y dit avoir enseigné « l'alphabétisation photographique » depuis 1979, de la maternelle à l'université.

[1158] Voir par exemple Miodini Lucia, *op.cit.,* p.15-17, à propos d'un atelier à Venise en 1979.

[1159] Au Centre d'Études et d'Archives sur la Communication de l'Université de Parme, en ligne : <http://www.csacparma.it/> consulté le 21 janvier 2016.

[1160] Respectivement Derrida Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967 ; Dubois Philippe, *L'Acte Photographique, op.cit.* ; Barthes Roland, *La Chambre Claire, op.cit.* ; Flusser Vilém, *Pour une Philosophie de la Photographie, op.cit.*

photographie comme trace, ne peut faire abstraction des codes de l'écriture photographique[1161] ». Sa réflexion sur le langage photographique trouve un écho dans les thèses d'Umberto Eco sur l'œuvre ouverte[1162], ce dernier ayant d'ailleurs invité Migliori à participer en 2007 à un colloque à Parme sur la photographie et l'écriture[1163]. Plusieurs critiques ont inscrit le travail de Migliori dans le cadre des réflexions de Flusser sur le langage et sur l'*apparatus* photographique, ainsi l'écrivain Flavio Eugenio Marelli : « les observations de Flusser trouvent un exemple parfait dans le travail *off-camera* de Migliori dans la manière dont ils expriment le sens le plus authentique du geste photographique[1164] ».

La dimension gestuelle du travail de Migliori se rattache bien sûr à la peinture, et en particulier à l'*Action Painting*, mais c'est surtout, dans le contexte photographique, une forme de refus de l'automatisme, et un désir de prise de contrôle d'un processus qui serait sinon dominé par la machine. La non-utilisation de l'appareil et la volonté de libérer par son geste les caractéristiques innées du matériel photographique amènent Migliori à des démarches semblant appartenir davantage à l'univers de la peinture qu'à celui de la photographie[1165]. Le philosophe Carlo Gentili a développé, dans un long essai de 1979, une réflexion approfondie sur les concepts sous-tendant le travail de Migliori, notant en particulier que « le refus de l'appareil photographique est le refus de

---

[1161] "Per Migliori, la riflessione sulla natura indicale della fotografia, sulla fotografia come traccia, non può prescindere dalla indagine sui coduci delle scritture fotografiche". Miodini Lucia, *op.cit.,* p.19.

[1162] L'œuvre ouverte est définie par Eco comme conçue délibérément pour que puisse s'y introduire un élément aléatoire qui en modifiera la structure. Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, 2015 [1965].

[1163] Notre entretien avec Migliori.

[1164] "Ma le osservazioni di Flusser trovano una perfetta esemplificazione nell'opera *off-camera* di Migliori proprio nel punto in cui esprimono il significato più autentico del gesto fotografico". Morelli Flavio Eugenio, "Considerazioni sulla ricerca sperimentale di Nino Migliori", dans *Tesi Off Camera, op. cit.,* p.7 (italiques dans l'original).

[1165] "Nell'utilizzo dei soli procedimenti di sviluppo e di stampa, Migliori inserisce il gesto, un elemento estraneo al codice fotografico ma ideologicamente appartenente al codice pittorico". Binante Paola, "Nino Migliori tra memoria e segno. Sperimentazione degli anni '50", dans *Tesi Off Camera, op. cit.,* p.5.

la vision rationalisée et *systématisée* produite par l'appareil, et c'est aussi le refus de l'idéologie humaniste connectée avec la vision perspectiviste de la Renaissance à laquelle nous continuons de nous référer quand nous concevons et construisons des appareils photographiques[1166] ». Migliori lui-même tempère quelque peu cette analyse en disant que ce n'est pas tant un refus qu'une recherche d'autre chose, un moyen de s'exprimer autrement[1167] ; il nous a aussi renvoyé à ce qu'écrivirent trois de ses étudiants (dont sa future épouse) en 1980 : « Notre choix de faire de la photographie 'off camera' n'est pas un refus polémique de l'appareil photographique ; ce n'est pas un renoncement à l'appareil et à ses conventions perspectivistes, qui soulignerait une fois de plus le caractère conventionnel et formalisé de la photo dite réaliste[1168] ». Lors de notre entretien, Migliori nous a dit se rebeller non pas contre l'appareil photographique, mais contre la vision qu'il induit habituellement, pas contre la photographie en tant que telle mais contre ce que tout un chacun pense qu'est la photographie, une représentation vraie et réaliste du monde. Pour reprendre les concepts flussériens, il se positionne plutôt comme résistant à la dimension aval de l'*apparatus*, celle de la perception de l'image, plutôt qu'à sa production en amont. Davantage qu'une rébellion militante ou qu'une recherche forcenée de nouvelles techniques, c'est sa volonté affirmée de liberté du regard sur l'image qui l'amène à expérimenter, à jouer contre l'appareil, à « insérer de la liberté dans l'*apparatus* photographique, à dépasser sa mécanicité intrinsèque et

[1166] "Il rifiuto della 'camera' è rifiuto della visione razionalizzata e *sistematizzata* da essa fornita, ed è in pari tempo rifiuto dell'ideologia umanistica connessa alla visione prospettiva rinascimentale secondo la quale la 'camera' continua ad essere concepita e costruita". Gentili Carlo, *Fotografia Gestuale de Nino Migliori*, Bologne/Mantoue, Quaderno del Verri, 1979, p.10 (italiques dans l'original).
[1167] Notre entretien avec Migliori.
[1168] "La nostra scelta di fotografia 'off camera' è quindi un polemico rifiuto della macchina fotografica ? Una rinuncia alla camera e alle sue obbligate convenzioni prospettiche, per sottolineare una volta di più il carattere convenzionale, formalizzato delle foto cosiddette realistiche ? No". Bernardoni Giuseppe, Fregni Annalita & Nella Truant Marina, «Introduzione», *Off Camera*, Università di Parma, Quaderno n.47 del Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1980, p.15.

à y infiltrer des dess(e)ins humains aux résultats souvent imprévisibles[1169] » selon la critique Paola Giarretta. Pour y parvenir, ce sont les gestes humains qui combattent l'automatisme de l'*apparatus*, sa logique acheiropoïète prévue pour fonctionner sans intervention de la main de l'homme ; Migliori accepte la technologie, mais il joue avec elle et la détourne. L'artiste devient le contrôleur d'un processus, ses interventions manuelles ont pour but de réguler le programme technologique[1170], échappant ainsi à la situation habituelle où le photographe est soumis à des conditions de production déterminées en dehors de lui, du fait d'un *apparatus* qu'il peut au mieux interrompre ou redémarrer, mais dont il ne peut pas modifier le programme[1171]. C'est bien là ce qui caractérise le travail expérimental de Nino Migliori.

Les chimigrammes (Pierre Cordier)

L'artiste franco-belge **Pierre Cordier**[1172] (né en 1933) est considéré comme le maître du chimigramme[1173], une approche qu'il a, sinon inventée[1174], en tout cas

---

[1169] "Attraverso il gesto, Migliori riesce ad inserire nel contesto dell'apparato, la fotografia, la libertà ; egli supera la sua intrinseca meccanicità, e parla attraverso di esso, 'infiltrandovi disegni umani', con risultati sempre imprevedibili".. Giarretta Paola, "La mano di Nino Migliori: traccia di una ricerca gestuale", dans *Tesi Off Camera, op. cit.,* p.6. Le mot « disegno » peut signifier aussi bien dessin que dessein.

[1170] Gentili (*op.cit.*, p.16) propose une analogie intéressante entre la démarche de Migliori et une citation de Vladimir Maïakowski disant qu'il voulait découvrir le processus même de production de la poésie.

[1171] Gentili (*op.cit.*, p.19) fait ici référence aux thèses de Walter Benjamin sur la photographie dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, op.cit.*

[1172] Voir son site, en ligne : <http://www.pierrecordier.com/>, consulté le 23 janvier 2016.

[1173] Étymologiquement, écriture par la chimie, terme correct, mais incomplet. Le philosophe Henri Van Lier a suggéré à Cordier de les nommer « physicogrammes », terme tout aussi correct et tout aussi incomplet. Cordier n'a finalement pas retenu le terme peu euphonique « physico-chemigrammes » (« Entretien de Pierre Cordier avec Jean-Loup Walstrat », dans *Pierre Cordier. Chimigramme*, cat.exp., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1988, p.11-12).

[1174] Martin Barnes cite dans *Shadow Catchers, op.cit.*, des expériences similaires plus anciennes de Roger Parry en 1929, et de Maurice Tabard et Miroslav Hák en 1935 (Page 57, note 1).

perfectionnée, développée et fait connaître. Ayant commencé sa carrière dans les années 50 comme photographe documentaire[1175], il ressentit rapidement les limites de ce type de photographie représentative. Cordier dit avoir inventé le chimigramme le 10 novembre 1956, pendant son service militaire en Allemagne, en écrivant avec du vernis à ongles sur du papier photosensible une dédicace à une jeune femme allemande, Erika. Il est alors proche du groupe *Subjektive Fotografie* d'Otto Steinert à Sarrebruck, dont il participe à l'ultime exposition en 1958. Ensuite, en 1968, il cofonde le groupe *Generative Fotografie* avec Gottfried Jäger, Kilian Breier et Hein Gravenhorst, dont l'objectif est d'explorer la photographie à partir de ses éléments de base : papier, émulsion, chimie, temps et lumière[1176]. Mais lui-même dit n'avoir pas vraiment été intégré au groupe : « J'étais ravi d'être en contact avec d'autres créateurs, mais je n'étais pas tout à fait dans le groupe, comme un protestant égaré au Vatican[1177] ». Cordier est également invité par John Szarkowski à exposer au MoMa en 1967 avec Denis Brihat et Jean-Pierre Sudre[1178]. Son travail original se trouve ainsi lié à ces trois mouvements, *Subjektive Fotografie*, *Generative Fotografie* et les photographes américains autour du *New Bauhaus* et d'Aaron Siskind, que Cordier, l'ayant rencontré en 1977, considère comme son « père spirituel[1179] ». Cordier, qui s'est parfois qualifié de « photoclaste » et s'est toujours senti en

[1175] Dont un unique reportage, au Moyen-Orient en 1967.

[1176] Lire à ce sujet Feyeux Anaïs, « La Generative Fotografie », *Études photographiques*, 18 mai 2006, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/1402>, consulté le 22 janvier 2016.

[1177] Notre entretien avec Pierre Cordier, 29 novembre 2010, Bruxelles. Voir Annexe B8. Voir également la note 27 de Feyeux Anaïs, *Études photographiques, op.cit.* : « il a exposé sous la bannière de la *Generative Fotografie* par besoin d'un groupe plus que par une attache particulière aux préceptes défendus ».

[1178] Exposition *A European experiment*, commissaire John Szarkowski, Museum of Modern Art, avril-juin 1967, en collaboration avec la galerie Les Contards, à Lacoste (Vaucluse), laquelle avait déjà exposé ces trois artistes ensemble l'année précédente. Szarkowski écrit dans le catalogue que les chimigrammes « ne sont pas perçus comme des ouvertures sur le monde mais plutôt comme des parties du monde, avec leur couleur propre, leur structure, leur forme et leur origine » (traduit et cité par Pierre Cordier dans son entretien avec Jean-Loup Wastrat, *op.cit.*, p.17).

[1179] Feyeux Anaïs et Poivert Michel, « Le chimigramme, étape d'une expérimentation artistique », dans *Pierre Cordier, le chimigramme*, 2007, Bruxelles, Racine, p.20.

marge des mouvements photographiques, ne faisant pas partie du club, dit-il, n'a pas ménagé ses efforts pour y faire reconnaître le chimigramme, disant avec humour : « Je suis autodidacte et cancre, j'ai dû lutter contre ma cancritude, me justifier, je cite beaucoup, pour m'accrocher à ce qui existe déjà pour me donner un peu de véracité. Je suis toujours dans une lutte[1180] ».

Or le chimigramme est malaisé, non à définir, mais à classifier, et, inclassable, il est souvent exclu des discours sur la photographie : non seulement il n'utilise pas d'appareil photographique et ne représente pas un sujet, mais, différent en cela du photogramme dont on le rapproche trop souvent[1181], un chimigramme n'utilise pas la lumière pour définir la forme représentée, mais simplement comme un des ingrédients physico-chimiques de production de l'image, sans lien avec la forme obtenue. Le chimigramme se fait d'ailleurs le plus souvent non en chambre noire, mais à la lumière du jour. Le chimigramme se définit donc souvent par comparaison, par exclusion, c'est un hybride entre photographie, peinture et gravure : il utilise le papier et la chimie de la photographie, il naît d'un geste pictural physique par lequel l'artiste enduit la surface sensible avec fixateur et révélateur, que, contrairement à une règle d'or de la photographie, il mélange allègrement, puis, en cas d'utilisation de localisateurs, l'image procède d'un dessin d'incision proche de la gravure. De plus, Cordier « bat en brèche la chronologie habituelle du traitement photographique : pas de prise de vue, pas de tirage, le fixateur alterne avec le révélateur[1182] » ; le chimigramme n'est pas un objet-temps comme la photographie, il enregistre une durée[1183]. Enfin, le chimigramme, quand il est fait sur papier et non sur plaque, est un monotype, unique, non reproductible.

[1180] Notre entretien avec Cordier.

[1181] Pierre Cordier a été par exemple inclus dans l'exposition dédiée au photogramme *Shadow Catchers* au Victoria & Albert Museum (voir chapitre 2.2). La critique Anne Douglas qui s'entretenait avec lui en public à cette occasion (voir Annexe B35) lui a d'ailleurs dit « Vous, vous n'êtes pas un attrapeur d'ombres, mais un attrapeur de matière » ("Not a shadow catcher, but a matter catcher").

[1182] Feyeux Anaïs et Poivert Michel, *op.cit.,* p.20.

[1183] Voir la note non datée de Jean Guiraud à Pierre Cordier, « Notes de Pierre Cordier », dans *Pierre Cordier, le chimigramme*, *op.cit.,* p.36, notes 15 & 16.

Cordier distingue trois types de chimigrammes[1184] : les plus simples, qu'il a parfois appelés « chimiscripts », résultent simplement d'une application locale de révélateur et de fixateur sur le papier photosensible, comme pour une aquarelle, donnant alors simplement des tons clairs avec le fixateur, ou sombres ou colorés avec le révélateur (Image 157). Dans d'autres chimigrammes, l'artiste applique d'abord un produit qu'il nomme « localisateur », que ce soit du vernis, de la cire, de la colle, de l'huile, des œufs, du miel, du liquide de vaisselle, ... pour protéger la surface, puis il incise ce localisateur avec un motif dessiné ou un texte écrit à la main, et il trempe ensuite le papier dans du révélateur et du fixateur, en alterné ou en simultané, une ou plusieurs fois, ce qui a pour résultat de multiplier les lignes du dessin, en sombre ou en clair, de part et d'autre de l'incision (Images 158 & 159). A partir de 1963 il utilise le même procédé avec un dessin non pas fait à la main, mais reproduit depuis une photographie existante, dès lors sous le nom de photo-chimigramme[1185] (Image 160), et même, à une seule occasion, en 1972 avant sa découverte du « vernis magique », avec l'aide d'une table traçante pilotée par un ordinateur en coopération avec l'artiste numérique allemand Manfred Mohr[1186]. Il s'agit véritablement là, pour Cordier, d'une forme d'expérimentation scientifique très méthodique : il note chaque expérience dans des carnets manuscrits, les réactions de chaque produit, les résultats de chaque essai[1187]. Tout en conservant à sa démarche un aspect ludique et

[1184] Pour davantage d'explications techniques sur ce procédé complexe, lire Cordier Pierre, « teCHnique », dans *Pierre Cordier, le chimigramme, op.cit.*, p.225-230. Voir aussi Barnes Martin, "Labyrinths. Pierre Cordier", dans *Shadow Catchers, op.cit.*, p.52-57.

[1185] Pierre Baudson, conservateur des Musées royaux, y voit un moyen pour Cordier d'accrocher ses inventions à la réalité, grâce à des images plus proches de notre environnement visuel (Baudson Pierre, « Préface. Le langage du chimigramme », dans *Pierre Cordier. Chimigramme*, Bruxelles, *op.cit.*, p.8).

[1186] « Notes de Pierre Cordier », dans *Pierre Cordier, le chimigramme, op.cit.*, p.36 note 12.

[1187] Précisons que le chimigramme est évidemment incompatible avec la photographie numérique, dépourvue de « l'émulsion photosensible, ce matériau 'vivant', qui constitue le support même du chimigramme. » (« Notes de Pierre Cordier », dans *Pierre Cordier, le chimigramme*, *op.cit.,* p.36).

enfantin, comme le remarque fort justement Martin Barnes[1188], il s'efforce de maîtriser les procédures, tout en laissant aussi une certaine place au hasard, comme le note l'écrivain et critique Philippe Dasnoy : « Il s'agissait à présent d'arriver à réduire ce caractère aléatoire, de l'expérimenter, d'en étudier les multiples aspects, de les répertorier afin de les contrôler, bref, de transformer le hasard, notion redoutable entre toutes lorsqu'on prétend élaborer une œuvre personnelle, en une nécessité d'expression[1189] ». Cordier accepte les accidents, les erreurs, car ils ajoutent une dimension aléatoire, humaine à ses œuvres ; il voit là une forme d' « écriture automatique de la matière[1190] » et, de même que Migliori, il se réfère à l'œuvre ouverte selon Umberto Eco[1191], où des éléments de hasard peuvent modifier l'œuvre. Il s'agit, pour lui, d'interroger les rapports du hasard et de la logique, du fond et de la forme, du motif décoratif et de l'image[1192]. Alors que Brassaï lui conseillait de conserver secrètes ses techniques, « C'est diabolique – et très beau – ce que vous tirez de votre procédé. Surtout ne le divulguez pas ![1193] », Cordier a organisé un atelier de chimigrammes lors des Rencontres internationales de la Photographie à Arles en 1979, et a depuis tenté d'en diffuser l'utilisation, sans pour autant qu'il ait beaucoup de disciples[1194]. À ce propos, notant que « le chimigramme n'a eu en effet pour seul enfant que son père même », Michel Poivert y voit, non sans ironie, une forme d'ambiguïté de la notion d'invention, quand elle est étroitement associée à la notion d'œuvre : « un artiste qui bâtit une œuvre sa vie durant sur le principe d'une invention qu'il croyait inaugurale et définitive, pour

[1188] "There is something childlike and playful about Cordier's approach to his work", Barnes Martin, *Shadow Catchers, op.cit.*, p.54.
[1189] Dasnoy Philippe, « Avant-propos », dans *Pierre Cordier, le chimigramme*, *op.cit.*, p.7.
[1190] Entretien de Pierre Cordier avec Jean-Loup Walstrat, *op.cit.*, p.12
[1191] *Eco Umberto, L'œuvre ouverte, op.cit.*
[1192] Voir Sterckx Pierre, « Résonances du chimigramme », dans *Pierre Cordier, le chimigramme, op.cit.*, p.27
[1193] Lettre de Brassaï à Pierre Cordier du 3 juillet 1974, citée dans « Notes de Pierre Cordier », dans *Pierre Cordier, le chimigramme, op.cit.*, p.41 note 61.
[1194] Il nous a cité Polly Marriner et Marie-Paule Bréant, et travaille actuellement avec Gundi Falk <http://www.gundifalk.com/>, site consulté le 23 janvier 2016.

s'apercevoir finalement que l'invention n'était autre que l'œuvre achevée elle-même[1195] ».

Cordier, conscient de la marginalité hybride du chimigramme, a passé beaucoup de temps à le promouvoir en tentant d'en définir la spécificité par rapport à la photographie, à la peinture ou à l'estampe, pour qu'on reconnaisse son originalité au sein des arts plastiques. Il refuse d'être catégorisé comme peintre ou comme photographe : « Dire que je suis photographe parce que je fais le chimigramme sur du papier photo, c'est dire que Léonard de Vinci est un ébéniste parce qu'il a peint *La Joconde* sur bois[1196] ». Faisant référence à l'affirmation de Moholy-Nagy selon laquelle la clé de la photographie, ce n'est pas la caméra, mais le papier photosensible, il se demande pourquoi Man Ray ou Moholy-Nagy, qui étaient à la fois photographes et peintres, n'ont jamais pensé à mettre de la peinture sur du papier photosensible et inventer ainsi le chimigramme avant lui. Il ajoute : « Quand je vois des gens qui mettent de la peinture avec un pinceau sur une toile, surface inerte, idiote, qui ne donne rien, c'est anachronique, alors que l'émulsion photosensible donne des choses, elle est ouverte[1197] ». Affirmant la conjonction des deux médiums, il a aussi déclaré : « la peinture ajoute, la photographie soustrait, le chimigramme fait les deux[1198] ». Face au postulat greenbergien de spécificité du médium[1199], le travail de Cordier s'inscrit nécessairement dans l'hétérogénéité, il brise les frontières entre les médiums : non seulement la photographie, la peinture et la gravure, mais il inclut aussi dans son « nœud de mutations[1200] » la musique, utilisant des

---

[1195] Poivert Michel, « Pierre Cordier dans le labyrinthe de l'histoire », *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 147e année, 7e série, n°10, mars 2001, p.11-12.
[1196] Note personnelle du 15 avril 1994, « Notes de Pierre Cordier », dans *Pierre Cordier, le chimigramme, op.cit.*, p.35.
[1197] Notre entretien avec Cordier.
[1198] "Painting is additive, photography is substractive (cutting away a part of the world), chemigram is both". Entretien public avec Anne Douglas au Victoria & Albert Museum le 4 février 2011 (Annexe B35).
[1199] Nous faisons référence ici aux thèses bien connues de Clement Greenberg, telles qu'elles sont exposées, entre autres, dans son essai « Modernist Paintings », *Arts Yearbook,* n°4, 1961, en ligne : <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>, consulté le 23 janvier 2016.
[1200] Sterckx Pierre, *op.cit.,* p.27.

partitions du compositeur russe Victor Kissine[1201], et la littérature[1202], comme le montre l'utilisation dans son travail, comme motifs de chimigrammes ou comme éléments d'inspiration, de textes de Georges Perec, dont le travail sous contraintes fait, à ses yeux, écho au sien, et de Jorge Luis Borges[1203], dont il s'approprie le labyrinthe et la bibliothèque de Babel[1204].

Dans un chimigramme, la forme artistique[1205] n'est pas prédéfinie, elle est l'aboutissement d'un processus technique, le résultat imprévisible d'une expérience. Cordier, sensible à une possible accusation d'esthétisme décoratif, dit : « moi je ne fais pas exprès, ça vient comme ça, c'est naturel, c'est beau[1206] ». Un chimigramme ne représente que « sa propre naissance », selon la formule de Jean-Claude Lemagny[1207], et Cordier peut dire : « Ma plus grande satisfaction est d'obtenir une image qui ne ressemble à rien d'autre qu'à un chimigramme[1208] ». En effet, l'image d'un chimigramme ne peut être obtenue par aucun autre moyen, en tout cas hors post-production d'images numériques. S'agit-il d'une image abstraite ? Certains critiques l'ont écrit, comme Lambert

---

[1201] On notera aussi son amitié avec Georges Brassens, dont il fut le photographe semi-officiel.

[1202] Y compris des illégibiligrammes et des livrillisibles : voir l'essai de Thinès Georges, « Le Livre Illisible », dans *Pierre Cordier. Chimigramme*, Bruxelles, *op.cit.,* p.44.

[1203] Au sujet des rapports entre Borges et Cordier, lire l'essai de l'historien d'art Bazzoli Françoys, « L'Homme des Labyrinthes » dans *Réels, Fictions, Virtuels*, Arles, Actes Sud, 1996, p.131-133.

[1204] Dasnoy Philippe, *op.cit.*, p.8, écrit à ce propos : « Borges et Perec dans les écrits desquels il a trouvé le reflet le plus fidèle de son monde intérieur et de ses attirances pour les surprises que réserve l'envers du décor : le cœur du labyrinthe et la plongée dans l'univers atomisé de l'infiniment petit, aussi vertigineux que l'infiniment grand pascalien. »

[1205] Bien qu'il disserte du photogramme et non du chimigramme, et bien qu'il utilise la notion discutable de photographie abstraite, l'analyse du chercheur et commissaire Kevin Moore est assez pertinente sur ce point : Moore Kevin, "foRm", dans Charlotte Cotton & Alex Klein (dirs.), *Words Without Pictures*, New York, Aperture Editions, 2009, p.62-73.

[1206] Notre entretien avec Cordier.

[1207] « Un chimigramme s'enregistre lui-même. Il fixe et préserve l'image de sa propre naissance. Au contraire de capter une ombre, il engendre une réalité » (Lemagny Jean-Claude, « Pierre Cordier ou la photographie sens dessus dessous », dans *Pierre Cordier, Chimigrammes,* cat.exp., Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1980, n.p.).

[1208] « Notes de Pierre Cordier », dans *Pierre Cordier, le chimigramme, op.cit.*, p.41.

Wiesing : « On en arrive à la forme la plus radicale de photographie abstraite, qui avoisine clairement la limite où il n'y a plus de photographie du tout[1209] ». Cordier s'en défend avec vigueur, considérant qu'il produit des images non-figuratives, où on ne reconnait certes pas de formes aisément identifiables, mais qui ne sont pas pour autant des abstractions, lesquelles, à ses yeux, ne peuvent exister en photographie[1210]. Dans le chimigramme, le rapport avec la réalité s'éloigne, la réminiscence photographique de type barthésien n'est plus activée, l'image perd son indexialité et ne se confond plus avec son référent, le chimigramme n'est pas le simple résultat d'un dessin, ni une empreinte du réel dans la matière, mais il est, pour Cordier, « la possibilité d'explorer le seuil différentiel entre figuratif et non-figuratif [1211]».

Dans son entretien biographique, quand Christine De Næyer demande à Cordier : « Peut-on vous définir comme un artiste expérimental ?[1212] », celui-ci répond qu'il a d'abord été, en 1956, un inventeur fortuit, puis un chercheur expérimentant des techniques diverses. Il a ensuite exploré cet univers de manière plus systématique, pour parvenir enfin à une période de contrôle du procédé; en réponse à cette question, il mentionne aussi au passage sa réalisation d'un film expérimental[1213]. Cordier nous a d'ailleurs déclaré : « J'ai toujours expérimenté, photogrammes, cinégrammes (l'appareil bouge). J'aime

---

[1209] Wiesing Lambert, « Comment penser la photographie abstraite ? », *Pratiques,* n° 11, 2002, Presses Universitaires de Rennes, p. 54, *apud* Feyeux Anaïs, *Études Photographiques, op.cit.,* note 53.

[1210] Notre entretien avec Cordier.

[1211] « Entretien de Pierre Cordier avec Jean-Loup Walstrat», *op.cit.,* p.15.

[1212] De Næyer Christine et Cordier Pierre, « Entretien biographique », dans *Pierre Cordier, le chimigramme, op.cit.*, p.56.

[1213] Le court-métrage *Start*, réalisé en 1974 avec Marc Lobet, dont la pellicule 35mm a été traitée par le photo-chimigramme, en ligne : <http://www.pierrecordier.com/12.html>, consulté le 24 janvier 2016. Cordier a eu une autre expérience cinématographique en 1979 quand, pour le film *Les suaires de Véronique* adapté par Pierre Desfons à partir de la nouvelle éponyme de Michel Tournier, il a réalisé de grands chimigrammes du corps de l'acteur Frédéric Brenner comparables au Saint Suaire de Turin, relique qui est pour lui l'ancêtre des chimigrammes. Le film est visible en ligne à <https://www.ina.fr/video/CPB80054160> (accès payant) consulté le 24 janvier 2016, Cordier y apparaît en personne à 39' 47' à l'occasion de son atelier arlésien en 1979, les chimigrammes sur papier sont visibles à 53' 47" et ceux sur tissu à la 58ème minute.

l'expérience, son côté enfantin. Quand ça devient académique, reconnu, je m'ennuie, je passe à autre chose, je suis un artiste expérimental, j'essaie tout le temps ; quand ça marche, je m'arrête[1214] ». Cordier a clairement un goût prononcé pour l'exploration : dans une apostrophe poétique, l'écrivain Michel Butor le traite de « défricheur et déchiffreur[1215] ». Mais sa démarche ne peut se résumer à l'expérimentation technique ; il se veut inventeur, capable de faire des choses impossibles autrement, démiurge, « thaumaturge d'un nouveau monde sans passé, sans traditions, sans références, sans concurrence [1216] ». Pour y parvenir, il prend des chemins de traverse, trouvant sa voie en s'égarant volontairement, dans une démarche qu'on pourrait presque comparer à une dérive situationniste. Il a avoué lors d'une conférence que chaque fois qu'il lisait un article sur les techniques de reproduction, il pensait aussitôt « aux applications défiguratives, aux possibilités de déformer l'image du réel, de créer des formes inconnues (ressemblant au réel), de détourner le procédé[1217] ». Cela nécessite non seulement une position affirmée comme « opérateur critique de l'ordre de la représentation[1218] », mais aussi une réflexion plus large sur le dispositif photographique. Cordier connaît les thèses de Flusser et nous a dit : « Je suis tout à fait d'accord avec sa théorie de l'*apparatu*s, du fonctionnariat. C'est la base de mon travail. C'est tout à fait vrai [1219]», tout en se définissant comme marginal plutôt que comme rebelle.

[1214] Notre entretien avec Cordier.
[1215] Butor Michel, « Alchimigramme », dans *Pierre Cordier, le chimigramme, op.cit.*, p.14.
[1216] Selon la formule de Philippe Dasnoy, *op.cit.,* p.7.
[1217] Cordier Pierre, Conférence prononcée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1987, citée dans « Notes de Pierre Cordier », dans *Pierre Cordier, le chimigramme, op.cit.*, p.39 note 45.
[1218] Poivert Michel, « La condition moderne de la photographie au XXème siècle », dans *L'ombre du temps*, cat. exp., Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 2004, p.23.
[1219] Notre entretien avec Cordier.

La matière photographique et le temps : altérations

La photographe américaine **Alison Rossiter**[1220] (1953) utilise depuis une dizaine d'années des papiers photographiques périmés. Ayant toujours travaillé autour de l'interaction de la lumière et du papier sensible, en particulier avec des dessins au crayon lumineux, et craignant de ne plus trouver les papiers adéquats, du fait du développement de la photographie numérique, elle chercha à en acheter des lots sur le site de vente en ligne *eBay*[1221]. Un jour, dans un de ses achats, elle reçut, par hasard, un lot de papier périmé depuis 1946. Alors que la plupart des photographes auraient aussitôt jeté ce lot, elle décida de voir ce qu'elle pouvait en faire : d'après elle, cette curiosité lui vient sans doute de sa formation, plus technique qu'esthétique, et donc très centrée sur le matériau photographique et ses possibilités[1222]. Développant quelques feuilles de ce lot sans les exposer à la lumière, elle découvrit que la dégradation des sels argentiques et de la gélatine, l'humidité, le passage de lumière à travers une boîte non parfaitement hermétique, faisaient apparaître des formes, des dessins sur le papier une fois développé.

Fascinée par cette découverte, elle a depuis acheté plusieurs centaines de lots de papier périmé, toujours du papier gélatino-argentique en noir et blanc, de divers fabricants, le plus ancien datant de 1900, et elle a établi des protocoles très précis : jamais de prise de vue, un travail exclusivement en chambre noire et différentes approches selon l'état du papier. Dans certains cas, elle plonge partiellement le papier dans le révélateur et obtient ainsi des paysages abstraits très géométriques (Image 161); dans d'autres cas, elle fait couler le révélateur sur le papier, ce qui donne des dessins évoquant des tornades, des nuages

---

[1220] Voir son site, en ligne : <http://www.alisonrossiter.com/>. Voir également ses galeries à <http://www.bulgergallery.com/dynamic/fr_artist.asp?ArtistID=3> et <http://www.yossimilo.com/artists/alison-rossiter/>. Sites consultés le 5 novembre 2015.

[1221] Entretien avec Alison Rossiter le 3 juillet 2013 à Arles (annexe B29). La plupart des explications sur son travail proviennent de cet entretien.

[1222] Elle a par ailleurs travaillé comme restauratrice de photographies, en particulier avec cette société, en ligne : <http://www.thebetterimage.com/>, site consulté le 5 novembre 2015.

(Image 162). Enfin, quand un papier porte des traces, soit de lumière ayant filtré à travers l'emballage, soit des doigts d'un opérateur qui a manipulé le papier puis l'a remis dans la boîte tel quel, soit de la marque d'un crayon au verso, elle le développe tel quel et fait apparaître ces empreintes. Dans quelques cas, elle mouille le papier pour obtenir, comme à l'aquarelle, des lignes plus douces ; ou bien, quand deux feuilles ont leurs émulsions collées l'une à l'autre par l'humidité, elle utilise cet accident pour créer des diptyques minimalistes ; enfin, elle a parfois choisi d'exposer tel quel le papier, déjà très impressionné par la lumière, sans aucune autre intervention – ni révélateur, ni fixateur –, le laissant se ternir davantage au fil du temps. Rossiter suit toujours un protocole très scientifique, notant tous les paramètres de ses essais dans un cahier d'expériences, et les faisant varier de manière très rigoureuse. Même si elle a, par avance, une idée générale de ce qu'elle pourrait obtenir, les résultats sont le plus souvent assez imprévisibles, et elle suit un processus d'expérimentation, d'essais et d'erreurs, tout en s'efforçant de composer avec le matériau et d'en faire émerger des formes (Image 163).

Dans tous les cas, il s'agit pour elle de faire surgir des images latentes, dormantes, des images de rien, sans rapport avec une image du réel, mais néanmoins présentes, immanentes dans le matériau même. Le critique canadien Robert Enright, dans un entretien avec elle en 2011, compare son travail à celui de Rodin faisant surgir une forme déjà latente dans le bloc de marbre brut : « Pouvez-vous aider le papier à trouver ce qu'il veut être ? Je cite Rodin ici, comme s'il y avait quelque chose de caché dans le papier et que votre travail soit de le faire surgir de manière alchimique[1223]. » Confrontée à l'obsolescence de la photographie argentique et à la disparition programmée de ses supports, elle lutte contre ce qu'elle voit comme une mort de la photographie, tentant à sa manière d'en prolonger la vie. Quand elle révèle des traces anciennes,

[1223] "Can you help the paper find what it wants to be ? I'm talking like Rodin here, as if there's something hidden in the paper and your job is to release it in some alchemical way". Enright Robert, "Paper Wait. The Darkroom Alchemy of Alison Rossiter", *Border Crossings*, n°119, Septembre 2011, partiellement en ligne : <http://bordercrossingsmag.com/article/paper-wait-the-darkroom-alchemy-of-alison-rossiter>, consulté le 5 novembre 2015.

comme les empreintes digitales d'anciens photographes, elle dit travailler comme une archéologue, faisant resurgir une histoire submergée, enfouie dans le matériau. Tout son travail est marqué par le passage du temps : les titres de ses pièces sont toujours composés de la marque du papier et de deux dates, celle d'expiration du lot et celle où elle le développe. Une de ses séries se nomme *Lament*[1224] (2007-2014), lamentation, et c'est bien d'une élégie funèbre qu'il s'agit là.

Son travail a parfois été comparé avec la peinture minimaliste américaine, citant à son propos Mark Rothko, Ellsworth Kelly ou Morris Louis. Elle-même se réfère aussi à quelques photographes expérimentaux comme Marco Breuer ou Liz Deschenes. Mais il est aussi important de replacer son travail dans la lignée des photographes alchimistes, comme Pierre Cordier ou Nino Migliori. On peut aussi y voir une certaine forme de disparition de l'auteur : Alison Rossiter ne « prend » pas de photographies, et ses photographies ne sont que le résultat d'actions de sa main dans la chambre noire. La photographie est le seul sujet de ses photographies, ses images ne sont le témoin que de leur propre création. La critique canadienne Nancy Tousley écrit : « Une photographie de Rossiter n'est pas une photographie *de* quelque chose, mais c'*est* quelque chose. Cette photographie-comme-objet est puissante et poétique[1225]. » Chez Rossiter, l'objet et l'image sont inséparables. Réduisant la photographie aux caractéristiques intrinsèques du médium, lumière, papier sensible et chimie de la chambre noire, elle travaille sur la base même de la photographie, sur son ontologie essentielle.

La plupart des autres artistes ayant travaillé délibérément avec du matériau photographique périmé ont utilisé le matériau pour faire des photographies et donc voir comment la dégradation du matériau interfère avec l'image qu'ils

---

[1224] En ligne: <http://www.alisonrossiter.com/lament-expired-papers/1>, consulté le 5 novembre 2015.

[1225] "A Rossiter photograph is not *of* something so much as it *is* something. This photograph-as-object is potent, and poetic". Tousley Nancy, "Darkroom Legacy", *Canadian Art*, printemps 2011, p.100, en ligne : <http://canadianart.ca/features/alison_rossiter/>, consulté le 5 novembre 2015 (italiques dans le texte original).

prennent. Parmi eux, on peut citer l'artiste iranien **Mohammad Ghazali**[1226] (né en 1980) qui photographie des rues banales de Téhéran avec des films Polaroid bien au-delà de leur date de validité : modification des couleurs, mais aussi distorsion des formes, défaut d'une partie de l'image, zones blanches non exposées, sont les conséquences de cette obsolescence (Image 164). Par son utilisation de films périmés, le photographe abandonne son contrôle sur ce qui, sinon, ne serait qu'une image documentaire ordinaire, et l'image qu'il produit lui échappe de manière aléatoire, comme, dit Zarvan Rouhbakhstan[1227], l'aurait fait une photographie prise sans viser. Ghazali ne détermine que le sujet, mais pas l'image qui résultera de la prise de vue, remettant ainsi en cause le lien indiciel entre sujet et photographie, détournant ainsi les paramètres de l'*apparatus*.

Le développement instantané

La photographie à développement instantané, que, par facilité on nommera polaroid[1228], a évidemment stimulé la créativité de bon nombre de photographes du fait de la possibilité d'intervenir directement sur le processus de développement. Même si, au début, bien des photographes furent réticents face à cette innovation, certains ont depuis tiré parti de sa puissance créative pour produire des images de grande qualité[1229], sans pour autant en questionner le processus. Pour d'autres, la quasi-instantanéité de l'apparition de l'image a

[1226] Voir son site, en ligne : <http://mohammadghazali.com/>, consulté le 7 novembre 2015.
[1227] Rouhbakhstan Zarvan, "Being and Not Seeing", cat. exp., *Tehran Inclined to the Right*, Galerie Assart Art, Téhéran, 2013, en ligne : <http://www.assarartgallery.com/main/images/files/20130515021843_Mohammad%20Ghazali.pdf>. Voir aussi <http://www.assarartgallery.com/main/en/exhibitions/past/tehraninclinedtotheright>. Sites consultés le 21 octobre 2015.
[1228] Par convention, nous écrivons « polaroid » pour le terme générique, même s'il s'agit parfois d'autres marques de photographies à développement instantané, et « Polaroid » pour la marque.
[1229] Pour n'en citer qu'un seul, Kertesz André, *The Polaroids*, New York, W.W. Norton, 2007.

été le moteur de compositions en abîme tirant parti de cette immédiateté, comme avec *Nine Polaroids Photographs of a Mirror* de William Anastasi en 1967 ou *Authorization* de Michael Snow en 1969 (voir chapitre 1.8), ou la performance photographique *Controtempo blu* (1977) de Nino Migliori. Utilisant cette immédiateté de l'image, Silvio Wolf raconte que sa première expérimentation fut de photographier un mannequin avec un Polaroid SX70, puis de photographier la photographie obtenue, et de recommencer, jusqu'à ce que l'image disparaisse ; il commente ainsi cette expérience : « Selon moi, la photographie peut tout reproduire sauf elle-même ; elle va vers sa fin, sa propre destruction. L'objet photographique est alors voué à disparaître[1230] ». D'autres, comme Stefan De Jaeger[1231] ou David Hockney[1232], ont joué avec cette rapidité en créant des mosaïques de polaroids pour reconstituer une image composite. Davantage qu'à ces expériences temporelles, nous nous intéressons surtout ici à ceux qui n'ont pas voulu respecter la déclaration de l'inventeur du Polaroid, Edwin H. Land : « Le photographe n'est en rien concerné par les procédés ; il faut l'en délivrer ; son art consiste à *prendre* une photographie et non à la *fabriquer*[1233] ». Ainsi, non seulement le photographe se trouverait exclu du processus de fabrication de l'image, mais de plus il n'aurait pas de possibilité de modification de l'image obtenue, de repentir[1234]. Dès lors, des artistes ont exploré divers moyens de perturber cette machine photographique trop parfaite en jouant justement sur ses paramètres de fabrication : certains, comme Andreas Müller-Pohle, perturbent le processus en

---

[1230] "The camera can reproduce any element of the real world but itself; it was aiming towards its final destruction, its end. The photographic object disappears". Notre entretien avec Wolf, voir Annexe B33.

[1231] Voir De Jaeger Stefan, *Le Polaroid et le Corps*, Chamalières, Creatis, 1968.

[1232] Voir son site, en ligne : <http://www.hockneypictures.com/photos/photos_polaroids.php>, consulté le 2 février 2016.

[1233] Communication à la Royal Photographic Society à Londres en 1949, dans *The Photographic Journal*, Londres, janvier 1950, traduit et cité dans Daval Jean-Luc, *La photographie, histoire d'un art*, Genève, Skira, 1982, p.215.

[1234] Comme le dit le photographe Bruno Stevens, « la photographie est déjà terminée avant même d'être développée », Stevens Bruno, « Discours : 'la lumière' », in Ciro Bruni (dir.), *Pour la Photographie*, *Actes du 1er Colloque international pour la photographie*, GERMS/Université Paris 8, Sammeron/Paris, 1983, p.78.

jouant avec le temps de développement ; d'autres interviennent manuellement sur l'image en train d'apparaître; d'autres enfin interfèrent avec le mécanisme même du développement en le forçant ou en le dupliquant à la main.

Dans sa série *Signa*[1235] (entre 1989 et 2001, Image 165), **Andreas Müller-Pohle**[1236], photographiant des monuments dans le monde entier, choisit délibérément d'enlever la feuille jetable du polaroid, non pas une ou deux minutes après la prise de vue comme prescrit, mais plusieurs jours plus tard, à son retour de voyage. Ce délai excessif entre prise de vue et développement entraîne une dégénérescence chimique de l'image, une décomposition photographique qui fait disparaître les formes. Dans cette photographie détruite par la photographie même, n'apparaissent plus que quelques fragments épars du paysage, le reste ayant été digéré, enfoui, occulté. Le critique Hubertus von Amelunxen considère cette démarche comme une « introspection biochimique, donnant l'impression d'une mémoire incapable de devenir présente[1237] ». Il y a dès lors, dans ces images, l'émergence d'une présence matérielle de la photographie sans référent au réel. Comme le souligne Jean Arrouye, plutôt qu'« un processus de *déréalisation* de l'image du monde, anecdotique et contingente », nous avons là « un processus de *réalisation* d'une image photographique, originale et autonome[1238] ». Ce détournement du dispositif, en détruisant les signes représentatifs, fait émerger une image autre, laquelle remet en cause le dispositif même.

[1235] Voir, en ligne : <http://www.muellerpohle.net/projects/signa.html>. Lire aussi Aigner Carl, "Signa. The Zero Level of perception", dans *Andreas Müller-Pohle: Signa,* cat.exp., *Vienne, Fotogalerie Wien, 1992,* en ligne : <http://www.muellerpohle.net/texts/project_texts/aignersigna.html>. Sites consultés le 2 février 2016.

[1236] Voir son site, en ligne : <http://www.muellerpohle.net/>, consulté le 2 février 2016.

[1237] "biochemical introspection, giving the impression of a memory which can no longer attain a presence". von Amelunxen Hubertus, "Interfaces or The Face out of Sight", dans *Andreas Müller-Pohle: Interfaces. Foto+Video 1977–1999,* Göttingen, European Photography, 1999, en ligne : <http://www.muellerpohle.net/texts/essays/amelunxeninterfaces.html>, consulté le 2 février 2016.

[1238] Arrouye Jean, « De Perrudja à Perlasca » *Contretype, Bruxelles, No. 49, 1996*, en ligne : <http://www.muellerpohle.net/texts/essays/arrouye.html> consulté le 2 février 2016 (italiques dans l'original).

Le premier à être intervenu manuellement sur l'image en train de se développer est sans doute le photographe gréco-américain **Lucas Samaras** (né en 1936), qui, dans sa série *Photo-Transformations* en 1973, perturbe le processus en appuyant sur l'émulsion avec un stylet au moment où l'image apparaît, ce qui a pour effet de mélanger les pigments et d'obtenir « des transformations corporelles qui révèlent autant d'autoportraits grotesques ou inquiétants[1239] » (Image 166). De nombreux artistes ont suivi des démarches similaires en chauffant ou congelant les images, en les grattant ou les rayant, un processus assez courant dans les années 70 et 80. Nous citerons seulement la démarche originale de l'artiste italien **Natale Zoppis**[1240] (né en 1952) qui, pour faire œuvre de mémoire, réalise des compositions à partir de polaroids en les agrémentant de fils, d'agrafes, de gaze ou de cire à cacheter.

James Welling[1241], qui, nous l'avons vu (chapitre 2.2), est aujourd'hui considéré comme un des photographes majeurs aux États-Unis de par la diversité de ses approches et son incessant questionnement de la représentativité photographique, a pratiqué le polaroid quelques années au début de sa carrière, en jouant sur les paramètres de développement de l'image. Il a réalisé ses premiers polaroids à partir de 1975, d'abord avec un appareil sans obturateur pour faire des prises de vue de longue durée afin de renforcer la densité des couleurs obtenues. Suivant la même réflexion critique sur la photographie que dans ses autres travaux, il a voulu créer des images sinon abstraites, en tout cas difficiles à déchiffrer, en particulier en cherchant à obtenir des couleurs très intenses et très lumineuses. Pour ce faire, il a donc pratiqué de longs temps de pose et a chauffé ses polaroids au dessus du feu pendant leur développement. Ces photographies ont des couleurs très vives, très riches, et une grande richesse de détail (ainsi *Red Dawn*, Image 167). Welling a ensuite acquis un appareil Polaroid SX70 standard, et ses images sont

---

[1239] Boulouch Nathalie, « La création expérimentale », dans Poivert Michel et Gunthert André, *L'art de la photographie*, *op.cit.,* p.496.
[1240] Voir *Natale Zoppis. Reliquiari*, Tavagnacco, Art&, 1996, et notre entretien avec l'artiste le 30 avril 2011 à Verbania (Annexe B34).
[1241] Voir son site, en ligne : <http://jameswelling.net/> et en particulier <http://jameswelling.net/projects/22>, consultés le 4 février 2016.

devenues plus sombres, comme *Clock* (Image 168). Comme le note James Crump[1242], dans cette photographie, les ombres, les détails du mur, le grain peuvent évoquer aussi bien Paul Strand ou László Moholy-Nagy que les sculpteurs minimalistes américains comme Richard Serra ou Carl Andre, témoignant à la fois de la fascination de Welling pour la photographie moderniste et de son désir de conduire ses proches recherches. Aussi, à partir de 1976, il a jugé que les expérimentations qu'il voulait faire avec la couleur seraient plus réussies avec un appareil classique, et, plus tard, avec des photogrammes, et il a dès lors peu utilisé le polaroid. Celui-ci a été pour lui, une première expérience de la matière photographique brute et de sa capacité à la modifier afin de commencer à s'éloigner du référent de la réalité.

Le photographe italien **Nino Migliori** est un des plus versatiles et des plus radicaux en matière d'expérimentations avec les polaroids. Dans sa série *Strappi* en 1976, il récupère la partie dite négative du polaroid, celle que l'on jette habituellement une fois l'image obtenue ; l'écrivain italien Paolo Barbaro analyse cette démarche déviante selon un prisme politique, comme un refus du caractère industriel du produit polaroid et de sa valeur d'usage au sens marxiste[1243]. Par la suite, Migliori a expérimenté ce qu'il nomme *polapressure*, une démarche similaire à celle de Samaras, visant à perturber l'image, ses contours et ses couleurs en appuyant avec un couteau ou un stylet sur le polaroid quand il est encore blanc, avant que l'image n'y apparaisse, et donc à l'aveugle, sans savoir précisément quel effet cette action aura sur l'image finale[1244]. Enfin, invité à utiliser le grand appareil Polaroid 50x60[1245], alors que les dix autres

[1242] Voir Crump James, "Ventriloquisms. The Art of James Welling", dans Crump James (dir.), *James Welling Monograph*, New York, Aperture, 2013, cat.exp., p.60-61.
[1243] Voir Barbaro Paolo, "Instant Charme", dans *Instant, 25 years Polaroid, Nino Migliori*, cat.exp., Pavullo nel Frignano (MO), Galleria d'Arte Contemporanea del Palazzo Ducale, 1999, p.7-8.
[1244] *Ibid.*, p.10 et *Edenflowers. Nino Migliori*, cat.exp., Bologne, Damiani, 2005.
[1245] Depuis la faillite de la société Polaroid, les rares machines existantes à ce format sont gérées par une nouvelle société, dont le site est en ligne : <http://www.20x24studio.com/>, site consulté le 2 février 2016.

artistes conviés[1246] tirent parti de manière plus classique des possibilités de ce format, il choisit d'introduire dans la chambre même divers éléments transparents en plastique ou en verre, et ainsi d'en faire le sujet de ces images qui sont à la fois des photographies de l'extérieur et des photogrammes de l'intérieur : refusant la logique démonstrative de cet appareil, il introduit une perturbation dans le dessein esthétique et publicitaire de Polaroid (Image 169).

D'autres artistes enfin se sont appropriés le processus même de développement, soit en forçant l'appareil comme Ellen Carey, soit en s'en passant et le remplaçant par une action manuelle comme Paolo Gioli. On peut également citer le Franco-marocain **Driss Aroussi** qui développe à la main des Polaroids ou des Fuji Instax expirés[1247] (Image 170). L'Américaine **Ellen Carey**[1248] (née en 1952) utilise principalement l'appareil Polaroid 50 x 60[1249], lequel peut fonctionner avec un film continu d'une longueur de 3,66 mètres[1250] ; elle a commencé, en 1996, à dérouler le film manuellement au lieu

[1246] Lors d'une manifestation organisée à Rome par Polaroid. Voir l'article du réalisateur Farina Corrado, "Sviluppi (Premeditati e non)", *Vita Italiana – Cultura e Scienza*, décembre 1991, en ligne : <http://corradofarina.altervista.org/pagine/sviluppi.htm>, consulté le 2 février 2016. Le catalogue de l'exposition ne concerne malheureusement que la collection Polaroid et ne présente pas ces travaux expérimentaux : *Sviluppi non Premeditati*, cat.exp., Rome, Carte Segrete, 1991.

[1247] Voir, en ligne : <http://parvenu.free.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=26&Itemid=33>, consulté le 3 février 2016.

[1248] Voir son site, en ligne : <http://www.ellencareyphotography.com/>, consulté le 2 février 2016. Certains des articles disponibles sur son site précédent, en ligne : <http://www.ellencarey.com/>, aujourd'hui fermé, ne sont plus disponibles en ligne.

[1249] Elle a également utilisé l'unique exemplaire de l'appareil Polaroid 100 x 200 cm (40 x 48 pouces), qui a été démonté en 2006. Pour une description du fonctionnement de l'appareil 50 x 60 cm (20 x 24 pouces), voir, en ligne : <http://www.20x24studio.com/?page_id=1653>, consulté le 2 février 2016.

[1250] Ce film est composé, comme pour les Polaroids SX70, de deux couches, l'une « négative » qui contient les émulsions et qui doit en principe être ensuite jetée, et une « positive » sur laquelle l'image positive apparaîtra ; entre les deux couches se trouvent des gousses (*pods*) contenant les réactifs chimiques, qui sont libérés lors de l'écrasement des gousses entre les rouleaux de sortie du film, ce qui déclenche le développement.

de laisser faire la mécanique de l'appareil. Dans sa série *Rollbacks*, elle rembobine le film en arrière et réalise donc une double exposition partielle ; dans certains cas, elle sépare le positif du négatif avant la durée prescrite. Dans sa série *Pulls*, elle tire le film manuellement à travers les rouleaux au-delà des émulsions et jusqu'à la fin de l'écoulement des produits chimiques contenus dans les gousses : cette exploration des réactions au-delà de la limite prescrite crée des formes noires paraboliques en bas de ses images[1251]. Elle expose fréquemment positif et négatif côte à côte, la couleur semblant être l'élément dominant du positif, alors que la forme et les coulures ressortent davantage dans le négatif (Images 171 & 172). Les photographies de Carey se rapprochent de l'abstraction, l'objet photographié n'est qu'une surface blanche éclairée par des projecteurs colorés. Elle dit photographier non pas des objets, mais la lumière et la couleur ; cette stratégie réductive est combinée à un discours métaphysique, en particulier sur la manière dont ses images ont pu refléter ses deuils. Si ses références sont essentiellement les artistes abstraits minimalistes américains, de Dan Flavin à Donald Judd et Sol LeWitt[1252], elle inscrit clairement son travail dans l'univers photographique depuis Fox Talbot et Anna Atkins[1253], affirmant que : « Physiquement, ces images sont de la pure photographie, de la lumière et un procédé, comme Talbot, mais à la fin du XXe siècle au lieu du XIXe[1254] » ; elle juge par ailleurs que seule la

[1251] Une explication plus détaillée du processus est donnée par Lifson Ben, "Ellen Carey: Matrix to Monumental", non publié, en ligne : <http://www.20x24studio.com/?page_id=343>, consulté le 2 février 2016.

[1252] Elle a écrit un essai sur ce dernier : "Color Me Real", dans *Sol LeWitt: 100 Views*, cat.exp., New Haven, Yale University Press, 2009, en ligne : <http://anthony-knight-1ofv.squarespace.com/pictus-writ-sol-lewitt>, consulté le 2 février 2016.

[1253] Lire le texte qu'elle a écrit sur Anna Atkins : "Women of Colour: Anna Atkins, Color Photography and Those Struck by Light", en ligne : <http://anthony-knight-1ofv.squarespace.com/project-anna-atkins>, consulté le 2 février 2016.

[1254] "These pictures physically are pure photography, like Talbot - light and process, only in the late 20th century as opposed to the 19th", citation de Carey dans le blog du photographe S. Lewis, "Carey", *blog S. Lewis Photography. The Filing Cabinet*, 25 août 2010, en ligne : < http://s-lewis.blogspot.pt/2010/08/carey.html>, consulté le 2 février 2016.

photographie[1255] permet d'obtenir de telles images, alors que ni la sérigraphie ni la peinture ne pourraient rendre ainsi la lumière. Son travail se démarque clairement de la photographie narrative, documentaire ou descriptive, et ne prétend pas à la représentation : « Pour moi la photographie c'est faire des images, pas en prendre[1256] ». Ses photographies sont avant tout des témoignages du processus photographique. Il est symptomatique qu'elle ait intitulé une de ses expositions « *Photography Degree Zero*[1257] » en référence au titre du premier livre de Roland Barthes[1258]. Son but est de pousser le plus loin possible les paramètres du médium, afin de questionner le processus photographique et de soulever la question du sens face à une photographie non-représentative.

C'est sans doute le photographe italien **Paolo Gioli** qui a fait preuve de la plus grande créativité avec le polaroid[1259]. Il a travaillé dès 1978 avec divers formats de polaroid, en modifiant l'image par pression, par frottage, par découpe, en la transposant sur un autre support et en la recomposant avec d'autres médiums comme l'acrylique[1260]. Un de ses premiers travaux avec le polaroid fut un

---

[1255] Carey réalise aussi des photogrammes : voir en ligne : <http://anthony-knight-1ofv.squarespace.com/struck-by-light/>, consulté le 2 février 2016.

[1256] "I approach photography as picture making rather than picture taking", citation dans un article titré "See what Develops: The Photography of Ellen Carey", que nous avions pu consulter en ligne : <http://www.ellencarey.com/process/entryframes.html>, mais qui n'est aujourd'hui plus en ligne (voir Annexe C10). James Welling a utilisé une formule très similaire lors d'une conférence en 2009 : "It's not about taking a picture, but about making one".

[1257] À la galerie new-yorkaise Ricco / Maresca, en 1996. Lire son texte à ce sujet en ligne : <http://anthony-knight-1ofv.squarespace.com/photography-degree-zero>, consulté le 2 février 2016.

[1258] Barthes Roland, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Paris, Seuil, 1953.

[1259] Voir l'ensemble de ses travaux sur polaroid sur son site, en ligne: <http://www.paologioli.it/foto.php?page=foto>, consulté le 8 février 2016.

[1260] Une recension des différentes interventions physiques et chimiques sur les polaroids se trouve dans *Paolo Gioli. fotografie, dipinti, grafica, film*, cat.exp., Tavagnacco, Art&, 1996, p.27.

hommage à Hippolyte Bayard[1261] (Image 173), car, dit-il « c'est Bayard qui a inventé le positif direct; avec le polaroid, je reviens à la protohistoire de la photographie, qui se mêle à l'histoire contemporaine[1262] ». Ses séries les plus emblématiques sont sans doute celles faites avec la chambre grand format 50 x 60 cm, *Vessazioni*[1263] (Image 174) et *Naturae*[1264] (Image 175) en 2007-2010, la première des portraits et la seconde des gros plans de sexes féminins dans lesquels une fleur composite a été insérée : « une fleur qui n'existe pas dans la nature, mais POUR LA NATURE, une sorte d'improbable prolapsus clitoridien[1265] ».

Dans ces séries, Gioli décolle rapidement la partie négative du polaroid dès la photographie prise et la pose sur une autre surface, du papier ou de la soie : « J'aime transférer un matériau qui est le triomphe de la consommation immédiate, de la pornographie et des souvenirs familiaux sur des matériaux si

---

[1261] Voir, en ligne: <http://www.paologioli.it/foto10a.php?page=foto&sez=2&id=3>, consulté le 8 février 2016.

[1262] "Visto che Bayard aveva anticipato questa cosa inventando il positivo diretto, e il polaroid è un positivo diretto, devo riconoscere la priorità della invenzione di Bayard. E allora ho riletto le cose di Bayard con il positivo diretto della Polaroid!". Notre entretien avec Paolo Gioli, 30 mai 2011, Lendinara, voir Annexe B14. Partiellement en ligne : <http://www.paologioli.it/download/ConversazioneconLenot.pdf>, consulté le 8 février 2016.

[1263] Voir, en ligne: <http://www.paologioli.it/foto42a.php?page=foto&sez=2&id=27> et <http://www.paologioli.it/foto24a.php?page=foto&sez=2&id=17>, sites consultés le 8 février 2016. *Vessazioni* peut se traduire par brimades, harcèlement.

[1264] Voir, en ligne: <http://www.paologioli.it/foto9a.php?page=foto&sez=2&id=2> et <http://www.paologioli.it/foto38a.php?page=foto&sez=2&id=26>, sites consultés le 8 février 2016. *Natura* signifie la nature, mais est aussi un mot d'argot romain désignant le sexe féminin.

[1265] "Dunque un fiore che non essiste in natura ma PER LA NATURA. Raffiguravo con questo un improbabile prolasso clitorideo". Échange de correspondance entre Gioli et Giacomo Daniele Fragapane, cité dans Fragapane G.D., "Su Gioli e la natura della fotografia", dans Fragapane G.D.(dir.), *Paolo Gioli. Naturae*, cat.exp., Castel Maggiore, Quinlan, 2011, p.34.

nobles, si anciens[1266] ». Il passe alors un rouleau en bois sur le négatif afin que les gousses libèrent les agents réactifs, que le développement se fasse et que l'image s'imprime sur le support ; il dit ainsi que, entre le négatif et le support, entre le retrait et l'impression, « je peux m'introduire comme un parasite créatif et m'insérer à l'intérieur pour voler, pour soustraire de la matière[1267] ». Il contraste la technologie sophistiquée du polaroid avec ses propres moyens rustiques : « Edwin Land a mis 30 ans à le concevoir et moi j'utilise un rouleau comme au temps de Sennefelder pour étendre ce matériau ultrasophistiqué et technologique[1268]». Comme la pression du rouleau, « instrument utilisé en chalcographie depuis huit siècles[1269] », varie selon sa force, la manière dont l'image est transférée est inégale, imparfaite :

> « Ce côté non fini ne me déplaît pas ; je ne veux pas faire une photo traditionnelle, parfaite. Il y a une forme photographique qui se crée, qui est difficile à faire en photo traditionnelle, il faudrait faire un masque et d'autres choses ; alors que là, c'est la matière elle-même qui le fait. On

[1266] "Mi piace questo trasferire su materie cosi nobili, antichissime, una materia che è il trionfo del consumo immediato, della pornografia e del ricordo familiare". Costantini Paolo, "Una conversazione con Paolo Gioli", dans *Paolo Gioli Gran Positivo nel crudele spazio stenopeico*, Florence, Alinari, 1991, n.p. (p.4 de l'entretien), en ligne : <http://www.paologioli.it/download/PCostantini.pdf>, consulté le 8 février 2016.

[1267] "io posso benissimo intromettermi come un parassita creativo e inserirmi dentro, a rubare, a sottrarre della materia". *Ibid* (p.3 de l'entretien).

[1268] "Edwin Land ci ha messo trent'anni per concepire il polaroid e io sto usando un rullo come ai tempi di Senefelder per stendere proprio quella materia lì che è ultra sofisticata e tecnologica!". Notre entretien avec Gioli, *op.cit.* Aloys Sennefelder est l'inventeur de la lithographie en 1796.

[1269] "uno strumento usato nella calcografia, che ha otto secoli di età". Notre entretien avec Gioli, *op.cit.* On estime d'ordinaire que la chalcographie fut inventée par Domenico de' Lapi en 1477, il y a 5 siècles et demi.

ne sait pas quelle forme on va avoir. Quand je me mets à travailler, je ne sais pas comment ça va finir[1270] ».

Le résultat de ces imperfections se voit dans l'image obtenue, avec des cadres qui semblent déchirés à la main, inaboutis, des bordures imparfaites, des vides, des traces de chimie, en conservant les déchets du polaroid, les étuis des produits chimiques, ce qu'on jette d'ordinaire. « Montrer la *cuisine* du photographe, dévoiler le processus en même temps que le produit fini, ne rien cacher des manques, des imperfections, des erreurs, c'est se placer d'emblée aux antipodes de la photo léchée, *bien faite*, trop bien faite[1271]. »

Les références historiques et la volonté de combiner techniques anciennes et technologie moderne sont très typiques de la démarche de Gioli, qui cherche toujours à innover, à inventer, à trouver de nouvelles manières d'accomplir ce qu'il souhaite : « je découvre d'autres choses, non pour aller à rebours, mais par goût de découvrir, de trouver des solutions[1272] ». Il reconnait volontiers être fasciné par les origines de la photographie – et il a à plusieurs reprises rendu hommage non seulement à Bayard, mais aussi à Niépce et à Talbot – et il mène ainsi des recherches historiques tant artistiques que techniques, évoquant

---

[1270] "Ma questo *non finito* non mi dispiace. Io non devo fare la foto tradizionale, perfetta!..E poi, si crea una forma, una forma fotografica che è difficile fare.. perchè bisognerebbe fare una maschera e poi tante altre cose. Qui invece, c'è la materia, proprio la materia: premi, fai così ed hai la forma... Là! Non si sa se viene o non viene questa forma.. né puoi dire dove ti verrà o come ti verrà! Quando mi metto a lavorare non so come andrà a finire...". Notre entretien avec Gioli, *op.cit.*

[1271] Lenot Marc, « Les fleurs de l'enfer et la magie de l'écran ». Ce texte, écrit en français, a été publié dans sa traduction en italien comme "I fiori dell'inferno e la magia dello schermo", dans Fragapane G.D. (dir.), *op.cit.*, p.40. Le texte original en français est accessible en ligne: <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/09/29/les-fleurs-de-l%E2%80%99enfer-et-la-magie-de-l%E2%80%99ecran-paolo-gioli-1/> et <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/09/30/les-fleurs-de-l%E2%80%99enfer-et-la-magie-de-l%E2%80%99ecran-paolo-gioli-2/>, consultés le 8 février 2016.

[1272] "Scopri altre cose, non per andar contro, ma per il gusto di scoprire, di trovare soluzioni!". Entretien d'Elisabetta Valente avec Paolo Gioli, 6 juin 2010, en ligne : <http://www.intervistalartista.com/gioli/index.html>, consulté le 8 février 2016.

parfois une forme d'archéologie de la photographie, mais il s'empresse d'ajouter : « ce n'est pas par nostalgie que je travaille ainsi, j'y suis contraint...[1273] », car il estime qu'aucune autre solution non numérique ne lui permettrait d'obtenir de telles images, de faire « quelque chose qui puisse subsister, dans un mode créatif et expérimental[1274] ». Il insiste en même temps sur sa volonté de faire un travail original, en se vantant parfois que personne n'ait rien fait de tel avant lui, par exemple mettre de l'acrylique sur le polaroid[1275].

L'autre élément essentiel de son travail avec les polaroids est ce que Gioli nomme la contamination, c'est-à-dire la combinaison entre gestes manuels picturaux et mécanique photographique. Roberta Valtorta l'explique ainsi : « Il transpose les codes de l'art manuel à l'intérieur des codes technologiques de la photographie … [C'est] une interpénétration nécessaire et 'naturelle' entre les disciplines, comme si la peinture et le graphisme était une mémoire inoubliable, un substrat viscéral de la photographie, une sorte d'élément génétique qui revient et lui donne corps[1276] ». La répétition obsessive de ces gestes évoque les procédures complexes des débuts de la photographie, mais aussi la gravure. Comme dans beaucoup de ses autres travaux, le geste manuel, l'action

---

[1273] "Non è per nostalgia che lavoro così... io sono costretto,... ". Notre entretien avec Gioli, *op.cit.*

[1274] "Lavoravo con l'impegno di fare una buona cosa che potesse rimanere, in modo creativo e sperimentale !". Entretien de l'artiste avec E. Valente, *op.cit.*

[1275] "a chi gli è venuto in mente di farlo?... Che io sappia, non esiste al mondo un autore che abbia messo il colore acrilico sulla fotografia polaroid... Almeno, non ne ho notizia!" [« Qui a eu l'idée de faire ça ? … Que je sache, il n'y a pas au monde un auteur qui ait mis de la couleur acrylique sur la photographie polaroid… En tout cas, je n'en ai jamais entendu parler ! »]. Notre entretien avec Gioli, *op.cit.* Notons toutefois le travail antérieur de son compatriote Paolo Mussat Sartor (né en 1947) qui applique de la peinture sur ses photographies dès 1987 ; voir son site , en ligne: <http://paolomussatsartor.com/>, consulté le 27 février 2016.

[1276] "He works to direct manual art codes into the codes of a technological art which is photography … a necessary and 'natural' permeation between disciplines, as if painting and graphics constituted an ingrained and unforgettable memory, a primogenial and visceral substratum of photography, a sort of genetic element that comes back and gives it body". Valtorta Roberta, "Figures as Marks", dans *Paolo Gioli. Polaroid in bianco e nero e a colori su carta da disegno 1987-1998*, cat.exp., Chiasso, Folini Arte Contemporanea, 2004, p.93.

physique, l'intervention des mains constituent un élément essentiel de la démarche de Gioli. Mais contrairement à d'autres séries, comme *Autoanatomie*[1277] (1987, Image 176), la main de Gioli ici reste invisible, hors champ, et on ne voit que son effet, sa trace : « c'est sa main qui a transféré les photos avec ce rouleau capricieux, c'est sa main qui, touchant la pellicule plutôt que la chair, y a laissé des marbrures violacées, c'est sa main enfin qui a tenu brosse et pinceau et a repeint certaines de ces photographies[1278] ».

Cette volonté de contamination fait que, dans certaines de ces photographies, il peint, dans la partie supérieure de l'image, un aplat d'acrylique, qu'il nomme écran-rideau de scène[1279]. Cette peinture est un mime, un double de la photographie, elle crée une tension ambivalente et ironique entre les deux champs ainsi mis en écho, entre le caché et le visible. On peut la voir comme une censure ou comme un révélateur, comme un désir de cacher ou comme une volonté d'attirer le regard vers la vérité. Gioli souligne cette ambiguïté dans l'exergue du livre : « Parfois, tel un drap lascif, cet écran modeleur de terre d'ombre les recouvre[1280] ». Cette peinture cache le nombril, signe ombilical de naissance tout en laissant voir la vulve, lieu de la fécondation et de la naissance, comme le signe d'un cycle vital, d'une origine du monde en boucle. Dans cet écran, Fragapane voit « un élément de négation de l'image en tant que simple représentation du réel[1281] » et la démonstration que Gioli « photographie à la fois l'objet du désir et le désir de l'objet[1282] ». En effet, ces artifices, ces détours

---

[1277] Voir la série, en ligne: <http://www.paologioli.it/foto18a.php?page=foto&sez=2&id=11>, site consulté le 8 février 2016.

[1278] Lenot Marc, « Les fleurs de l'enfer et la magie de l'écran », *op.cit.* (p.44 dans le texte en italien).

[1279] "uno schermo-sipario". Gioli Paolo, "Nature fantasticate", in G.D. Fragapane, *op.cit.,* p.7.

[1280] "Schermo modellatore di terra d'ombra sopra come drappo lascivo, a volte". Gioli Paolo, *idem*. Nous remercions Paolo Vampa et Francesca de Napoli pour leur aide à la traduction de cette phrase assez absconse.

[1281] "Gioli sembra insomma voler includere all'interno dell'immagine un elemento di negazione della stessa in quanto mera 'rappresentazione di cose' ". G. D. Fragapane, *op.cit*. p.23.

[1282] "Gioli fotografa dunque congiuntamente il desiderio e l'oggetto del desiderio". *Ibid*, p.22.

visuels nous mettent en garde : « n'oubliez pas que ce que vous regardez là n'est pas un sexe, mais que c'est une photographie de sexe, faite de main d'homme[1283] ». Car nous avons affaire là à des images-objets, dans lesquelles le sujet représenté entre en conflit visuel et mental avec la nature physique des objets, avec ce que, reprenant le terme de Michael Fried, on peut nommer l'objectité[1284] des images photographiques. Plus que l'image, ce sont la matière et le support qui comptent aux yeux de Gioli et lui-même reconnaît son obsession pour la matière, disant : « À l'intérieur de la matière, il y a l'image, il suffit de la faire sortir[1285] ». Cette obsession, cette recherche lui ont permis de créer une des œuvres les plus originales autour du polaroid. Analysant sa série *Autoanatomie*, Flusser la voit comme une expérience privée rendue publique, et comme une tentative de forcer l'apparatus « kitsch et démagogique » qu'est le Polaroid à se transformer en son contraire, par le biais de ses stratagèmes de détournement : « Le Polaroid est un pornographe automatique. Un politicien dans le pire sens du terme. Gioli travaille avec et contre lui[1286] ».

Il nous semble que cette formule, « travailler avec et contre lui », pourrait s'appliquer à tous les photographes mentionnés dans ce chapitre : ils travaillent avec le polaroid et contre lui, avec l'*apparatus* et contre lui.

[1283] Lenot Marc, « Les fleurs de l'enfer et la magie de l'écran », *op.cit.* (p.40 dans le texte en italien).

[1284] Référence est faite au livre de Fried Michael, *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998. Pour excuser ce néologisme, notons que le traducteur de Fragapane en anglais, Keith Sanborn, utilise ce même terme de « objecthood » dans G.D. Fragapane, *op.cit.*, p.102, alors que l'original en italien emploie une périphrase "la natura oggettuale delle immagini", *ibidem*, p.10.

[1285] "Dentro la materia ci sta l'immagine, basta tirarla fuori", dans Costantini Paolo, *op.cit.*, n.p. (p.3 de l'entretien).

[1286] "An automatic pornographer. A politician in the evil sense of the term. Gioli works with it and against it. He wants to force that demagogical and kitschy apparatus to turn into its opposite". Flusser Vilém, "Paolo Gioli: Publication", *European Photography*, juillet-septembre 1988, n°35, vol.9, n°3, p.40/41, en ligne : <http://www.paologioli.it/download/Flusser.pdf>, consulté le 8 février 2016.

CH. 2.8 DU NÉGATIF A L'IMAGE

Dans ce chapitre nous allons d'abord examiner la place du négatif dans le dispositif photographique, et les interventions sur le négatif que des artistes peuvent pratiquer, puis nous intéresser à des tirages non standard de par leur procédé ou leur support, et enfin considérer la nature des tirages produits comme délibérément éphémères.

De la nature du négatif

Le négatif est le chaînon oublié des études photographiques, la part la plus occultée du processus photographique. Comme le mentionne avec humour Michel Frizot : « Ni Barthes, ni Baudelaire, ni Bazin, ni Benjamin, ni Bourdieu (pour s'en tenir à l'initiale dominante des études photologiques) n'ont invoqué, dans leurs réflexions ontologiques, cette étape pourtant nécessaire, et bien matérialisée en une indispensable 'image'[1287] ». Le négatif est le plus souvent perçu comme un simple intermédiaire transmettant l'image telle quelle, sans valeur ajoutée propre, et du fait de cette neutralité, il doit être intouchable, presque sacré : il n'est pas question, en bonne pratique photographique, de lui faire subir quelque altération que ce soit. Certains photographes contemporains ont toutefois réfléchi à la place du négatif dans le dispositif, et en particulier le photographe et philosophe israélien Aïm Lüski (voir chapitre 2.4), lequel, jouant de la polysémie du mot « négatif », part des concepts philosophiques de la négativité chez Hegel et Deleuze pour poser des questions d'apparence naïve : « Pourquoi doit-on passer par le négatif pour avoir une image ? Pourquoi la négativité est-elle tellement importante pour la photographie ? Pourquoi la négativité est-elle nécessaire pour parvenir à la vérité (de l'image) ?[1288] ». De manière plus concrète, l'artiste britannique Lindsay Seers souligne l'ambiguïté fondamentale du négatif photographique, image inversée,

[1287] Frizot Michel, « L'image inverse », *Études Photographiques*, n°5, Novembre 1998, en ligne: <http://etudesphotographiques.revues.org/165>, note 1.
[1288] Notre entretien avec Aïm Lüski, 24 octobre 2012, Barcelone, Annexe B18

à la fois vraie et fausse, et la manière dont cette ambiguïté lui permet de jouer dans son travail propre avec l'étrangeté, avec le bizarre[1289]. Le photographe anglais Christopher Bucklow (voir chapitre 2.2) se dit surtout sensible à la lacune haptique et au retard temporel qu'impose nécessairement le négatif : « L'intercession du négatif empêche le toucher. Les négatifs sont des obstacles, pas seulement physiquement, mais aussi parce qu'ils réduisent l'immédiateté temporelle en retardant la production du tirage à plus tard [1290] ».

En dépit de ces rares exemples de réflexion sur le négatif, on ne peut qu'être d'accord avec la constatation quelque peu amère de Michel Frizot : « L'analyse esthétique ou historique fait trop souvent l'économie de la praxis et de sa genèse : le négatif est absenté, par indifférence ou par ignorance, de la plupart des études publiées dans le champ contemporain ou le domaine historique[1291] ».

Et cette absence du négatif dans le discours se reflète dans la pratique artistique : bien sûr tous les photographes argentiques[1292] travaillent *avec* des négatifs – et quelques-uns interviennent directement *dans* les négatifs –, mais très peu travaillent *sur* le négatif en tant que sujet. Le travail le plus pertinent en la matière est sans doute celui du photographe hongrois **Gábor Ösz** (voir chapitre 2.3) : disant ne pas aimer l'idée du négatif comme intermédiaire de production de l'image, il s'est demandé comment produire directement une image de la réalité, sans autre intervention technique. Sa réponse a été de

---

[1289] "This strangeness of the negative, rather than questioning photography itself, has the virtue to show us the world. A negative takes you in this bizarre round, you see its falseness and at the same time, it is the most true image, it is an inverted picture into the world". Notre entretien avec Lindsay Seers, 2 février 2011, Londres, Annexe B30.

[1290] "Touch being prevented by the intercession of a negative. Negs getting in the way, not only physically, but also lessening the temporal immediacy by setting the production of all the print to another, future time". Lettre de Christopher Bucklow au conservateur du Victoria & Albert Museum Martin Barnes, le 27 octobre 2008. Nous remercions Martin Barnes de nous avoir donné accès à cette lettre.

[1291] Frizot Michel*, Ibid*, p.50.

[1292] Cette problématique ne se pose évidemment pas pour les photographes pratiquant des techniques où la même image est à la fois négative et positive : le daguerréotype pour Adam Fuss ou Patrick Bailly-Maître-Grand, ou le physautotype pour Dove Allouche.

modifier le réel, l'objet à photographier, d'en inverser les couleurs, afin que le négatif obtenu en photographiant ce réel transformé soit une image du réel avant modification[1293]. Ösz a donc simplement repeint en noir les murs blancs de son atelier, et en blanc les objets sombres qui s'y trouvaient : le négatif noir et blanc, en inversant ces couleurs modifiées, restitue les couleurs initiales et fournit donc une image du « vrai réel » (Image 177). Il a réalisé ces photographies à la *camera obscura,* et a fait la même expérience avec un papier couleur ; il a également tourné un petit film montrant sa démarche[1294].

Quelques autres photographes contemporains pratiquent ce que, à la suite de « l'image inverse » analysée par Michel Frizot, David Brunel nomme le tirage inversé, c'est-à-dire un tirage conservé et présenté dans son état négatif, ce qui « impose une halte visuelle[1295] » devant cette image intermédiaire. Brunel, outre la version négative du fameux *Noire et Blanche* de Man Ray[1296], mentionne la série *Mad Cows*[1297] de la Néerlandaise Marijke van Warmerdam (née en 1959) et des nus d'Henri Foucault (voir chapitre 2.2). La photographe allemande Vera Lutter (voir chapitre 2.3) a également coutume de présenter ses grandes vues urbaines faites à la *camera obscura* en version négative, leur conférant ainsi une

---

[1293] "With black and white paper, you get a negative image. I did not like the idea of the negative; I think that images should be positive. I know that technically you can turn an image from negative to positive, but it is part of my concept that I don't want any technical intervention once the image has been taken, no other technical process (making a positive out of a negative). Only exposing the paper and having a positive image: how to do it? So I came to the idea that reality has to be turned into negative, so the paper will show a 'normal' representation of a black & white positive image". Notre entretien avec Gábor Ösz, 20 novembre 2010, Paris, voir Annexe B27.

[1294] Ce travail est décrit et documenté à <http://www.gaborosz.com/blackwhite_work_photo.html>, consulté le 26 janvier 2016.

[1295] Brunel David, *La photographie comme métaphore d'elle-même, op.cit.*, p.181.

[1296] La photographie *Noire et Blanche* en négatif a été publiée en 1929, trois ans après la première parution dans *Vogue* de la photographie en positif. Une image en est visible en ligne: <http://arttattler.com/Images/NorthAmerica/Canada/Vancouver/Museum%20of%20Anthropology/Man%20Ray/6.-Man-Ray-Negative-Noire-et-blanche-Man-Ray.jpg>, consulté le 26 janvier 2016.

[1297] Une image en est visible en ligne: <http://www.artnet.com/artists/marijke-van-warmerdam/mad-cows-fpNIoOgr0RBU47lNd3ZdNg2>, consulté le 26 janvier 2016.

atmosphère plus irréelle, mais aussi manifestant sa volonté « d'être au plus près de l'activité originelle de l'écriture par la lumière sur le papier sensible[1298] » dans la lignée des dessins photogéniques de Fox Talbot. Enfin, quelques artistes, comme Ignaz Cassar ou Aïm Lüski, superposent négatif et positif afin d'obtenir des images noires quasi invisibles (voir chapitre 2.5), une autre matière de prendre en compte le pouvoir et l'importance du négatif en le détournant de son rôle d'intermédiaire de la représentation.

Intervenir sur le négatif

Les négatifs peuvent aussi être modifiés avant le tirage par des interventions manuelles, les artistes les rayant, les grattant, ou y apportant des modifications graphiques. Les premiers ont peut-être été, vers 1900, Frank Eugene, qui réalisa ainsi, selon le critique J. Wells Champney, « une photographie non photographique[1299] » et, dans des circonstances très particulières[1300], Eugène Atget. Aujourd'hui, le photographe franco-américain **Michael McCarthy**[1301] (né en 1965) intervient sur ses négatifs de manière très physique : « Je joue, je froisse, je déchire, je gratte, je dessine, je crée une nouvelle image incorporant de nouveaux signes dans l'image photographique d'origine[1302] » (Image 178). L'important pour McCarthy est le geste de l'artiste, son intervention parfois

---

[1298] "By retaining the negative rather than reprinting to create a positive image Lutter adheres as closely as possible to the original activity of light tracing form on photo-sensitive paper". Cooke Lynne, "Vera Lutter: Time after Time", dans *Vera Lutter: Inside In*, cat.exp., Graz, Kunsthaus Graz, 2004, en ligne : <http://veralutter.net/writings_on_4.php>, consulté le 26 janvier 2016.

[1299] "unphotographic photography". J. Wells Champney, " Reviews of the Exhibition of Prints by Frank Eugene by a Painter", *Camera Notes*, No 3, April 1900. p. 207, *apud* Naef Weston, *The Collection of Alfred Stieglitz*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1978, p.96 & p.357.

[1300] Voir Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Son unique nu masculin*, 16 novembre 2009, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2009/11/16/son-unique-nu-masculin/>, consulté le 27 janvier 2016.

[1301] Voir son site, en ligne: <http://www.michael-mccarthy.com/>, consulté le 21 octobre 2015.

[1302] Notre entretien avec Michael McCarthy, 22 avril 2012, Paris, Annexe B21.

violente sur la pellicule, cette tentative de créer une autre vérité que celle de la représentation. De même **Andreas Müller-Pohle** manifeste dans sa série *Dacapo II*[1303] une volonté destructrice allant jusqu'à oblitérer quasiment toute l'image : le référent figuratif, une vue de carte postale, disparaît presque complètement (Image 179). L'image ainsi obtenue acquiert, pour le sémiologue de l'image Jean Arrouye, « des rapports du noir au gris, des relations au fond indécis de la forme sombre qui s'y établit, des effets de facture – orientation des rayures et granulation des abrasements – qui s'y inscrivent, une force de présence et une qualité esthétique autosuffisantes[1304] ». Dès lors, loin d'être une simple destruction, cette modification peut être perçue comme une renaissance.

L'artiste américaine **Eileen Quinlan**[1305] (née en 1972) réalise des photographies quasi abstraites et très esthétiques de natures mortes, de fumées et de miroirs, construisant des images qui questionnent le postulat de la représentation photographique de la réalité ; mais de plus, elle retravaille ses négatifs dans la chambre noire, attaquant l'émulsion des films en les frottant à la paille de fer ou les détériorant chimiquement. Cette correction physique sur le film pourrait être assimilée au geste du peintre retravaillant sa toile, elle aboutit à des photographies où la trace de l'intervention humaine est visible dans les rayures ou les accidents de surface de la photographie. Comme le fait remarquer le critique Barry Schwabsky[1306], le titre d'une des œuvres de Quinlan, *The Voidist* (2013 ; Image 180) pourrait être, aux yeux de l'artiste, un synonyme de « photographe ». De même, confrontée à la fragilité du film polaroid noir et blanc, Quinlan dit avoir choisi, non pas de tenter de les préserver, mais au

[1303] Visible en ligne: <http://www.muellerpohle.net/projects/dacapoii.html>, consulté le 27 janvier 2016.
[1304] Arrouye Jean, « De Perrudja à Perlasca », *Contretype*, Brussels, no. 49, 1996, en ligne : <http://www.muellerpohle.net/texts/essays/arrouye.html> consulté le 27 janvier 2016.
[1305] Voir son site, en ligne: <http://eileenquinlan.com/>, consulté le 27 février 2016.
[1306] Schwabsky Barry, "Eileen Quinlan", *Artforum*, janvier 2014, en ligne : <http://eileenquinlan.com/s/EQuinlan_Curtains_Artforum_Schwabsky_Jan2014_full.pdf>, consulté le 27 février 2016.

contraire « de les contraindre au maximum, jusqu'au point de destruction de l'image[1307] ».

Non seulement les autoportraits de l'artiste français **Thibault Hazelzet**[1308] (né en 1975) combinent et superposent[1309] peinture, photographie positive et négative, mais de plus ils portent eux aussi les traces d'une violence contre le négatif, gratté, abrasé. Son corps disparaît dans des formes énigmatiques, son visage est remplacé par un trou noir, dans une volonté d'annihilation du portrait, une quête de la disparition de la chair (Image 181). Comme le souligne Quentin Bajac : « Caches, griffures, superpositions, strates, contribuent à l'apparition de perspectives impossibles, à l'avènement d'images aux logiques spatiales discordantes[1310] ». L'agression contre l'image est un écho de la violence faite au matériau photographique. De même, les interventions dans l'image de **Sylvie Bonnot**[1311] (née en 1982) procèdent d'un constat similaire, celui que la photographie n'est plus seulement une représentation, une image, mais que c'est aussi bel et bien un matériau qu'on peut découper, griffer, séparer, froisser, brûler, plier (Image 182) : elle peut décoller l'épiderme porteur de l'image pour le reposer, quelque peu froissé, sur un autre support, ou bien écorcher la peau même du tirage pour en ôter l'infra-mince visuel. Elle

[1307] "despite my best efforts, they always get damaged. For a change, I decided to stress the negatives to the max – even to the point of letting the images fall apart". Entretien d'Eileen Quinlan avec Steel Stillman, *Art in America*, 8 mars 2011, en ligne : <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/eileen-quinlan/>, consulté le 27 février 2016.

[1308] Voir son site, en ligne: <http://www.hazelzet.fr/>, consulté le 18 février 2016.

[1309] Ce que Muriel Berthou Crestey nomme « Photure et Peingraphie », en ligne : <http://culturevisuelle.org/regard/archives/481>, consulté le 18 février 2016.

[1310] Bajac Quentin, « Avant-propos », dans *Thibault Hazelzet. Photographies 2005-2009*, cat.exp., Paris, galerie Christophe Gaillard, 2009, p.5, en ligne : <http://www.hazelzet.fr/page37.html>, consulté le 18 février 2016.

[1311] Voir son site <http://www.sylviebonnot.com/>, consulté le 26 février 2016.

poursuit là une démarche « constituant pour elle une tentative ultime d'épuisement de l'image[1312] ».

Certaines interventions sur l'image peuvent aussi évoquer la technique du cliché-verre, consistant à dessiner sur un matériau transparent, verre, plastique ou film celluloïd, et à tirer l'image ainsi obtenue sur du papier photosensible. Cette technique pratiquée par Corot, reprise par Man Ray et même par Picasso, prit une nouvelle dimension quand Brassaï utilisa des négatifs déjà impressionnés comme support matériel de son dessin. Elle est pratiquée aujourd'hui par certains artistes contemporains à la frontière entre photographie et gravure[1313], qui, incisant la surface du négatif puis imprimant l'image obtenue[1314], recherchent une confluence entre le geste manuel créatif du peintre ou du graveur et la mécanicité de la reproduction photographique. Pour quelques-uns d'entre eux, cette intervention sur le négatif ou sur la plaque de verre n'a pas seulement des fins esthétiques, mais sert aussi à porter une interrogation plus profonde sur la photographie. Nino Migliori a ainsi réalisé de nombreux clichés-verre à partir de 1950[1315], dans la lignée de ses interventions plastiques sur la matière photographique décrites au chapitre 2.7. James Welling (voir Chapitre 2.2) a également pratiqué cette technique à quelques occasions.

[1312] Lenot Marc, *De la combustion du paysage*, notice pour une exposition à l'hôtel Élysées Mermoz, Paris, 22 mai 2014, en ligne : <http://www.sylviebonnot.com/textes.asp?id=1&num=1&lg=>, consulté le 26 février 2016.

[1313] Un rappel historique et un panorama assez complet de la pratique nord-américaine du cliché-verre se trouve dans le livre de Glassman Elizabeth & Symmes Marilyn F., *Cliché-verre: Hand-Drawn, Light-Printed. A Survey of the Medium from 1839 to the Present*, cat.exp., Detroit Institute of the Arts, 1980.

[1314] Dans un cas, celui de la graveuse américaine Caroline Durieux (1896-1989), le tirage était fait non avec de la lumière, mais en utilisant de l'encre légèrement radioactive, puis en mettant le cliché-verre ainsi obtenu en contact avec du papier photosensible dans une enveloppe fermée : voir Stahl Judi (dir.), *Art, the Atom and LSU*, cat.exp., Baton Rouge, Louisiana State University, Novembre 1978.

[1315] Voir *Foto Magazine*, *op.cit.*, Annexe C6.

Dans un registre similaire, la série *Sconosciuti*[1316] (1994, puis 2012-2013, Image 183) de **Paolo Gioli** est tout à fait unique, car Gioli n'est pas l'auteur de l'intervention mais seulement son témoin et son révélateur : les interventions du retoucheur sur la plaque ou le film sont par lui transposées dans le champ de la création et de l'interrogation sur le portrait. Ayant acquis d'anciennes pellicules et plaques de verre des années 50, représentant des portraits d'identité prises par un petit studio de photographie, il s'est attaché à faire ressortir leur verso par un éclairage tangentiel, rendant ainsi bien visible le travail du retoucheur, « humble et bravissime artisan et véritable créatif malgré lui[1317] », mais sans autre intervention de sa part. Dans une série ultérieure, Gioli a représenté[1318] côte à côte le recto et le verso, l'image finie et le négatif avec ses traces d'intervention. Tel un archéologue, il trouve ainsi des signes au sein même de la matière photographique, et ranime alors, dans ce verso devenu endroit, « des entrelacements serrés de signes, des complexités de traces, des dynamismes d'empreintes, des égratignures et des perturbations de la matière, des dépôts et gestations formés par le temps et la manipulation[1319] ». Ce travail très dense est une mise en lumière d'une réalité qui, sinon, resterait dissimulée, invisible, du mauvais côté de l'image, dans la faille temporelle de « l'au-delà de l'image[1320] ». C'est un démontage, une déconstruction de l'image que Gioli fait apparaître ici par un simple déplacement de la vision, un démasquage au sens propre, et, ce faisant, il crée de nouveaux masques, « des visages hurlants, en pleurs, des bouches et des yeux chargés de nouvelles expressions et stupeurs,

---

[1316] Voir cette série de 1994 en ligne : <http://www.paologioli.it/foto40a.php?page=foto&sez=1&id=2#>, site consulté le 27 janvier 2016.

[1317] "umile e bravissimo artigiano e vero creativo fuori della sua volontà". *Ibid.*

[1318] En 2012/2013 : <http://www.paologioli.it/foto44a.php?page=foto&sez=1&id=9>. Gioli en a également fait un film en animation image par image <http://www.paologioli.it/film27.php?page=film&id=27>. Sites consultés le 27 janvier 2016.

[1319] Valtorta Roberta, « Gioli et l'art qui advient », dans *Paolo Gioli. Sconosciuti*, Tavagnacco, ART&, 1995, p.69.

[1320] Gattinoni Christian, « Spectres d'une Science des Inconnus », dans *Paolo Gioli. Sconosciuti*, *op.cit.,* p.78.

de nouveaux camouflages et fictions[1321] ». Il fait apparaître, en révélant le travail du retoucheur, des identités nouvelles, irréelles mais liées à l'identité réelle du sujet.

Tirer autrement

Sans nécessairement modifier physiquement le négatif, d'autres modifications de la procédure habituelle de tirage sont parfois pratiquées. La superposition de deux négatifs afin d'obtenir une double image est une manipulation relativement fréquente depuis la fin du XIXe siècle ; quand elle vise seulement à obtenir une double image, elle a une motivation plus représentationnelle qu'expérimentale. Mais, par exemple, la manière dont la photographe américaine **Liz Deschenes** utilise ce procédé dans sa série *Moirés*[1322] (2007-2009, Image 184) vise clairement à questionner la représentation : ayant réalisé à la lumière du jour deux négatifs identiques par contact photographique avec une feuille de papier perforé, elle les place tous deux dans l'agrandisseur, l'un sur l'autre mais en les décalant légèrement. Le tirage obtenu a une qualité vibratoire, une pulsation optique qui sont étonnantes. Dans un autre exemple complexe de double négatifs, **Floris Neusüss**, désireux de réconcilier négatif et positif, a juxtaposé dans une même photographie l'image positive et l'image négative d'une statue de Canova (*Hebe 1796* ; voir chapitre 2.2, Image 56). De la même manière, les photographies composites de **Jerry Uelsmann**[1323] (né en 1934), obtenues avec une panoplie d'agrandisseurs qui lui permettent de jouer avec les tirages, témoignent d'une recherche esthétique allant à l'encontre de la représentation commune[1324].

[1321] Valtorta Roberta, *Paolo Gioli. Sconosciuti*, *op.cit.*, p.70.

[1322] L'œuvre représentée en Image 2.8.8 appartient au MoMA, voir sa fiche : <http://www.moma.org/collection/works/159172>, consulté le 27 janvier 2016.

[1323] Voir son site, en ligne: <http://www.uelsmann.net/>, consulté le 10 mars 2016.

[1324] Lire à ce sujet l'essai de John L. Ward, *The Criticism of Photography as Art. The Photographs of Jerry Uelsmann*, Gainesville, University Presses of Florida, 1970.

Enfin, les tirages sur des matériaux autres que le papier sont également des modifications de la procédure standard de tirage : il s'agit, fréquemment, de tissu, comme, parmi bien d'autres, les photographies sur lin du Japonais Keiichi Tahara[1325](né en 1951). Moins fréquente est l'utilisation de surfaces non neutres comme l'argile ou le laiton, une fois enduites d'une substance photosensible, car ces matériaux imposent leur texture et leur ton, et restent alors très présents dans l'image. Les photographies sur laiton de l'Italien **Giordano Bonora** (né en 1947) ont une dimension mémorielle quasi funèbre, prenant une « apparence de clair daguerréotype, de miroir gravé », leur aspect miroitant évoquant une « contamination de surface : retour aux sources de la photographie, au guet nocturne des indices en surgissement dans les couches profondes de l'image, tramage des masques »[1326] (Image 185). Ses tirages sur argile conjuguent au contraire la fragilité du matériau friable et l'instantanéité de ces portraits de groupe.

Les tirages éphémères

Le défi technique majeur de la proto-photographie avait été de savoir comment conserver l'image[1327], et il est généralement admis que la photographie a été « inventée » au moment où on a su la pérenniser. Depuis, toute l'économie de la photographie s'est construite sur la préservation des images pour les musées ou les collectionneurs. Mais certains artistes vont délibérément à l'encontre de cette règle d'or. Les uns réalisent leurs tirages sur papier sans utiliser de produit fixateur, ce qui entraîne inévitablement une disparition progressive de l'image à la lumière. D'autres impriment leurs photographies sur des surfaces incapables de conserver durablement l'image. Cette forme de remise en question radicale

[1325] Voir par exemple ses photographies de torse de statues en ligne: <http://www.keiichi-tahara.com/html/cn23/photo3.html>, consulté le 27 janvier 2016.
[1326] Gattinoni Christian, *Giordano Bonora*, Montreuil-sous-Bois, Argraphie, 1992, resp. p.75, 50.
[1327] L'ouvrage de référence sur ce sujet est Batchen Geoffrey, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, MIT Press, 1999.

de la pérennité de l'objet photographique est peu fréquente : étant perçue comme sacrilège, elle est le plus souvent le fait d'artistes qui utilisent la photographie, mais ne se définissent pas comme photographes. En effet, la question des œuvres plastiques non-pérennes ou immatérielles, de leur possession et de leur conservation, a été soulevée dès les années 1960 par des artistes comme Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Yoko Ono ou Robert Morris, et elle se pose aussi évidemment dans le champ de la performance, mais elle reste extrêmement rare en photographie, celle-ci ayant été le plus souvent considérée comme intrinsèquement, ontologiquement immune à ces tentations.

L'artiste franco-vietnamienne **Thu Van Tran**[1328] (née en 1979) a réalisé deux séries dans lesquelles elle n'a pas utilisé de produit fixateur. *Digression autour de l'éruption du Mont Pelée*[1329] (2013, Image 186) est une série en vingt exemplaires d'une photographie enveloppée dans un origami en papier noir sur lequel est retranscrit le récit d'un des deux survivants de la catastrophe ; ce sont des photogrammes obtenus par contact avec un cliché de l'explosion de 1902, chacune avec un temps d'exposition différent. Ces photographies n'ont pas été fixées, elles se détériorent chaque fois qu'elles sont sorties de leur enveloppe noire. L'artiste veut ainsi « lier la puissance destructrice des forces telluriques à l'action irréversible de la lumière[1330] ». Sa série *Nous vivons dans l'éclat* (2012) présente des grands photogrammes de 198 x 127 cm, sur lesquels apparaissent des citations du livre *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, livre autour duquel Thu Van Tran a réalisé plusieurs autres travaux ; ces phrases parlent de lumière ou d'obscurité, d'apparition ou de disparition, mots en rapport avec la technique photographique. Ces grands photogrammes ne sont pas fixés, et disparaissent donc au fil du temps : « Inexorablement, la lumière fait disparaître ce qu'elle a permis de révéler. Moment de lumière qui retourne à

[1328] Voir le site de sa galerie, en ligne: <http://www.meessendeclercq.be/artists/thu-van-tran/>, consulté le 26 janvier 2016.
[1329] Visible en ligne: <http://www.meessendeclercq.be/editions/thu-van-tran/>, consulté le 27 janvier 2016.
[1330] *Thu Van Tran. Nos Lumières, Our Lights*, Bruxelles, galerie Meessen de Clercq, 2013 p.30, en ligne : <http://thuvantran.fr/>, consulté le 26 janvier 2016.

l'obscurité… [1331]». L'artiste a aussi utilisé des rebuts de papier photosensible récupérés dans l'atelier, ou trempé ses photographies dans des bains de rouille ou de colorants ; dans une autre expérience, elle a fixé un papier photosensible sur le toit de sa voiture et y a enregistré ainsi toutes les images de son voyage de Paris à Sarajevo. Ces travaux relèvent de ce que son galeriste Olivier Meessen nomme une « esthétique du vide », ce que l'artiste corrige en disant plutôt « une esthétique de l'absence[1332] ». Tout le travail de Thu Van Tran tourne ainsi autour de la fragmentation, de la dispersion, de la déstructuration, de l'effacement.

L'artiste franco-colombienne **Indira Tatiana Cruz** (née en 1975), qui pratique surtout la performance, a réalisé une série photographique de corps féminins nus dans une usine abandonnée devant un mur dégradé. Ces photographies ont été tirées sur du papier calque enduit de gélatine argentique, laquelle n'a adhéré qu'imparfaitement au papier : dans les bacs de traitement et de lavage, la matière photographique s'est peu à peu diluée, et la photographie finale présente le même aspect déliquescent que le mur érodé (Image 187). On ne sait si ces traces, ces taches, ces coulures sont réelles ou si elles sont le signe de la dégradation de la photographie. L'image se fond dans son propre chaos, et le corps nu y disparaît[1333]. Cette fragilité de l'image fait écho à la fragilité du corps et à la dégradation de la peinture murale. De ce fait, l'effacement programmé de l'image confronte l'éventuel collectionneur à la disparition potentielle de son acquisition. Le photographe gallois **Ryan L. Moule**[1334] (né vers 1980) ne fixe pas non plus ses photographies[1335], de sorte que l'image s'efface peu à peu, au

---

[1331] *Ibid*, p. 88

[1332] Entretien entre Olivier Meessen, Garance Chabert et Thu Van Tran, *Ibid*, p.177.

[1333] Voir Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Corps à Corps*, 11 décembre 2009, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2009/12/11/corps-a-corps/>, consulté le 27 janvier 2016.

[1334] Voir son site, en ligne : < http://www.ryanmoule.com/>, consulté le 27 février 2016.

[1335] Voir sa série, en ligne: <http://www.ryanmoule.com/Latent-Frequencies-2013-14> , et le livre d'artiste en ayant résulté : <http://files.cargocollective.com/116480/Latent-Frequencies-Book.pdf>, sites consultés le 27 février 2016.

fur et à mesure de son exposition à la lumière : en fait, regarder la photographie la détruit. Certaines de ces photographies représentent des immeubles à l'abandon, et, comme dans le cas d'Indira Tatiana Cruz, on peut faire un parallèle entre la dégradation du sujet et celle de l'image. Ce travail, qui va à l'encontre des règles établies en photographie, est en même temps une réflexion sur la photographie même, ce que le photographe et chercheur Marco Bohr, auteur du blog réputé *Visual Culture*[1336], nomme « une métaphotographie[1337] ».

Le Français **Aurélien David**[1338] (né vers 1980) utilise du papier sensibilisé à la chlorophylle pour réaliser certains de ses tirages[1339] : ceux-ci ne sont donc pas pérennes et s'estompent au fil du temps. Ayant précisé que la disparition de l'image fait partie intégrante de la vie de l'œuvre et de son concept, il dialogue ensuite avec les collectionneurs sur le devenir de ses travaux, notant la disparition du pigment vert en trois semaines, mais la bonne tenue du pigment jaune, suggérant des solutions, rideau de protection ou vitre anti-UV (Image 188). Il intègre ensuite cet échange de correspondance à son œuvre[1340]. Les personnages de ses photographies sont des hommes et femmes d'affaires, portraits anonymes qu'il acquiert via Internet. Les images verdâtres qu'il en tire ont un caractère fantomatique, spectral, irréel, et les irrégularités de l'application du pigment chlorophyllien s'y traduisent par des coulures, des traces, des salissures rendant l'image imparfaite. Comme l'écrivain Paul-Emmanuel Odin, on peut voir dans ces photographies un retour d'aura, « une

---

[1336] Voir son blog, en ligne: <http://visualcultureblog.com/>, consulté le 27 février 2016.

[1337] Bohr Marco, *Ryan L. Moule : The Impermanence of Photography*, texte de présentation de l'exposition Deviated Light à la galerie Ffotogallery, Cardiff, 2014, en ligne : <http://www.ryanmoule.com/Deviated-Light-Exhibition-2014>, consulté le 27 février 2016.

[1338] Voir son site, en ligne: <http://aureliendavidphoto.com/>, consulté le 27 janvier 2016.

[1339] *Errors Allowed*, Macerata, Quodlibet, 2013, cat.exp., p.68, en ligne : <http://issuu.com/bjcem/docs/mediterranea-16-errors-allowed__we/67>, consulté le 27 janvier 2016.

[1340] Œuvre intitulée *SAV* (2014-2015), en ligne: <http://aureliendavidphoto.com/index.php/sav/>, consulté le 27 janvier 2016.

rareté qui leur appartient et qui les détache du flux incessant des images numériques[1341] ». Ces images vouées à disparaître sont un *memento mori*, un rappel des vanités du monde. La cinéaste Claire Lasolle y voit un témoignage du doute contemporain sur la photographie : « Il interroge, à l'heure du tout-image, le commerce de nos représentations et la capacité de l'objet photographique à être mémoire. Il interroge en dernier lieu l'objet artistique en tant que tel[1342] ». Ces images éphémères constituent un questionnement de la place du réel dans la photographie, mais aussi un questionnement de la photographie même en tant qu'objet.

Cette dimension végétale de la photographie peut trouver ses origines dans l'anecdote selon laquelle la coutume du père d'Hippolyte Bayard d'insoler ses initiales sur les pêches de son verger au moyen d'un pochoir fut à l'origine de l'intérêt de son fils pour la photographie[1343]. De manière similaire, le plasticien français **Richard Conte**[1344] (né en 1953) a apposé des pochoirs représentant des dessins érotiques sur des pommes dans un verger, puis, quelques mois plus tard, les a récoltées : une fois le pochoir ôté, la peau des pommes montre une empreinte photographique du dessein ainsi insolé[1345] (Image 189). Ce travail est à la limite de la photographie, mais il en a tous les paramètres : une source de

---

[1341] Odin Paul-Emmanuel, « Second attempt at preserving the image of businessmen from vanishing », notice d'exposition, juin 2014, en ligne : <http://aureliendavidphoto.com/index.php/texts/>, consulté le 28 janvier 2016.

[1342] Lasolle Claire, « Vanishing people - Avis d'amateur aux amateurs », notice d'exposition, septembre 2012, en ligne <http://aureliendavidphoto.com/index.php/texts/>, consulté le 28 janvier 2016.

[1343] Anecdote rapportée par Lebart Luce, *Taches et Traces*, Paris, Société Française de Photographie, 2015.

[1344] Richard Conte est Professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, où il dirige le Centre d'études et de recherches en arts plastiques (CERAP). Voir sa notice Wikipedia, en ligne: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Conte_%28plasticien%29>, consultée le 31 janvier 2016. Nous remercions Gilles Tiberghien de nous avoir indiqué ce travail.

[1345] Voir les sites, en ligne: <http://cerap.univ-paris1.fr/spip.php?rubrique66> et <http://bioart.richardconte.fr/pommes> décrivant cette performance. Sites consultés le 31 janvier 2016. Voir le livre Conte Richard & Pierrat Emmanuel, *Les Pommes libertines*, Paris, Bernard Pascuito, 2008.

lumière, le soleil ; un négatif, le pochoir ; une durée de prise de vue, la saison de croissance des pommes ; et une surface photosensible, la peau de la pomme[1346].

Le couple britannique de Heather Ackroyd et Dan Harvey (tous deux nés en 1969) ont mené encore plus loin cette réflexion sur le caractère éphémère des images. La pratique artistique d'**Ackroyd & Harvey**[1347] – c'est ainsi qu'ils signent leurs œuvres – est écologique, centrée sur la nature, les animaux et les plantes. Leur travail a pour thème central les phénomènes de croissance et de décomposition, d'érosion et de transformation, de changement et de perte dans le monde animal et végétal. Ayant réalisé en 1990 une installation à base de foin dans une communauté artistique alternative en Ligurie[1348], ils réalisèrent qu'une échelle laissée au soleil contre un mur de foin y avait laissé une trace jaune, comme une ombre pérennisée : privée de lumière, l'herbe avait dépéri, devenant jaune, mais une fois réexposée au soleil, elle pouvait reverdir tant qu'elle n'avait pas été séchée[1349]. Le phénomène de photosynthèse qu'ils découvrirent alors représente pour eux « l'alchimie de base de toute vie[1350] ». À partir de cette constatation, ils firent leur première expérience de photographie

[1346] La jeune artiste française Pauline Fouché (née en 1979) a réalisé un projet similaire, en ligne: <http://www.paulinefouche.fr/fr/presentation_mespommes/>, consulté le 31 janvier 2016.

[1347] Voir leur site, en ligne: <http://www.ackroydandharvey.com/>, consulté le 28 janvier 2016.

[1348] Voir des images de cette installation, en ligne: <http://bussanavecchia.free.fr/art.galleries/harvey.ackroyd/index.html> et <http://www.ackroydandharvey.com/laltro-lato-the-other-side/>, sites consultés le 28 janvier 2016.

[1349] Voir ce récit dans Forbes Leslie, *A Potent Art*, cat.exp., Aberystwyth, Aberystwyth Arts Center 2002, en ligne : <www.ackroydandharvey.com/wp-content/uploads/2014/02/A-POTENT-ART-by-Leslie-Forbes.doc>, consulté le 27 janvier 2016.

[1350] "The term photosynthesis literally means building up or assembling by light, and it could be regarded as the basic alchemy of all life". Ackroyd & Harvey, "Dark Reactions. Splitting Water", *Artesian*, n°2, hiver 2010, p.30-31, en ligne : <http://www.ackroydandharvey.com/wp-content/uploads/2014/02/Dark-Reactions-Splitting-Water.doc> , consulté le 28 janvier 2016.

sur herbe au Fresnoy en 1991[1351] – avant que le bâtiment ne soit rénové pour l'installation du Studio national des arts contemporains -– projetant sur un mur vertical couvert d'herbe l'image d'un entrepôt où étaient stockées des lettres en néon; la photographie ainsi obtenue disparut au bout d'une semaine[1352]. Ils imprimèrent ensuite des photographies sur des cadres verticaux de terre plantée d'herbe, à partir de négatifs de grand format et au moyen d'une source de lumière très puissante[1353]. Ces premières photographies sur herbe n'avaient qu'une durée de vie de deux ou trois semaines avant que l'herbe ne jaunisse et que l'image ne disparaisse, et elles ne pouvaient pas être transportées sur de longues distances. En 1997, ils collaborèrent avec un institut gallois de recherche sur l'herbe[1354], ce qui leur donna la possibilité d'utiliser des variétés d'herbe dites « *stay-green* », ne dégradant la chlorophylle que très lentement, et donc de produire des œuvres où l'image peut subsister plusieurs années ; par contre, peu après leur réalisation, ces œuvres-ci doivent être séchées, et donc stérilisées, ce qui préserve l'image. Le procédé de réaction à la lumière des sels d'argent d'une surface photosensible est ainsi transposé par eux à la sensibilité lumineuse de jeunes pousses d'herbe, les nuances photographiques de gris devenant alors des tonalités allant du vert au jaune dans l'herbe[1355].

Leur première image réalisée par ce procédé en 1998 représente Heather Ackroyd et leur fille Adele, alors âgée de huit mois (*Mother and Child*, Image

---

[1351] D'après leur entretien avec Martin Barnes, *Oral History of British Photography*, entre le 28 septembre 2000 et le 25 mai 2001, réf. C439/131 & 132, bande 2. Voir Annexe B1.

[1352] Voir <http://www.ackroydandharvey.com/implanted-spirit/>, consulté le 28 janvier 2016. Cette exposition a été accompagnée d'un catalogue : Reilhac Michel (dir.), *Les Arts étonnants*, Tourcoing, Le Fresnoy, 1991.

[1353] Un petit film et quelques photographies montrent leur technique : <http://www.gardnermuseum.org/contemporary_art/artists/heather_ackroyd_and_dan_harvey>, consulté le 28 janvier 2016.

[1354] Institute of Grassland and Environmental Research (IGER), un laboratoire de l'Institut des sciences biologiques, rurales et de l'environnement de l'Université d'Aberystwyth au Pays de Galles.

[1355] Voir Ackroyd & Harvey, "Chlorophyll Apparitions", dans Kac Eduardo (dir.), *Signs of Life, Bio Art and Beyond, Cambridge*, MIT Press, 2007, p.199-210, en ligne : <http://www.ackroydandharvey.com/wp-content/uploads/2014/02/Chlorophyll-Apparitions-TASIE-Ackroyd-Harvey-.pdf>, consulté le 27 janvier 2016.

190). Cette œuvre fut présentée dans une exposition du Musée d'Art de Santa Barbara en Californie[1356] et acquise par le collectionneur américain Howard Stein. Ayant été exposée en pleine lumière au musée, elle commença à se dégrader ; Stein la considéra alors comme définitivement perdue. En 2001, les artistes voulurent la montrer à côté de versions plus récentes de la même œuvre au Musée Isabella Sewart Gardner de Boston[1357], afin de documenter l'évolution de l'herbe et d'induire une réflexion sur la dégradation (Image 191). Or, pour le collectionneur, l'œuvre n'existait plus, était détruite, mais les artistes insistèrent pour l'exposer. Pour eux, « il y a un point où l'œuvre est imperceptiblement là, ou peut-être plus vraiment là. Même si le matériau n'est plus là, est-ce moins convaincant pour autant ? [1358] ». Ceci soulève évidemment de manière très concrète la question de la valeur d'œuvres non pérennes et du rapport que cela induit entre collectionneurs et artistes ; les auteures de l'essai cité, expertes en conservation d'œuvres d'art, notent d'ailleurs qu'aucun musée n'a jamais acheté d'œuvre à Ackroyd et Harvey, mais seulement des photographies documentant leur travail, comme si ce n'était qu'une performance sans « produit fini ». Ces photographies fantomatiques entraînent une transposition du « ça a été » de la photographie habituelle en un « ça ne sera plus » ; elles induisent le sentiment d'une impossibilité de posséder l'instant. La présence du sujet y est flottante, la perception du temps y est finie, limitée, la mémoire y est condamnée à s'estomper, voire disparaître (Image

[1356] Dans une exposition intitulée *Out of Sight: Imaging/Imagining Science*, avec une quarantaine d'artistes travaillant sur les rapports entre la science et l'art.

[1357] Lors de leur exposition *Presence*, en ligne: <http://www.gardnermuseum.org/contemporary_art/exhibitions/past_exhibitions/presence>, site consulté le 28 janvier 2016.

[1358] "there's a point where the image is imperceptibly there, or possibly not quite there …The material is dead, but is it less compelling for that?". Heather Ackroyd citée dans Bracker Alison & Barker Rachel, "Relic or release: defining and documenting the physical and aesthetic death of contemporary works of art", *Actes de la 14e réunion triennale du Comité international pour la conservation du Conseil International des Musées - ICOM*, volume 2, 2005, p.1009-1015, en ligne : <http://www.ackroydandharvey.com/wp-content/uploads/2014/02/icom14-Relic-or-Release.pdf>, consulté le 27 janvier 2016.

192). Comme le souligne l'historienne Tracey Warr, cette photographie déviante, close, est en fait une performance réalisée par la nature elle-même[1359].

Enfin, dans ce champ des photographies éphémères, il y a lieu de mentionner des travaux très particuliers où c'est le corps lui-même, la peau qui devient le réceptacle de l'image imprimée par le soleil. **Dennis Oppenheim**[1360] (1938-2011) a réalisé une œuvre titrée *Reading position for second degree burn. Stage I, stage II. Book, skin, solar energy. Exposure time: 5 hours. 1970. Jones Beach, New York*[1361](Image 193). L'artiste, étendu au sol sur une plage de Long Island, les yeux clos, est d'abord photographié avec un livre[1362] sur sa poitrine, puis, dans un plan plus serré, cinq heures plus tard, une fois le livre retiré : on en voit alors la marque claire sur sa peau rougie par le coup de soleil. L'œuvre est accompagnée du texte suivant :

> « Cette pièce incorpore une inversion ou un renversement de dépense énergétique. Le corps est mis en situation de réceptacle… un plan exposé, une surface captive. Les racines de la pièce sont la notion de changement de couleur. Les peintres ont toujours suscité artificiellement l'activité de la couleur. Je m'autorise à être peint… ma peau devient un pigment. Je peux régler son intensité en contrôlant le temps d'exposition. Non seulement les tonalités de la peau changent,

---

[1359] "In their work nature becomes a performer", "a deviant form of photography, without closure". Warr Tracey, "Passing presence", dans Ackroyd Heather & Harvey Dan (dirs), *Afterlife*, cat.exp., Londres, Beaconsfield/Arts Admin, 2002, en ligne : <http://www.ackroydandharvey.com/wp-content/uploads/2014/02/Passing-Presence-AckroydAndHarvey.pdf>, consulté le 27 janvier 2016.

[1360] Voir le site, en ligne: <http://www.dennis-oppenheim.com/> consulté le 10 mars 2015.

[1361] Voir, en ligne: <http://www.dennis-oppenheim.com/works/148>, consulté le 10 mars 2015.

[1362] Colonel William Balck, *Tactics, Volume II, Cavalry, Field and Heavy Artillery in Field Warfare*, Fort Leavenworth (KA, États-Unis), U.S. Cavalry Association, 1914 [traduction de l'allemand vers l'anglais par le Lieutenant Walter Krueger, 4e édition].

mais ce changement a aussi un impact sensoriel. Je ressens le fait que je deviens rouge. (D.O.)[1363] »

Cette œuvre est donc une référence à la fois à la peinture, avec ses pigments de couleur, et à la photographie, avec son temps d'exposition, et, comme les pièces de Morgane Adawi (voir chapitre 2.9), c'est aussi le résultat d'une performance corporelle. D'après l'historienne d'art Lucy Soutter[1364], le titre du livre choisi, *Tactics*, n'est pas innocent, car il indique que l'indicialité photographique n'est pas naturelle, mais est une construction intellectuelle[1365]. Outre son inscription évidente dans la lignée du *Body Art* et la mise en avant conceptuelle du processus jusque dans le titre, qui rappelle les titres des œuvres de John Hilliard ou Timm Rautert (voir chapitre 1.8), cette pièce[1366], qu'on pourrait qualifier d'anti-photogramme[1367], est donc aussi, à sa manière, une interrogation de l'ontologie de la photographie : quelles sont les limites de la photographie ? Sommes-nous confrontés là à une œuvre entrant dans le champ de la photographie, aussi expérimentale soit-elle, ou non ? Pour le professeur d'histoire de l'art Joel Snyder, une brûlure de soleil ne doit pas avoir le statut

---

[1363] "The piece incorporates an inversion or reversal of energy expenditure. The body is placed in the position of recipient … an exposed plane, a captive surface. The piece has its roots in a notion of color change. Painters have always artificially instigated color activity. I allow myself to be painted … my skin becomes pigment. I can regulate its intensity through control of the exposure time. Not only do the skin tones change, but change registers on a sensory level as well. I feel the act of becoming red." Texte lisible en ligne: <http://post.thing.net/node/1508>, consulté le 10 mars 2015 ; les points de suspension sont dans le texte originel.

[1364] "Comparatively, the photographic index is shown to be constructed rather than natural. Oppenheim signals this with the book, entitled Tactics, he chose to shield his chest". Soutter Lucy, "The Photographic Idea : Reconsidering Conceptual Photography", *Afterimage*, vol. 26 n°5, mars-avril 1999, p.8-10, en ligne : <http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-photographic-idea-reconsidering.html>, consulté le 6 novembre 2015.

[1365] Nous sommes reconnaissant à l'artiste Yann Sérandour de nous avoir indiqué que la page 364 de ce livre commençait par la phrase "Frequent changes of position interrupt the fire" (« Des changements fréquents de position interrompent le feu »).

[1366] D'autres artistes ont réalisé des travaux dans la même veine, comme par exemple Pauline Bastard.

[1367] Plutôt que de « photogramme à grande échelle », comme l'écrit T. Gondouin, *op.cit.,* p.193.

d'une image photographique : « une image photographique n'est pas différente d'un coup de soleil. Mais, malgré son indicialité douloureuse, un coup de soleil n'est pas un cliché du soleil. Une photographie est davantage que l'enregistrement de la lumière sur un matériau sensible : c'est aussi une image (*a picture*) [1368] ». Pour Snyder et pour d'autres tenants de la définition de l'image par son indicialité, tel le critique Uwe Bernhardt qui reprend des arguments similaires dans son chapitre sur l'image imparfaite[1369], si une empreinte photographique – c'est-à-dire un effet de la lumière sur une surface sensible – ne reproduit pas la réalité, ne représente pas le monde, ce n'est pas une image photographique[1370] ; c'est là, à notre sens, une conception très traditionnelle de l'ontologie photographique.

À partir de 1981, l'artiste suisse **Hans Jürg Gilgen** (né en 1959) a lui aussi réalisé des photographies éphémères sur sa peau avec une lampe à rayons ultra violets ou au soleil, en ayant préalablement collé sur son dos une bande de papier, dont la marque apparaît alors au milieu de la peau rougie par le coup de soleil[1371]. Plus récemment, l'artiste français **Thomas Mailaender**[1372] (né en 1979) qui travaille sur l'archive et le vernaculaire, souvent de manière assez provocatrice, décalée et, en apparence, frivole, a réalisé un projet similaire mais

[1368] "a photographic picture is no different from a sunburn (which is, after all, the mark of an encounter between light-sensitive skin and the sun). But for all its painful indexicality, a sunburn is not a snapshot of the sun. A photograph is more than just the registering of light on a sensitive material: it is also a picture". Joel Snyder, "Inventing Photography", dans Greenough Sarah et *al.*, *On the Art of Fixing a Shadow. One Hundred and Fifty Years of Photography*, Boston, Bullfinch Press, 1989, p.4.

[1369] Bernhardt Uwe, *Le regard imparfait. Réalité et distance en photographie*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.21.

[1370] Même si Bernhardt introduit dans son essai une distinction entre représentation immédiate et mise à distance, affirmation du réel plutôt que représentation.

[1371] Voir Frey Stefan (dir.), *Mit erweitertem Auge. Berner Künstler und die Fotografie, op.cit.*, p.88-89.

[1372] Voir son site, en ligne: <http://www.thomasmailaender.com/>, consulté le 31 janvier 2016

en réutilisant des images existantes. Dans son projet *The Illustrated People*[1373] en 2013 (Image 194), il a récupéré auprès du fonds *Archive of Modern Conflict*[1374] des images principalement de conflits guerriers, et, au moyen d'une lampe à rayons ultra-violets, il a induit un coup de soleil chez des modèles, sur la peau desquels un négatif d'une de ces images avait été apposé avec de la vaseline. Les images latentes sont donc apparues sur la peau à la fin de l'insolation, et les modèles ont eu cette image imprimée sur leur peau rougie, les zones sombres du négatif étant plus claires ; au bout de quelques jours, les images sur la peau ont évidemment disparu, la pigmentation des cellules redevenant normale. Certaines de ces images parfois violentes étaient apposées sur des parties du corps en rapport avec elles, un révolté sur un poing levé ou un enfant sur un ventre féminin. Ce travail à la fois ironique et tragique peut évoquer les ombres des corps après l'explosion atomique d'Hiroshima ou les expériences nazies avec la peau des détenus ; il témoigne surtout de la tension entre des images d'archives mémorielles et le support vivant sur lequel elles sont amenées à disparaître. Cette fragilité des images imprimées sur la peau est une manière de questionner la fonction de l'archive, d'où provenaient ces images, d'affirmer le caractère éphémère d'images qui devraient être historiques et pérennes, inoubliables, mais qui sont sujettes là à la fragilité de leur support et à la perpétuelle régénérescence du vivant. À la différence de l'œuvre de Dennis Oppenheim, il s'agit là d'une représentation photographique, d'une image imprimée, et non d'une simple action des rayons ultra-violets sur la peau. Dans ces deux cas, nous sommes clairement, ici, aux limites extérieures de ce qu'est

---

[1373] Le projet est décrit en ligne: <http://www.thomasmailaender.com/illustrated-people/> et à <http://madagency.fr/2013/the-illustrated-people/>, sites consultés le 31 janvier 2016. Il a fait l'objet d'un livre : Mailaender Thomas, *The Illustrated People*, Paris / Londres, RVB / Archives of Modern Conflict, 2015.

[1374] Ce fond privé d'archive photographique, basé à Londres, est très discret sur son fonctionnement et seules leurs publications sont accessibles en ligne au public. Parmi les quelques articles sur leur fonctionnement, on peut lire celui de la journaliste Claire Guillot sur son blog, en ligne: <http://expo-photo.blog.lemonde.fr/2012/11/15/a-paris-photo-les-archives-secretes-de-timothy-prus/> et celui sur le site irlandais Source Photo <http://source.ie/sourcephoto/?p=1073>, tous deux consultés le 31 janvier 2016.

une photographie, mais la dimension à la fois ludique et radicale de ces travaux, propres à questionner ce qu'est la photographie, nous incite à les inclure dans notre définition de la photographie expérimentale.

En résumé, le passage du négatif à l'image, c'est-à-dire l'action du tirage, n'est pas nécessairement toujours une opération neutre et transparente exclusivement au service de l'esthétique de l'image finale. En accordant au négatif sa juste place dans le processus, en intervenant de diverses manières sur le négatif lui-même, ou en jouant sur la fragilité ou l'impermanence de l'image obtenue, certains photographes remettent en cause cette prétendue neutralité du tirage, au-delà des modifications esthétiques qu'il apporte d'ordinaire. Leur déconstruction interroge à la fois la nature de l'image et sa temporalité, elle y apporte une réduction, une déstabilisation, qui s'inscrivent dans le questionnement global de l'*apparatus* photographique, et forment ainsi une autre facette d'une approche expérimentale de la photographie.

C. Déplacer l'auteur

Après avoir examiné les différentes tactiques des photographes expérimentaux pour démonter l'appareil et défaire l'image, nous allons maintenant étudier le rôle du photographe lui-même, tel que ces pratiques contemporaines peuvent le remettre en question. Dans la photographie conventionnelle, le corps du photographe semble d'ordinaire absent de la photographie, excepté dans les autoportraits : il se limite le plus souvent à l'œil devant le viseur et au doigt sur le déclencheur. Or certains artistes ont, au contraire, déplacé leur corps à l'intérieur même du processus photographique, devenant partie prenante de la création même de l'image. *A contrario*, une autre forme de déplacement, qui a été évoquée précédemment à plusieurs reprises, est celle de l'effacement de l'auteur, de sa perte de contrôle au profit d'un processus s'automatisant et s'émancipant. Ces deux postures, opposées et complémentaires, contribuent à bâtir une relation à la photographie qui remet radicalement en question le postulat du photographe fonctionnaire de l'*apparatus* tel que décrit par Flusser.

CH. 2.9 LE CORPS DU PHOTOGRAPHE

Le corps de l'artiste semble d'ordinaire absent de la photographie, excepté dans les autoportraits. Son existence se limite à l'œil devant le viseur et au doigt sur le déclencheur. Il est bien sûr présent, mais reste en retrait, invisible, réduit à une extrême discrétion. Comme le dit André Bazin : « Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie, nous jouissons de son absence[1375]. » Néanmoins, plusieurs photographes, de Lewis Hines à Alfred Stieglitz et d'André Kertész à Lee Friedlander, ont fait apparaître leur ombre dans l'image, signe discret mais puissant de la présence de l'auteur[1376]. Nous avons aussi vu le corps de l'auteur apparaître dans certains travaux de photographie conceptuelle (voir chapitre 1.8), par William Anastasi, Michael Snow ou John Hilliard, où son reflet dans un miroir était un vecteur de questionnement de la photographie elle-même. De la même manière, l'apparition dans la photographie des mains de Timm Rautert était un des éléments de sa démonstration du processus photographique. Mais il ne s'agissait là que de représentation d'un corps plutôt passif, dont l'activité se limitait à son rôle de prise de vue, et non point d'une implication, d'un déplacement du corps au sein même du processus photographique.

Après une revue de la problématique du geste selon Flusser, nous allons examiner les pratiques de photographes qui déplacent leur corps à l'intérieur de la photographie selon quatre catégories : d'abord la présence du corps comme une ombre partie prenante de l'image ; ensuite la représentation de son empreinte ; puis le rôle du corps du photographe comme obturateur et déclencheur photographique, et enfin le corps en tant que chambre photographique. Après une revue non exhaustive de ces pratiques, nous proposerons une distinction entre celles de ces pratiques qui sont purement

[1375] Bazin André, « Ontologie de l'image photographique », *op.cit.*, p.13.
[1376] Voir en particulier Stoichita Victor I. (dir.), *La Sombra*, Madrid, Fundacion Caja/Museu Thyssen-Bornemisza, 2009.

exploratoires et celles qui nous paraissent davantage relever d'une démarche performative[1377].

Le geste du photographe

Comme nous l'avons déjà évoqué au chapitre 1.2, Vilém Flusser a analysé le geste du photographe dans un essai qu'il écrivit d'abord pour une intervention aux sixièmes Rencontres Internationales de la Photographie à Arles le 16 juillet 1975[1378], dans un colloque sur l'art et la photographie réunissant sept autres participants[1379]. Ce texte fut ensuite repris dans sa série des *Gestes*[1380], écrite directement en français, sous le titre « Le Geste en photographie », aux côtés du « Geste filmique », du « Geste avec vidéo », mais aussi du « Geste de se raser » et du « Geste de fumer la pipe » ; cette réflexion phénoménologique affirmant que l'homme est-dans-le-monde sous la forme de ses gestes, était le fruit de ses cours au Relais Culturel d'Art d'Aix-en-Provence en 1976-77 et de ses coopérations avec l'artiste Fred Forest, lequel réalisa plusieurs vidéos avec lui[1381]. Ce texte fut aussi à la base d'une intervention de Flusser au colloque

---

[1377] Certaines des recherches de ce chapitre ont été exposées par l'auteur dans une communication titrée « Sténopé et performance ? La présence du corps de l'artiste dans le sténopé » lors de la journée d'études « Par le trou d'une aiguille. Photographie sténopé : histoire, pratiques et esthétique » le 24 mars 2011 à l'Université Rennes 2 sous la direction de Nathalie Boulouch et de Mathieu Harel-Vivier.

[1378] La transcription de cette intervention dans le dossier « Art, Photographie et Philosophie », *Le nouveau Photocinéma*, n°39, octobre 1975, p.24-26, est la première occurrence de ce texte (voir Annexe C4).

[1379] Erika Billeter, Peter Bunnel, Jean Clair (dont l'intervention liminaire fut également retranscrite dans *Le nouveau Photocinéma*), Dominique Ferriot, Jean-Claude Lemagny et Gunter Metken.

[1380] Flusser Vilém, *Les Gestes*, Cergy/Paris, D'ARTS/HC, 1999, p.81-101 [texte avec 14 Gestes et une conclusion établi par Marc Partouche ; postface de Louis Bec ; les références sont à cette édition ; une réédition avec quatre Gestes supplémentaires et des commentaires de Sandra Parvu a été publée en 2014 : Marseille/Bruxelles, Al Dante/Aka].

[1381] Voir en particulier, en ligne : *Vidéo Troisième âge* et *Vidéo et phénoménologie* (renommée ensuite *Les Gestes du professeur*) <http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/actions/03_fr.htm#text>, consulté le 7 mars 2015.

Images du corps et corps vivant[1382], sous le titre explicite « Le corps et la photo ». Dans cet essai, Flusser fait un parallèle entre le geste du photographe et la pensée philosophique :

> « le geste de photographier est un geste de vision » et « contrairement à la plupart des autres gestes, il ne vise pas directement à transformer le monde ou communiquer avec d'autres, mais à regarder directement quelque chose et à fixer la vision, la rendant 'formelle' […] La photographie est le résultat d'un regard sur le monde, mais aussi d'une transformation du monde : une chose nouvelle[1383] ».

Dans ce parallèle entre photographie et philosophie, le choix du point de vue correspond au doute méthodique, la manipulation photographique de la réalité remet en question la causalité objective, et le recul critique réflexif devant l'image est une manifestation de la liberté philosophique. Ce faisant, Flusser montre que le photographe est inévitablement inclus dans la scène photographiée : « Le photographe ne peut s'empêcher de manipuler la situation : sa seule présence est une manipulation. Et il ne peut s'empêcher d'être modifié par la situation : le fait d'être dedans l'a changé[1384] ». Même si le photographe se croit en dehors de la situation car l'observant sans intervenir, sa simple présence transforme la situation de l'objet photographié, de même que le physicien modifie par son observation l'événement qu'il observe : la situation ne peut pas être décrite telle qu'elle serait si l'un ou l'autre en était absent. Dès lors, plutôt que de définir l'appareil comme l'outil du photographe, Flusser postule que « le corps du photographe est l'instrument de l'appareil dans la recherche d'un point de vue[1385] ». L'*apparatus* photographique ne lui donne en somme que le rôle d'un 'fonctionnaire' de cet appareil, d'un simple

---

[1382] Le 22 janvier 1988 à La Seyne-sur-Mer ; actes publiés par L'École des Beaux-arts de Toulon.
[1383] Flusser Vilém, *Les Gestes*, p.88.
[1384] *Ibid.,* p.97.
[1385] *Ibid.,*, p.93. Dans le texte de *Photocinéma*, il dit plus directement « un homme muni d'une caméra – il faudrait peut-être mieux dire une caméra munie d'un homme » (note 2, p.24)

opérateur, et le maintient à l'écart, pour reprendre les thèses de Flusser dans *Pour une Philosophie de la Photographie.*

Mais, tout en précisant qu'il ne faut pas confondre cette situation « avec celle du déclencheur automatique qui permet la photographie de soi-même, ni avec celle du miroir opposé au photographe, qui permet la photographie de la réflexion[1386] », Flusser n'approfondit pas son analyse du geste du photographe en en prenant aussi en compte les paramètres techniques :

> « Il y a évidemment un quatrième aspect, celui d'appuyer sur le bouton. Mais celui-ci est en quelque sorte en dehors du geste véritable, car il en résulte mécaniquement. … [B]ien que ces procédés [les procédés techniques de prise de vue, développement et tirage] aient une influence décisive sur le résultat du geste, et bien que son analyse soit fascinante, ils sont en dehors de la situation que nous observons présentement[1387]».

Or les photographes, que nous allons étudier dans ce chapitre sont, non seulement des spectateurs actifs au sens des concepts de Flusser exposés ci-dessus, des « danseur[s] de vision[1388] » de par leur geste photographique, mais de plus ce sont des acteurs qui impliquent leur corps même dans l'acte photographique. Comme nous allons le montrer, ils s'affranchissent de la logique de l'appareil photographique en la contournant ou en la contrant afin de déterminer une autre implication du corps du photographe : celui-ci devient alors un corps présent, actif, et visible, qui, de ce fait, pour reprendre l'expression de Franco Vaccari (voir chapitre 2.10), considère la photographie comme une action et non comme une contemplation.

[1386] *Ibid.*, p.99.
[1387] *Ibid.*, p.89.
[1388] Bec Louis, « Postface », dans *Idem*, p.200, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/louis_bec_post_geste.pdf>, consulté le 7 mars 2015.

L'ombre du corps

S'inscrivant, à la suite des artistes mentionnés en introduction de ce chapitre, dans l'histoire de la représentation de l'ombre[1389] et de la 'skiagraphie' – non plus le trompe-l'œil de Platon[1390], ni la mémoire instantanée de Jacques Derrida[1391], mais simplement l'écriture de et par l'ombre –, quelques artistes ont tiré partie de l'utilisation de *camerae obscurae* de grande taille pour être présents physiquement à l'intérieur et ainsi inscrire leur corps sous forme d'ombre dans la photo. Déjà, la *camera obscura* des peintres « ne [venait] pas s'ajouter au corps pour le prolonger, mais au contraire cont[enait], envelopp[ait] l'observateur[1392] » écrit Martine Bubb, tout en ajoutant que « l'observateur à l'intérieur de la boîte ne se [voyait] pas et n'[était] projeté nulle part[1393] ». La *camera obscura* photographique permet par contre à l'artiste présent à l'intérieur de la chambre d'inscrire, selon un certain protocole, l'image de son corps au sein de l'image du monde extérieur. Si, d'ordinaire, la présence de l'artiste à l'intérieur même de la caravane, de la baraque de chantier, du bunker ou de la pièce transformés en sténopé n'est pas rare, elle est en général discrète, invisible, latente : c'est par exemple le cas de Vera Lutter (voir chapitre 2.3) qui, présente dans le container transformé en chambre pendant la longue prise de

---

[1389] Voir en particulier Stoichita Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

[1390] Platon, *Théétète ou De la Science*, 208e, en ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/theetete6.htm>, consulté le 8 mars 2015. On peut lire sur ce sujet Revol Bertrand, « L'image est ses ombres », dans Gagnebin Murielle (dir.), *L'ombre de l'image : de la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p.29-65.

[1391] Derrida emploie ce terme à deux reprises, à propos de photographies de Frédéric Brenner (*Diaspora : Terres natales de l'exil*) et de Jean-François Bonhomme (*Demeure, Athènes*). Voir Lisse Michel, « Jacques Derrida et la photo-skia-graphie », dans Piret Pierre (dir.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, Champs Visuels, L'Harmattan, 2007. Voir aussi Derrida Jacques, *Copy, Archive, Signature : A Conversation on Photography*, Stanford, Stanford University Press, 2010, traduction en anglais d'un entretien inédit en français entre Derrida et Hubertus von Amelunxen et Michael Wetzel.

[1392] Bubb Martine, « La camera obscura : un appareil à part entière », dans Déotte Jean-Louis (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.84.

[1393] *Idem*, p.97.

vue et y prenant des notes, fait en sorte de ne pas impressionner la surface sensible et ne considère nullement ce geste pratique comme une implication, une performance[1394]. Par contre, l'Israélien Ilan Wolff a aménagé, à partir de 1992, son atelier parisien en *camera obscura*, afin d'inclure dans ses sténopés la silhouette de son corps présent dans la chambre : il a été un des premiers à combiner ainsi les techniques du photogramme et du sténopé pour faire ce qu'il a baptisé des sténogrammes[1395]. Deux autres artistes ont depuis suivi cette voie.

Le corps du photographe américano-japonais vivant à New York **Motohiro Takeda** (né en 1982) apparaît dans ses photographies comme une ombre blanche, dévorée par l'appareil. Takeda, inspiré par l'accumulation de la lumière dans les *Theaters* d'Hiroshi Sugimoto (voir chapitre 2.6) et par les portraits solaires de la série *Guests* de Chris Bucklow (voir chapitre 2.2), suit une approche méditative, une pratique liée à la tradition zen. Il reste entre une heure trente minutes et six heures face à la lumière entrant dans la *camera obscura*, en général debout, tentant d'arriver à l'immobilité absolue, même s'il crée inévitablement un peu de flou, un peu de vie. On pourrait dire qu'il obtient ainsi un photogramme sténopéique, mariant les deux techniques. Ces compositions regroupant deux univers différents sur une seule surface ont la taille du mur de sa pièce, soit en général 2 mètre par 3,65 mètres, représentant 24 feuilles de papier photosensible. L'image du monde extérieur, des immeubles et des arbres devant sa fenêtre, apparaît donc à l'envers, dans des tons rougeâtres, sur les papiers photosensibles qu'il a assemblés sur le mur de sa chambre ; la silhouette de son corps avec, dans certaines photographies, une chaise, un inutile appareil photo sur un trépied, ou du linge séchant à un fil, apparaît à l'endroit, en blanc, comme en réserve, là où leur ombre s'est projetée sur le papier sensible et où il n'a donc pas été impressionné (Image 195). Et comme l'artiste ne peut rester absolument immobile, le léger flou de sa silhouette indique à ses yeux la zone de fusion entre extérieur et intérieur dont

[1394] Entretien avec l'artiste le 13 septembre 2009 à Paris
[1395] Voir Ilan Wolff, *The Four Elements*, autoédité, 2002, p.6 et Ilan Wolff, *Camera Obscura at work. 1982-1997*, autoédité, 1998, p.30-31. Voir aussi son site, en ligne : <http://www.ilanwolff.com/fr/>, consulté le 8 mars 2015.

ce travail abolit la frontière. Il écrit : « avec ces images, je veux que le regardeur expérience la sensation du temps, de l'espace et de la lumière qui est l'essence de la photographie et ma silhouette blanche est une porte qui invite le regardeur à pénétrer à l'intérieur de la photo et à expérimenter cette sensation[1396] ».

Le philosophe italien **Ignaz Cassar**[1397], qui poursuit un travail de recherche sur l'image, l'inversion, la latence et l'archive, a mis en pratique certains de ses concepts philosophiques en réalisant quelques photographies sur les archives, sur l'addition du négatif et du positif (voir chapitre 2.5) ainsi qu'un sténopé dans lequel son corps apparaît, immobile dans la *camera obscura*, dos à la lumière, comme une ombre blanche. Cette photographie a été réalisée en 2007 en transformant en *camera obscura* un local de la galerie Maroun Salloum situé en face du 5 rue de Lille à Paris ; cet immeuble ayant été le dernier domicile de Jacques Lacan, l'œuvre se nomme *Face à Lacan (Autoportrait avec Jacques Lacan)*. Un ensemble de 54 feuilles photosensibles assemblées sur le mur du fond du local (soit 184 cm par 217 cm) montre une image inversée et en négatif de l'immeuble, y compris une bicyclette appuyée contre le mur, dans laquelle s'enchâsse la silhouette blanche verticale du corps de l'artiste, face au mur, une poire de déclencheur à la main (Image 196). L'image tête-bêche peut être montrée dans les deux sens, au choix du commissaire d'exposition, afin d'en souligner l'ambiguïté et de ne pas privilégier la dominance du corps ou du bâtiment. S'appuyant sur une citation de Barthes[1398] à propos d'une

---

[1396] "Through these pictures, I want viewer to feel the sense of time, space and light, which is the essence of the photography and my white silhouette serves as a door to invite viewer to come inside the picture and experience the feeling", Courrier électronique du 24 novembre 2010. Nous sommes reconnaissants à Adam Fuss de nous avoir indiqué cet artiste, qui fut son assistant. Voir son site, en ligne : <http://motohirotakeda.com/> consulté le 8 mars 2015

[1397] Voir son site, en ligne : <http://www.cassar.com> consulté le 8 mars 2015.

[1398] « Renversez l'image, rien de plus, rien d'autre, rien. », Barthes Roland, *L'Empire des Signes*, Genève, Skira, 1970, p.391. Cette photographie du Corridor Shikidai au Château Nijō à Kyoto est visible en ligne : <http://fromafog.blogspot.pt/2008/12/le-mystre-koumiko-chris-marker.html>, consulté le 8 mars 2015

photographie inversible d'un couloir dans un château au Japon, Cassar développe ce thème dans la *camera obscura*, « un instrument qui obscurcit son mécanisme d'inversion à l'intérieur de lui-même[1399] », et le compare à la notion d'inverti. Par son intrusion dans l'espace de la *camera obscura*, Cassar se livre à elle, il ne la contrôle plus et la laisse décider : son corps est dévoré par la machine et donc symboliquement absent, nié[1400]. Cassar aborde ainsi plusieurs champs conceptuels :

> « l'espace réel de l'appareil photographique, autrement dit la 'boîte noire', nécessaire pour produire l'image ; l'espace symbolique du cabinet psychanalytique de Lacan qui sert de 'fond' à l'autoportrait ; l'espace psychique de l'écran imaginaire sur lequel le moi représenté projette son image ; l'espace phénoménologique de la gélatine argentée ; et l'espace physique de la rencontre avec l'œuvre exposée, celle-ci pouvant être installée à l'envers de façon à rappeler le processus d'inversion qui permet de créer l'image photographique[1401] ».

On note en effet que cette absence symbolique du corps, ce jeu sur l'inversion, sur le moi et l'ombre, sur la présence-absence, sont clairement reliés aux préoccupations intellectuelles présentes dans l'œuvre de Lacan. Par ailleurs, la notion flussérienne du photographe comme fonctionnaire de l'*apparatus* est aussi à la base de la réflexion de Cassar[1402]. De plus, la référence de Cassar à la

---

[1399] "an instrument that obscures its inverting mechanism inside itself". Cassar Ignaz, "Inverted Visions", *parallax* vol. 14 n°2, 2008, p. 3.
[1400] Entretien avec l'artiste, à Paris, le 25 février 2011 (Annexe B7).
[1401] Cassar Ignaz, *Declining Images. Photographic Visibility, Spectatorship and the Apparatus*, thèse pour l'obtention du degré de Docteur en Philosophie, Université de Leeds (GB), School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, sous la direction de Gail Day, juin 2009, p.124, en ligne : <http://www.cassar.com/fr/?page_id=9>, consulté le 8 mars 2015.
[1402] Voir *Idem* note 4, p.29.

fameuse formule de Marx et Engels[1403] suggère que cette ombre blanche est aussi une lutte contre la *camera obscura* en tant qu'« appareil d'occultation qui plonge la conscience dans l'obscurité, le mal, l'erreur, lui donne le vertige, lui fait perdre l'équilibre ; appareil qui rend énigmatique et secrets les rapports réels [et qui] isole donc la conscience, la sépare du réel », selon la définition marxienne de Sarah Kofman[1404].

Tant Takeda que Cassar pointent donc vers une ambivalence du corps du photographe, bien réel à l'intérieur de la chambre, mais vu comme un vide inversé dans l'image photographique. L'image montre à la fois la présence et l'absence du sujet, dans une forme « d'esthétique de la disparition et de l'effacement[1405] » ; on peut reprendre l'expression de trace « absentéifiante » que Jean-Marie Schaeffer appliquait aux visions fugitives des personnes en mouvement aux débuts de la photographie[1406]. Ces silhouettes blanches, ces anti-ombres qui sont comme un trou dans l'image, mais aussi dans le continuum temporel, vont à l'encontre de la conception de la photographie comme représentation du réel, comme esthétique de la présence ; elles sont la

[1403] « Si, dans toute l'idéologie, les hommes et leurs conditions apparaissent la tête en bas comme dans une camera obscura, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, tout comme l'inversion des objets sur la rétine découle de leur processus de vie directement physique ». Marx Karl & Engels Frederick, *L'idéologie allemande*, Paris, Nathan, Les Intégrales de Philo, 2003, p.44.

[1404] Kofman Sarah, *Camera Obscura. De l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973, p.28, 30.

[1405] Expression empruntée à Dubois Philippe, *L'Acte photographique, op. cit.,* p.221.

[1406] « La trace 'absentéifiante' est la véritable image du temps, elle est le temps *en* image », Schaeffer Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p.190 [italiques dans le texte originel].

manifestation d'artistes dépassant leur rôle de fonctionnaires de l'*apparatus* et fusionnant leurs positions d'acteur-photographe et de sujet photographié[1407].

Le corps empreinte et l'empreinte du corps

Plusieurs photographes, à la suite de Man Ray et de László Moholy-Nagy, ont réalisé des photogrammes de parties du corps, ou de corps entiers (voir chapitre 2.2). Nous avons en particulier noté les photogrammes de corps entiers de Floris Neusüss, pendant photographique des *Anthropométries* (1960-1961) d'Yves Klein[1408]. Mais ce chapitre aborde des expériences plus radicales du rapport du corps à la photographie, allant au-delà de la simple empreinte photographique du corps sur un papier photosensible. La première a sans doute été la double image de mains d'Ugo Mulas dans *Il laboratorio* (1972), l'une après son immersion dans le bain révélateur et l'autre dans le bain fixateur, l'une apparaissant en positif et l'autre en négatif. Deux photographes nous ont semblé poursuivre ces expérimentations corporelles de manière originale.

La photographe française **Morgane Adawi**[1409] (née en 1988) a réalisé, lors de ses études à l'École Nationale Supérieure de Photographie à Arles, une série titrée *Surfaces Sensibles* dans laquelle, sous lumière inactinique, elle enduit ses seins ou sa vulve de révélateur (après application d'une crème protectrice), puis y appose un papier photosensible : l'image ainsi obtenue par le contact du révélateur et du corps sera ensuite fixée (Image 197). Ce travail renvoie

[1407] Nous reprenons ici certaines des idées de Mathieu Harel-Vivier, *Figure de l'absence. Une pratique du sténopé*, Mémoire de Master d'arts Plastiques sous la direction de Christophe Viart, Université Rennes 2 Haute Bretagne, UFR Arts, Lettres, Communication, année 2006-2007, que nous remercions pour ses explications.

[1408] Philippe Dubois écrit que c'est là pour Klein une « manière de jouer au suaire, au jeu du positif-négatif, bref à la photographie », *L'Acte Photographique, op.cit.,* p.241.

[1409] Voir son site, en ligne : <http://www.morganeadawi.com/>, consulté le 10 mars 2015.

évidemment à des interrogations sur la féminité et le rapport au corps, mais il résulte aussi d'une réflexion sur l'empreinte photographique, en lien avec les métaphores de la 'véronique'[1410] ou du 'saint suaire'[1411]. Adawi a également réalisé une performance publique, mettant l'accent sur le caractère quasi mécanique de ce processus et, en ne fixant délibérément pas les empreintes faites pendant cette session et distribuées au public, questionnant la valeur du document photographique comme trace d'une performance[1412].

Le photographe allemand **Edgar Lissel**[1413] (né en 1965), qui a par ailleurs travaillé avec une *camera obscura* mobile installée dans un camion, a utilisé des cyanobactéries (*Phormidium uncinatum*[1414]) pour réaliser des images qu'on hésite à qualifier de photographiques. Un de ses projets consiste à apposer un tissu de lin imprégné d'agar-agar, un produit utilisé comme milieu de culture microbienne, sur son visage ou ses mains : les bactéries présentes sur sa peau se transfèrent sur ce tissu, et y forment une image représentant son visage ou ses mains (Image 198). Cette approche, évoquant elle aussi la véronique ou le saint suaire, se situe aux confins de la photographie. Dans un autre projet, l'artiste pose un objet quelconque - souvent une nature morte, un fruit ou un animal se décomposant –, ou une image transparente – comme par exemple un négatif photographique ou une image radiographique – sur une boîte de Petri

---

[1410] Voir par exemple Lambert Marion, "On Revenge, Art, Artists, and Collecting" (p.21-24) et Janus Elizabeth, "Introduction" (p.32-35), dans Janus Elizabeth (dir.), *Veronica's Revenge. Contemporary Perspectives on Photography*, Zurich, Scalo, 1998.

[1411] Plusieurs photographes (Patrick Bailly-Maître-Grand, Natale Zoppis, Pierre Cordier) mentionnent d'ailleurs explicitement dans leurs titres cette filiation christique.

[1412] Nous nous permettons de renvoyer à notre texte écrit à l'occasion de cette performance : Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Photographie ou possession (Morgane Adawi)*, 27 novembre 2014, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2014/11/27/photographie-ou-possession-morgane-adawi/>, consulté le 10 mars 2015. Voir aussi <http://www.morganeadawi.com/index.php?/projects/surfaces-silencieuses/>, consulté le 10 mars 2015.

[1413] Voir son site, en ligne : <http://www.edgarlissel.de/> consulté le 10 mars 2015.

[1414] Voir ce site, en ligne : <http://www.microbialart.com/>, consulté le 10 mars 2015.

contenant des bactéries ; l'ombre de cet objet fortement éclairé se projette dans la boîte. Le phototropisme des bactéries les amène alors à se regrouper dans les zones les plus lumineuses : elles recomposent ainsi une image inversée de l'objet, les zones éclairées se remplissant de bactéries. Les zones dans l'ombre sont au contraire vides de bactéries, et elles dessinent donc la silhouette de l'objet, comme avec un photogramme. Les images ainsi obtenues sont éphémères et ne peuvent être conservées telles quelles plus de quelques semaines, il est nécessaire de les photographier ou de les filmer pour en garder une trace. Ces processus décrits et menés par l'artiste de manière très scientifique rappellent les tâtonnements des débuts de la photographie; le caractère éphémère des images bactériennes introduit une dimension temporelle supplémentaire dans le champ de l'indicialité photographique[1415]. L'approche expérimentale de Lissel se situe ainsi aux lisières de ce qu'on considère d'ordinaire comme la photographie.

Un personnage de fiction a sa place dans ce chapitre, la Véronique d'une nouvelle de Michel Tournier[1416] – lequel fut un des fondateurs des Rencontres d'Arles en 1970 : à la fin de la nouvelle, elle réalise des 'photographies directes' de son modèle et amant Hector, c'est-à-dire des prises de vue effectuées sans appareil, sans pellicule et sans agrandisseur :

> « elle plonge le malheureux Hector dans un bain de révélateur (métol, sulfite de soude, hydroquinone et borax). Puis elle le couche, tout

[1415] "In this complex experimental arena of reciprocal references, the photograh introduces a third temporal index. The first is that of … the object that actually existed …, the second is that of the depictions that formed over several days by means of the growth of the bacteria ; the third is that of the photograph, which captures the ephemeral state of an instant and remains as a document over a long period of time". Lissel Edgar, "The Return of Images : Photographic Inquiries into the Interaction of Light", *Leonardo*, vol.41, n°5, p.443, en ligne : <http://www.edgarlissel.de/data/news_fr.html>, consulté le 10 mars 2015.

[1416] Tournier Michel, « Les suaires de Véronique », *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978, p. 151-172. Comme indiqué au chapitre 2.7, les photographies montrées dans le film tiré de cette nouvelle et donc censées être celles de Véronique, avaient été réalisées par Pierre Cordier pour les besoins de la production.

> mouillé encore, sur le papier photographique, dans telle ou telle position [Cela donne] d'étranges silhouettes écrasées, […] assez semblables à ce qui restait sur certains murs d'Hiroshima des Japonais foudroyés et désintégrés par la bombe atomique[1417] »

Véronique passe ensuite à la toile de lin, rendue photosensible par une imprégnation de bromure d'argent, dans laquelle le modèle sortant du bain est enveloppé comme un cadavre dans un linceul. Véronique précise que « des effets intéressants de mordançage pouvaient s'obtenir à condition de badigeonner le modèle au bioxyde de titane ou au nitrate d'urane. L'empreinte prenait alors des dégradés blutés ou dorés ». Le narrateur voit ces créations de Véronique, baptisées *Dermographies*, comme une « frise funèbre et obsédante […], une série de peaux humaines arrachées, puis étalées là comme autant de trophées barbares[1418] », d'autant plus qu'on comprend alors que le pauvre Hector y a laissé la vie. Cette fiction cruelle met en scène l'abolition de la frontière entre sujet et image, et donc une sublimation de la représentation en ce que Georges Didi-Huberman a nommé, dans un autre contexte, 'image prototypique' : « une image qui ne voilerait pas (comme apparence), mais qui révèlerait (comme apparition)[1419]». Et cette image sublimée ne peut ici être obtenue qu'en n'utilisant ni appareil, ni pellicule, ni agrandisseur, en se libérant de l'*apparatus*, en somme.

Le corps du photographe comme obturateur et déclencheur photographique

Quelques photographes ont questionné le mécanisme même de la prise de vue en élaborant des dispositifs dans lesquels le déclenchement de l'acte photographique se faisait non pas en appuyant sur un bouton ouvrant l'obturateur, mais par un geste actif du photographe, en l'occurrence un tir. La

[1417] *Ibid*, p.169.
[1418] *Ibid* p.171.
[1419] Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1999, p.225

similitude entre l'acte de photographier et l'acte de tirer est bien connue, elle se rencontre d'abord, bien évidemment, dans de nombreuses analogies de vocabulaire tant en français qu'en anglais, et elle a en particulier fait l'objet d'une exposition aux Rencontres internationales de la Photographie à Arles en 2010, *Shoot !*, dont le commissaire était Clément Chéroux. Cette exposition, sous-titrée « La photographie existentielle » mettait d'abord l'accent sur l'attraction foraine du tir photographique : « étonnante possibilité de s'incarner photographiquement tout en s'anéantissant symboliquement, c'est-à-dire une forme éminemment *existentielle* de la photographie[1420] ». Deux artistes utilisant le tir comme déclencheur y étaient exposés, Rudolf Steiner et Jean-François Lecourt, auxquels il faut adjoindre Thomas Bachler, dont le travail est assez similaire.

Le premier, le Suisse **Rudolf Steiner**[1421] (né en 1964) construit une *camera obscura*, mais dépourvue de trou, il y met un papier sensible (d'abord du noir et blanc, puis du Fujichrome diapo 20,3 x 25, 4 cm) sur la paroi verticale la plus éloignée de lui, puis, campé dix mètres devant la boite, il tire au fusil : le trou ainsi créé par l'impact de la balle dans la paroi de la boîte la plus proche de lui est donc un sténopé, au sens étymologique. Le faisceau lumineux obtenu grâce à ce trou se projette sur la surface sensible et l'impressionne ; en même temps, la balle, suivant la même trajectoire que la lumière, traverse la boîte, percute la paroi du fond, donc la surface sensible, et y crée un trou. L'artiste reste encore immobile quelques secondes jusqu'à ce que son assistante recouvre la boîte d'un tissu opaque, interrompant ainsi la prise de vue : la trace mécanique de l'impact sur le film se trouve quasi exactement à l'emplacement du canon du fusil. Cette série, titrée *Pictures of me, shooting myself into a picture* (1997, Image 199), a donné lieu à un petit nombre de photographies (l'artiste évalue son taux d'échec à plus de 70%) dont seuls les originaux, réellement troués par la balle, sont montrés ; il n'y a pas de retirages. Ce sont des autoportraits performatifs,

---

[1420] Chéroux Clément, *Shoot ! La photographie existentielle*, Berlin, Revolver Publishing, 2010, p.10 [emphase dans le texte originel]

[1421] Voir son site, en ligne : <http://www.hausamgern.ch/rs/picturesofme/index.html> consulté le 11 mai 2015.

mais Steiner dit n'attacher guère d'importance à la dimension performative, au rituel du tir lui-même. Il y voit surtout une réflexion sur l'essence même de la photographie : « L'œil, la vue, le regard… est-ce que c'est l'œil qui construit/détruit l'image (la réalité), est-ce que c'est le rayon lumineux qui sort de l'œil comme une balle […] sans destruction, il n'y a pas l'image[1422]. »

L'artiste allemand **Thomas Bachler**[1423] a réalisé une série *Tatorte* (2006/2011) où, disposant de la même manière dans des lieux quelconques une *camera obscura* chargée d'un film négatif papier de 18 x 24cm, mais sans trou de sténopé, il se place devant et tire au pistolet dans la boîte : la balle perce d'abord la paroi antérieure, faisant ainsi entrer la lumière, puis le film lui-même, et alors la lumière entre de nouveau par le trou postérieur et crée un halo. Mais, à la différence de Steiner, Bachler ne réalise pas un autoportrait, il sort du champ aussi vite que possible après avoir tiré, son image n'impressionne donc pas la pellicule. Au bout d'un moment, un assistant recouvre la boîte d'un tissu, terminant ainsi la prise de vue. Le tir permet donc de créer l'image et en même temps la détruit en partie (Image 200). L'évidence est bien là, le crime auquel le titre[1424] fait allusion, ou en tout cas le tir, ont bien eu lieu, ça a été : la marque tant photographique que balistique au centre de l'image est une preuve de ce qui s'est passé, « comme un point aveugle au centre de notre compréhension[1425] ». Thomas Niemeyer mentionne à ce sujet Walter Benjamin qui, dans *Petite histoire de la photographie*, évoque la scène du crime à propos des photographies d'Atget, comme une métaphore de la photographie même, de l'absence ainsi soulignée et de la violence. Dans les photographies de Bachler, dit Niemeyer, l'impact est visible, mais le tueur est absent, le temps

---

[1422] Courriers électroniques échangés avec l'artiste les 27 et 28 février 2011.
[1423] Voir son site, en ligne : <http://thomasbachler.de/> consulté le 11 mai 2015.
[1424] *Tatorte* signife lieux du crime.
[1425] "there is an evidence of the crime – the photographic as well as the ballistic shot – sitting right in the centre of the picture as though it were the blind spot in the centre of understanding". Panhans-Bühler Ursula, "Thomas Bachler, Concepts of a threshold position", dans *Thomas Bachler, Arbeiten mit der Camera obscura*, Stuttgart, Lindemans, s.d. [2001], p.12.

d'exposition trop long n'a pas permis de l'attraper[1426]. Bachler précise : « le processus de réalisation de la photographie est l'élément essentiel de ces photographies ; la balle ouvre la chambre, mais détruit aussi une partie de la photographie – un processus de donner et recevoir (« give and take »). C'est un travail sur ce que la photographie fait[1427]. » Il ajoute[1428] que cette ambivalence entre création et destruction de l'image se retrouve aussi dans la symbiose entre photographe et criminel, et entre ennui devant ces lieux banals et regard attentif devant les scènes d'un crime, qu'il avait lui-même ressentis en étudiant des archives photographiques policières.

Thomas Bachler a réalisé deux autres séries d'une veine similaire : dans *Shot in the Head*, (1993), il reste face à la *camera obscura* et apparait donc en gros plan dans l'image, à la fois sujet et objet, avec une marque au front qui peut aussi évoquer sa série nommée *Le troisième Œil* (voir la section suivante). Par ailleurs, lors d'une exposition à Madrid en 2011, il invitait des spectateurs à entrer dans une des salles du centre d'art La Casa Encendida et à s'asseoir face à son dispositif : debout à côté du spectateur, il tirait au pistolet dans la boîte et le spectateur était alors pris en photo par la *camera obscura* ainsi créée (*Photoshooting*). Bachler choisit de donner un rôle plus actif aux visiteurs, en leur offrant non pas l'expérience passive de regarder une image au mur, mais une dialectique émotionnelle et intellectuelle : « mourir dans l'image en se tirant virtuellement soi-même[1429] ». Le travail de Thomas Bachler est un questionnement de la photographie et, en particulier, comme le note Thomas

[1426] "there is no trace of the perpetrator, since the exposure time was too long to catch him". Niemeyer Thomas, "Scenes of Crime", dans *Thomas Bachler, Tatorte*, Dresde, bautzner69 , 2007, n.p.
[1427] "the process of making the photo is the main part of the picture. The bullet opens the camera but also destroys a part of the picture – a give and take process. It's a work about what photography does". Échange de courriers électroniques avec l'artiste les 18 et 27 février 2011 (orthographe corrigée).
[1428] "symbiosis of boredom and attentiveness, of photographer and crime perpetrator". Entretien entre Christian Domínguez et Thomas Bachler, dans *Thomas Bachler, Photoshooting*, Madrid, La Casa Encedida , 2011, p. 86.
[1429] "Shooting at a still closed camera, facilitating the photograph by means of the shot and, at the same time, dying in the image –virtually shooting oneself – is both emotionnally and intellectually a contentious business", *Idem*, p. 87.

Niemeyer, de l'*apparatus* au sens flussérien du terme[1430] : il dévoile l'intérieur de l'*apparatus* par ses stratégies de réappropriation et de détournement de la *camera obscura*, et par l'emphase mise sur le processus de prise de vue.

Jean-François Lecourt[1431] (né en 1958), qui fut élève de Gina Pane à l'École des Beaux-arts du Mans, adopte une démarche similaire en termes techniques, mais la conçoit davantage comme une performance, un rituel, une relation corporelle avec la photographie. Il tire au fusil ou au pistolet sur des *camerae osbcurae* ; photons et balle suivent la même trajectoire[1432] et, dans l'image, l'impact apparaît sur son corps (Image 201). C'est donc à la fois une mise à mort de l'appareil, et donc symboliquement de la photographie, et un meurtre tout aussi symbolique de l'auteur[1433]. Adepte des arts martiaux, il a pu s'initier au Kyūdō, la voie de l'arc, lors d'un séjour au Japon en 2012 et depus il utilise aussi un arc et des flèches pour percer un sténopé dans la *camera obscura* : Lecourt évoque à ce propos un livre que Henri Cartier-Bresson[1434] a considéré comme essentiel dans sa propre démarche photographique, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, écrit en 1936-1948 par le philosophe allemand Eugen Herrigel à la suite de son noviciat auprès du maître zen Awa Kenzô lors de son

---

[1430] Niemeyer Thomas, "art as art, photography as photography", dans *Thomas Bachler, Photoshooting, op. cit.*, p.37 ff.

[1431] Voir sa récente monographie *JF. Lecourt. Le Tir dans l'Appareil Photographique*, Thiers, le Creux de l'Enfer, 2015.

[1432] Didier Larnac a calculé que les photons vont 750 000 fois plus vite que la balle, et que donc il s'écoule 2,43 millisecondes de suspens pendant lesquelles la pellicule est déjà insolée mais pas encore impactée et percée. Larnac Didier, s.t., dans *JF. Lecourt, op.cit.*, p.141.

[1433] Dans ses entretiens avec François L'Yvonnet, Jean Baudrillard évoque le fait que toute photographie est un meurtre symbolique dans le passage où il cite, sans le nommer, le philosophe belgo-péruvien Gaston Fernandez Carrera : Baudrillard Jean, *D'un fragment l'autre, op.cit.*, p.141

[1434] Voir en particulier Greenbaum Charlotte, « Henri Cartier-Bresson et les influences sur lui de l'après-guerre », *Comparative Littérature Undergraduate Journal*, University of California at Berkeley, vol. 3, n°2, printemps 2013, consulté en ligne : <http://ucb-cluj.org/henri-cartier-bresson-et-les-influences-sur-lui-de-lapres-guerre/>, le 21 mai 2015, et Chéroux Clément, *Henri Cartier-Bresson, Le tir photographique*, Paris Gallimard Découvertes, 2008.

séjour au Japon en 1924-1929[1435]. Lecourt a aussi tiré sur de petits appareils photographiques, programmés en mode pause, ou avec un déclencheur, dans une pièce obscure : il allume, tire et éteint aussitôt. L'appareil est détruit, mais la balle ne touche pas toujours le film, son impact est aléatoire. Dans certains cas, la balle recrée une autre image sur le film de par son impact ; une fois la pellicule développée, on ne voit sur le tirage que l'image de la brisure causée par la balle dans le film et non point, comme c'est le cas avec le papier sensible utilisé dans la *camera obscura*, le trou lui-même. L'image des déchirures provoquées par l'impact de la balle dans le film apparaît sur le tirage comme un trou noir « sans modulation, sans lumière, sans timbre[1436] », un vide, une absence (Image 202). Lecourt dit[1437] n'avoir réussi qu'une centaine de photographies en près de quarante ans, et certaines de ses images sont assez peu distinctes. Il est souvent nu, prenant la pose d'une statue antique, avec parfois des jeux d'ombres fantastiques de son corps sur les murs de la pièce.

Lecourt affirme vouloir déconstruire l'acte photographique, afin d'inclure la photographie dans l'acte même de la performance. Confronté à la froideur intrinsèque du matériau photographique, il s'est demandé comment le corps pouvait toucher le support et réchauffer sa matérialité. Pour lui, « le trou est un doigt qui montre au spectateur de l'image où est le photographe qui l'a produite. Il ouvre un passage entre la réalité et la représentation qui se matérialise directement, spontanément et sans aucun effet[1438] ». Cette mort symbolique de l'image n'est pas un acte d'autodestruction, pas un suicide par l'image, mais au contraire une renaissance, une création, ou une révélation de l'image par la balle, dans une tension dialectique entre création et destruction. Le geste agressf et violent est ainsi transformé en un rituel quasi ludique de développement spirituel, l'arme est détournée en outil vertueux. Ces autoportraits performatifs sont le contraire d'un iconoclasme et, comme le

[1435] Herrigel Eugen, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Paris, Dervy, 1970.
[1436] Lebovici Élisabeth « Machine Duel », dans *JF.Lecourt, op.cit.*, p.26 (texte de juillet 1985, inédit jusqu'ici).
[1437] Entretien avec l'artiste, le 20 novembre 2010 à Paris (Annexe B17).
[1438] Entretien de l'artiste avec Frédéric Bouglé, *art présence*, n° 24 octobre-novembre-décembre 1997, consulté en ligne : <http://www.creuxdelenfer.net/Jean-Francois-Lecourt>, le 21 mai 2015.

critique Michel Nuridsany, on peut dire que, chez Lecourt, « destruction [et] dissimulation concourent à révéler[1439] », c'est-à-dire à mettre en lumière la capacité de révélation de la photographie. De ce fait, comme l'écrit l'historien d'art Didier Semin, « le sujet de l'image n'est *rien d'autre* que la manière dont elle se fait – on pourrait dire ici que la photographie est son propre sujet[1440] » ; notant que le geste du photographe se place ainsi dans une sorte de clôture impeccable, il fait remarquer que celle-ci n'est pas parfaite « puisqu'il nous reste cette trace, ce cliché ... Mais la parfaite clôture est invisible, comme le parfait geste zen est un tir à l'arc qui n'a pas eu lieu[1441]. »

Le travail de Jean-François Lecourt est une expérience des limites mêmes de l'acte photographique : la critique Michelle Debat y voit un démontage des rouages de cette machinerie, démontage animé par « un désir d'une part, de détruire l'arme symbolique par l'arme réelle et, d'autre part, de nous montrer les éclats de cette double visée simultanée[1442] ». Elle le replace de ce fait dans le champ de la photographie que nous avons définie ici comme expérimentale, par le biais de la violence faite à l'appareil et donc à l'*apparatus* :

> « Ainsi, chaque fois que le photographe fera violence à son outil, le trahira, le dérèglera, chaque fois qu'il contestera et inversera le fonctionnement habituel du processus photographique, il redonnera vie et matière à ce qui n'était devenu qu'oubli et vernis ; il se sauvera de la folie qui lui faisait confondre le masque et la chair, et deviendra ce

---

[1439] Nuridsany Michel, « Jean-François Lecourt: destruction, dissimulation, révélation », catalogue *Terre lumière : Tom Drahos, Jean-François Lecourt, Ilan Wolff ; Abbaye de Floran, 1988, Institut français, Freiburg (RFA), 1989, Houston (Texas), 1989*, s.l., s.d. [1988].

[1440] Semin Didier, « J.-F. Lecourt ou le témoin oublié », catalogue *Ateliers internationaux des Pays de la Loire: deux ans d'acquisition*, Paris, Fondation nationale des arts graphiques, 1986, p.25 (italiques dans le texte originel).

[1441] *Ibid.*

[1442] Debat Michelle, « L'image-destruction … ou la photographie comme nouvelle allégorie ? … », juillet 1988, Groupe Art Recherche Image Photo, Université Aix Marseille 1. Nous remercions Madame Debat de nous avoir aimablement communiqué ces textes qui n'avaient alors pas été publiés. Ce texte a depuis été publié dans *JF.Lecourt, op.cit.*, p.32-41, où cette citation figure p.37.

> poète – cher à Michel Foucault – qui fuit la surface, traverse l'image et détruit le « moule », rendant ainsi à la matière sa liberté[1443]».

Cette contestation du processus photographique que souligne Michelle Debat, ce dérèglement de l'outil par Jean-François Lecourt et les autres photographes adoptant des approches similaires, correspondent à un jeu performatif contre les paramètres standard de la photographie, qui s'inscrit clairement dans la problématique flussérienne de questionnement de l'*apparatus*.

Le corps camera obscura

La fusion entre le corps et la caméra cinématographique a été un objectif de bien des cinéastes fervents de « caméra subjective », à la suite du pionnier Dziga Vertov (*L'Homme à la Camera*, 1929), mais aussi de certains artistes contemporains adeptes de la performance, comme par exemple Dan Graham dans sa performance *Body Press* (1970-72) où les deux protagonistes, nus et enfermés dans un cylindre aux parois miroirs, se filment l'un l'autre dans un ballet tourbillonnant[1444]. Ces pratiques ont été étudiées *in extenso* par l'historienne d'art Sophie Delpeux dans son livre « Le corps-caméra : Le performer et son image[1445] ». Mais il s'agit toujours d'un corps appareillé, porteur d'une caméra : la fusion de l'œil et de la caméra, le « ciné-œil » au sens littéral, ne peut que relever du domaine de la science-fiction. Ainsi, dans le film *La Mort en Direct* de Bertrand Tavernier (1980), un reporter, joué par Harvey

---

[1443] Debat Michelle, « Hommage à quelques procès », dans Debat Michelle (dir.), *Le ciel des étoiles fixes IV. La photographie en dommages*, Martigues, Collodion, 1990, p.65-66.

[1444] On peut en lire une description en ligne : < http://www.medienkunstnetz.de/works/body-press/>, consulté le 22 juin 2015.

[1445] Delpeux Sophie, *Le corps-caméra : Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010. On peut en lire une recension par Janig Bégoc dans la revue *Études Photographiques* de décembre 2011, en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/3237>, consulté le 22 juin 2015.

Keitel se fait implanter une caméra vidéo dans l'œil afin de pouvoir transmettre à sa rédaction les images volées de Romy Schneider mourante.

On pourrait penser qu'il en est de même pour l'expression « photo-œil » : avoir un corps faisant fonction d'appareil photographique, de sténopé. Le rêve absolu serait de pouvoir prendre une photographie avec l'œil lui-même, ce qui est bien évidemment impossible, nonobstant les théories imaginaires sur la dernière image subsistant sur la rétine des mourants[1446]. On notera la tentative par l'artiste américano-irakien Wafaa Bilal (né en 1966) de greffe d'un appareil photo à l'arrière de son crâne, qui échoua pour des raisons médicales[1447] (Image 203). De manière similaire, l'artiste turque **Iz Öztat** (née en 1981), affublée d'une « prothèse » de ventre enceint, y a installé une *camera obscura* (*Immaculate Conception*, 2007, Image 204) avec laquelle elle a réalisé des photographies d'Istanbul[1448].

D'autres artistes ont utilisé diverses « prothèses » afin de « faire corps » avec l'appareil, afin que leur corps soit l'instrument de la prise de vue photographique. C'est ainsi que l'apôtre américain de la *Pinhole Photography*, **Eric Renner** – éditeur de la revue éponyme (voir chapitre 2.3) – tenta en 1985-1988 de concrétiser symboliquement le mythe de la photo-œil en utilisant un masque facial, moulage quasi funéraire de son visage , ainsi que, en 1988, de celui de son épouse Nancy Spencer, dans lequel un œil était percé d'un trou sténopéïque (Image 205). De ces autoportraits par dérivation, Renner dit qu'il pouvait ainsi parvenir à une « unicité », « l'appareil c'était moi »[1449]. Un autre dispositif prothétique permettant d'approcher cette fusion du corps et de

---

[1446] Lire à ce sujet l'étude de Medeiros Margarida, *A Última Imagem (fotografia de uma ficção)*, Lisbonne, Documenta, 2012.

[1447] Voir la description du projet par l'artiste, en ligne : <http://wafaabilal.com/thirdi/> et les images obtenues <http://www.3rdi.me/> ; sites consultés le 22 juin 2015.

[1448] Voir le site de l'artiste, en ligne : <http://www.izoztat.com/works/immaculate-conception-2007/>, consulté le 22 juin 2015.

[1449] "oneness" & "the camera was 'I' ". Renner Eric, *Pinhole Photography, op.cit.,* p.105 (avec les photographies ainsi réalisées p.106-107). Voir également *Pinhole Journal*, vol.15, n°3, décembre 1999.

l'appareil photographique a été conçu par l'artiste polonais **Jaroslaw Klupś** (né en 1978) : il s'agit d'une *camera obscura* portative fixée à son visage à hauteur de ses yeux et tournée vers lui, avec laquelle il réalise des autoportraits de longue durée (entre 45 minutes et 1h30 d'exposition). De la sorte, seul son visage impressionne la surface sensible de manière permanente, alors que toutes les informations visuelles périphériques sont trop brèves et fugaces pour être préservées sur la pellicule[1450] (Image 206). De ce travail d'introspection et d'endurance, Klupś dit : « Ces images sont pleines de traces mystérieuses du monde extérieur, suggérant le passage du temps[1451] ».

L'approche la plus intéressante est celle où des photographes ont utilisé le corps et ses cavités mêmes comme des chambres photographiques, ouvrant le corps-caméra à l'image, avec, en quelque sorte, un troisième « œil ». À peu près toutes les cavités du corps humain ont été explorées. Un exemple exhaustif, mais particulier, est sans doute celui de l'artiste allemand **Tim Otto Roth** (né en 1974), qui a placé son travail *Les neuf portes de ton corps*[1452] (Image 207) sous les auspices des poèmes éponymes de Guillaume Apollinaire[1453]. Il ne s'agit toutefois pas là de sténopés, mais de photogrammes des neuf orifices du corps d'une femme selon la séquence apollinarienne (yeux, oreilles, narines, bouche, vulve et anus), par lesquels Roth dit « ne pas exposer le corps féminin au trou

---

1450 Voir sur son site, en ligne : <http://www.jaroslawklups.pl/Autotwory_ENG.html>, consulté le 22 juin 2015.

1451 "The obtained images are full of mysterious traces of the outside world, suggesting passages of time and their uniqueness". Klupś Jaroslaw, "Self forms", *Pinhole Journal*, vol. 20, n°3, décembre 2004, p.4.

1452 Voir, en ligne : <http://www.imachination.net/solid/neufportes/index.htm>, consulté le 22 juin 2015.

1453 Deux poèmes érotiques d'Apollinaire portent ce titre, l'un dédié à Madeleine Pagès (En ligne : <http://www.poesie-erotique.net/GuillaumeApollinaire40.html>) et l'autre à Lou (Louise de Coligny-Châtillon) (en ligne : <http://justelesmots.over-blog.com/article-les-9-portes-de-ton-corps-59258770.html>); sites consultés le 22 juin 2015.

noir de la caméra, mais repositionner le corps en chambre noire[1454] », comme une nouvelle exploration de la cave de Platon.

Quant à l'utilisation du corps comme chambre photographique en sténopé, elle a également exploré les diverses cavités possibles, y compris celle créée dans un poing fermé[1455] que Paolo Gioli fut, à notre connaissance, le seul à avoir réalisé. **Paolo Gioli** a été un explorateur du sténopé et a réalisé de très nombreuses photographies par ce procédé, non seulement avec des *camerae obscurae* standard, mais aussi avec une variété d'objets divers, tous déjà pourvus d'un ou plusieurs trous (voir chapitre 2.3). Pour lui, cette appropriation d'objets divers pour en faire des chambres photographiques représentait une libération par rapport à l'appareil photographique, un refus des normes, des règles techniques, des contraintes mécaniques.

Gioli étant un grand adepte de l'autoportrait, il n'est pas surprenant, comme il le raconta à Roberta Valtorta[1456], qu'un jour, au lieu de regarder les sujets autour de lui, il regarda son propre corps et se demanda tout naturellement si ce corps pouvait aussi faire office de *camera obscura*. Plutôt que la bouche (« un peu plus facile, nous confia-t-il, c'est déjà une chambre[1457] »), il choisit de le faire avec sa main, la transformant d'outil gestuel en instrument visuel. C'était vouloir réintroduire une dimension physique, haptique dans la photographie, et donner une place inédite au corps du photographe. En tâtonnant quelque peu,

---

[1454] "he doesn't expose the female body to the dark hole before a camera, but he repositions the body into a dark chamber". [Anon.], "Les neuf portes de ton corps", s.d., en ligne : <http://www.photograms.net/documentation/works/poemes/neufportes_engl.PDF >, consulté le 21 mars 2016.

[1455] Ce passage sur le poing sténopéique de Gioli reprend en partie le texte de notre notice sur ces photographies à paraître dans Dubois Philippe et al (dirs.), *Paolo Gioli*, Dijon, les Presses du Réel, 2016, à paraître.

[1456] Valtorta Roberta, "Se hai una perforazione, hai già un 'immagine'", *Count Down*, n°2, mars 2000, en ligne : <http://www.paologioli.it/download/ValtortaRoberta.pdf>, consulté le 22 juin 2015.

[1457] "con la bocca è un pò più facile perchè è una camera". Notre entretien avec Paolo Gioli, 30 mai 2011, partiellement en ligne : <http://www.paologioli.it/download/ConversazioneconLenot.pdf>, consulté le 22 juin 2015. Voir Annexe B14.

il trouva la solution, fermer son poing autour d'une capsule de bouteille de bière dans laquelle était coincé un tout petit morceau de papier photosensible. En fermant le poing, ses doigts boudinaient et il lui fallait trouver le bon degré d'ouverture pour laisser rentrer la lumière sans que les doigts ne l'occultent trop (Image 208). Sans pouvoir viser, la difficulté, dit-il, était de bien centrer, avec une très longue focale. Il convient aussi que ce fut psychologiquement un peu difficile, et que, dans l'obscurité, il eut un moment d'égarement, de panique irrationnelle, se demandant « mais où est donc mon appareil ? » avant de réaliser que l'appareil, c'était lui. Il réussit du premier coup à faire une bonne photographie au flash, celle d'un masque en plâtre de son visage que sa femme Carla avait fait plusieurs années auparavant (*Pugno contre me stesso*, 1989, Image 209). Sa tête, ou plutôt son masque, apparaît cernée par les doigts, et comme émergeant d'un brouillard d'outre-tombe. Que ce fût une image de lui-même qu'il choisit d'abord de reproduire ainsi n'est clairement pas fortuit, le corps du photographe restant omniprésent aux deux extrémités de la production d'image, sujet et appareil, comme pour compenser l'absence de l'œil viseur. Roberta Valtorta, dans un essai[1458] sur le masque chez Gioli, note à ce propos que « c'est donc contre soi-même-masque qu'il tourne son poing-appareil-photo », ce qui n'est pas fortuit, et dénote que cette image « parl[e] de tentatives d'exister, mais aussi, immédiatement, de mort ». Sa seconde image au poing est tout aussi révélatrice : la première photographie de Talbot ayant été une fenêtre, Gioli décida que lui aussi devait photographier sa fenêtre. Cette seconde photographie, faite à la lumière naturelle, est plus claire, car sans doute elle a été exposée plus longtemps, les doigts sont moins visibles. On distingue bien les montants de la fenêtre, mais une infiltration diagonale de lumière, probablement entre deux doigts, vient perturber l'image (*La finestra in pugno*, 1989, Image 210).

Gioli dit n'être pas parvenu à faire plus de deux photographies au poing, que ce fût pour des raisons techniques ou par manque de désir de continuer, une

[1458] Valtorta Roberta, « Le masque, 'motif' et mécanisme de l'œuvre de Paolo Gioli » dans Dubois Philippe et al. (dirs.), *Paolo Gioli, op.cit.,* à paraître. Nous remercions Roberta Valtorta de nous avoir communiqué son texte avant parution.

fois le processus mis au point. Peut-être minimise-t-il *a posteriori* les difficultés de réalisation de ces photographies, en tout cas il se déclare aujourd'hui content avec deux photographies. Sa démonstration accomplie, il ne voyait pas l'intérêt de continuer à faire de telles images : « les gens vont me trouver bizarre s'ils me voient ainsi photographier avec mon poing[1459] ». Le geste l'intéressait davantage que le résultat, sa fierté d'avoir été le premier au monde à faire cela était satisfaite avec cette paire de photographies, et il avait d'autres choses intéressantes à faire... Dans son entretien avec Roberta Valtorta, Paolo Gioli évoque d'autres possibles « infiltrations de lumière » dans le corps, avec le pli de la jambe, ou avec les positions que prennent les corps des danseurs, des athlètes, des circassiens ou des religieux en prière, « positions du corps qui créent des infiltrations de lumière rendant les images possibles »[1460], mais il n'a, à notre connaissance, jamais exploré ces possibilités.

Comme quand il utilise sa main comme obturateur, le poing est, pour Gioli, une claire référence au travail manuel, à la manualité de la photographie. L'historien de l'art Italo Zannier voit là la plus grande distance que l'artiste pouvait prendre d'avec l'appareil photographique :

> « Gioli essaie audacieusement de faire le geste le plus provocant imaginable, qui peut être de recueillir et de conserver de manière indélébile une image passagère dans la paume de sa main, serrant si fort son poing symbolique, pour transformer l'intérieur en une camera obscura profonde , où la lumière passe à travers le trou de sténopé qui par enchantement s'est formé entre ses doigts, et est donc capable de

[1459] "ti scambiano per un guitto". Notre entretien avec Paolo Gioli.

[1460] "Ma anche la piega di una gamba crea una fenditura, e tu puoi regolare l'entrata della luce, l'immagine può compiere il suo viaggio passando per questa piega. Le molte posizioni del corpo - pensiamo ai ballerini, agli atleti, agli artisti circensi, ai religiosi in posizione di preghiera - creano infiltrazioni di luce che rendono possibili immagini". Valtorta Roberta, *Countdown, op.cit.*

transmettre à travers sa ligne de lumière, une somptueuse déchirure de la réalité [1461]».

Roberta Valtorta voit dans cette disparition de toute machine, une libération ultime et radicale de tout appareil :

> « Le moment conceptuellement le plus fort, en ce sens, est l'utilisation par Gioli de sa propre main comme une *camera obscura* contenant un film sensible; tout type de machine, aussi bien industrielle qu'artisanale, ayant disparu, c'est l'homme lui-même, faisant camera et recevant la lumière, qui donnera l'image. Réalisant « Coup de poing contre moi-même » et « La fenêtre dans le poing », Gioli se libère symboliquement de tous les instruments et commence à avoir un rapport avec l'œuvre à travers son propre corps[1462] ».

En conclusion, si le poing fermé de Paolo Gioli n'est pas un poing à proprement parler révolutionnaire, il est néanmoins un signe fort de son adhésion à une forme flussérienne de rébellion contre l'*apparatus* photographique, de manière tout à fait cohérente avec le reste de son travail.

[1461] "Gioli tento' quindi audacemente di compiere il gesto più provocatorio immaginabile, quale puo' essere il raccogliere e trattenere indelebilmente un'immagine passeggera nel palmo della mano, stringendo cosi' fortemente il pugno emblematico, da trasformare l'interno in una profonda camera oscura, dove la luce passa attraverso il foro stenopeico che incantevolmente si è formato tra le dita, ed è capace cosi' di far giungere mediante il suo filo di luce, un sontuoso lacero di realtà". Zannier Italo, "Giolitipie", dans *Paolo Gioli op. cit.*, Alinari, n. p.

[1462] "Il momento concettualmente più alto, in questo senso, è l'utilizzo da parte di Gioli della sua stessa mano come camera obscura contenente pellicola sensibile; sparito ogni tipo di macchina, industriale o artigianale che sia, è l'uomo stesso a farsi camera e ad accogliere la luce che darà l'immagine. Realizando 'Pugno contro me stesso' e 'La finestra in pugno', 1989, Gioli se libera simbolicamente di ogni strumentazione e torna a rapportarsi con l'opera attraverso il proprio corpo". Valtorta Roberta, "La congiunzione degli opposti", dans *Paolo Gioli, fotografie, dipinti, grafica, film*, Tavagnacco (Ud.), Art&, 1996, p.23-24. Voir aussi Valtorta Roberta, "Figures as Marks", dans *Paolo Gioli, Polaroid in bianco e nero e a colori su carta da disegno 1987-1998*, Chiasso (Suisse), Folini Arte Contemporanea, s.d. (2004), p.93-94.

La bouche est la cavité corporelle ayant fait le plus fréquemment office de *camera obscura*. C'est bien sûr dû en partie à sa facilité d'utilisation pratique, mais c'est aussi parce que les artistes peuvent y projeter une dimension psychosomatique très signifiante : la bouche, organe dédié à la parole et à la nourriture, est d'abord un outil d'échange avec le monde, que ce soit, pour le nourrisson, son premier moyen de découverte du monde, ou, pour l'homme parlant, son vecteur de communication, mais c'est aussi, qu'il s'agisse de goût ou d'érotisme, un organe qui procure du plaisir. La première expérience documentée d'un sténopé buccal semble avoir été, en 1977, celle de **Julian Ballantyne**, alors étudiant au Trent Polytechnic de Nottingham, mais dont nous n'avons pu retrouver la trace ; une exposition de sa performance photographique à Barcelone en 1978 dans l'exposition « *The Pinhole and the Photogram* » retint alors l'attention de Joan Fontcuberta, qui la décrivit ensuite comme un croisement entre *body-art* et photographie[1463]. Ce travail fut mentionné dans la revue *Flash Foto Magazine* en septembre 1978 (Image 211) ; selon son camarade de classe Manolo Serra[1464], Ballantyne utilisait différents dispositifs sténopéiques, afin de réaliser l'équivalent d'un grand angle et d'un téléobjectif. À la même époque, Eric Renner se souvient, sans en avoir gardé la trace, d'avoir été pris en photo par le sténopé buccal d'une de ses étudiantes lors d'un atelier au Kentucky, Jewelanne Kowalski[1465].

Certains photographes ont simplement expérimenté les possibilités photographiques de leur bouche, selon une approche principalement ludique et spectaculaire. Le meilleur exemple en est sans doute le Britannique **Justin Quinnell**[1466] (né en 1962), passionné de photographie sténopéique, qui publia

[1463] Fontcuberta Joan, « Una Revision de los Origines », *Photovision*, N°15, 1986, p. 12-16, et message électronique à l'auteur du 28 février 2011. Voir Annexe C7.
[1464] Message électronique à l'auteur du 1er mars 2011.
[1465] Renner Eric, *Pinhole Photography*, *op.cit.*, p.101.
[1466] Voir son site, en ligne : <http://www.pinholephotography.org/>, consulté le 30 juin 2015.

en 2006 un petit livre au titre évocateur, *mouthpiece*[1467], regroupant des photographies très colorées et spectaculaires de ses amis et enfants, de son dentiste et de son chat, mais aussi de paysages ou de nourriture, toutes réalisées avec une cartouche de film format 110 réaménagée en *camera obscura* et introduite dans sa bouche (Image 212).

L'artiste américain établi en France **Jeff Guess** (né en 1965) a réalisé en 1993 une œuvre titrée *From hand to mouth*[1468] (Image 213) qui, comme il l'indiqua à Nathalie Boulouch dans un entretien en février 2000[1469], est le résultat d'une véritable implication physique tenant à la fois de l'exploit technique et du jeu. Il décrit ainsi son projet :

> « Sept mètres de diamètre, en un seul tirage, un seul papier photo de vingt-deux mètres de long et sur lequel étaient isolées vingt-quatre images. Chaque image me représente en train de toucher un objet quotidien, une chaise, une table, un téléphone, un ballon de basket, *etc.* La prise de vue est faite en mettant, dans le noir, une pellicule au fond de ma bouche et en faisant un petit trou avec mes lèvres. Il n'y avait aucun appareil photo, juste mon corps ».

Guess a dû rester trente heures enfermé dans son laboratoire pour réaliser ce travail. De plus, son dispositif de monstration[1470] amène le spectateur à s'interroger sur le dispositif de production : en effet, le panorama a, tout comme la bouche, un extérieur et un intérieur, il faut pénétrer à l'intérieur pour voir et se déplacer. Comme il l'a dit lors du séminaire de Michel Poivert le 15 décembre 2008, « j'ai voulu pousser jusqu'au bout cette expérience d'une pauvreté de moyens et aussi pousser très loin cette notion d'index pour

---

[1467] Quinnell Justin, *mouthpiece*, Stockport, Dewi Lewis, 2006.

[1468] Voir sur son site, en ligne : <http://www.guess.fr/works/from_hand_to_mouth> consulté le 30 juin 2015.

[1469] *Bulletin de la Société Française de Photographie*, n° 7, Février 2000, en ligne : <http://www.guess.fr/texts/nathalie_boulouch>, consulté le 30 juin 2015.

[1470] Jeff Guess nous a par ailleurs précisé (lors d'un séminaire à Rennes le 24 mars 2011) que ce travail devait toujours être présenté en même temps que sa photographie *Fonce, Alphonse*.

l'évacuer, en quelque sorte, de ma démarche[1471]». Ce travail, au-delà de ses particularités, peut en effet être vu comme un questionnement de la théorie de l'index selon Dubois et Sontag, et donc du dispositif photographique dominant.

La démarche de **Thomas Bachler** est davantage basée sur la manière dont des photographies ainsi réalisées peuvent questionner son rapport au corps. Il réalise des autoportraits en face d'un miroir avec des sténopés buccaux (*The Third Eye*, 1985-1999, Image 214) recherchant avant tout une simplicité essentielle, un rapport avec son corps sans médiation. Le critique Thomas Niemeyer voit cette démarche comme une étape supplémentaire dans une recherche de l'ontologie photographique : « Si on veut réduire le processus photographique à son essence, l'étape logique [après la *camera obscura*] est de se passer complètement du dispositif de la boîte noire[1472]. » La fusion ainsi réalisée de l'appareil, du photographe et du sujet est une forme d'identification de la vue avec la prise de possession du sujet, l'appropriation de l'image. L'historienne d'art Ursula Panhans-Bühler[1473] voit cette unité du photographe et de l'appareil comme tautologique et autoréférentielle, soulignant que l'auteur est ici à la fois objet et sujet, et que l'appareil est invisible. Bachler a aussi réalisé en 1998 des photographies de femmes nues avec sa bouche[1474], dont il met en avant le caractère d'appropriation, de possession, et la dimension transgressive et proto-érotique : « je les mange, je les mets dans ma bouche,

---

[1471] Transcription de la présentation en ligne : <http://www.guess.fr/texts/michel_poivert>, consulté le 30 juin 2015.

[1472] "If the photographic process is to be reduced to its essence, the logical move would be to dispense with the apparatus of the black box". Niemeyer Thomas, "art as art, photography as photography", dans *Thomas Bachler, Photoshooting*, Madrid, La Casa Encedida, 2011, p.40. Voir également le site de l'artiste, en ligne : <http://thomasbachler.de/4-das-dritte-auge>, consulté le 1er juillet 2015.

[1473] "the author as the object and the author as the subject of the procedure are not divided by means of an artificial object". Panhans-Bühler Ursula, "Thomas Bachler - Concepts of a threshold position", dans *Thomas Bachler Arbeiten mit der Camera obscura/ Pinhole Exhibits, Kassel*, Stuttgart, Lindemanns, 2001, p.14.

[1474] Voir sur son site, en ligne : <http://thomasbachler.de/21-das-dritte-auge-aktaufnahmen>, consulté le 1er juillet 2015.

comme ferait un bébé[1475] », tout en soulignant aussi la tension naissant de l'absence de barrière entre photographe et modèle dans cette situation, sans la protection qu'aurait offerte l'appareil (Image 215). Comme pour sa série *Tatorte*, il s'agit là d'une exploration des limites de la photographie traditionnelle en en remettant en cause les paramètres essentiels.

L'artiste américaine **Ann Hamilton** a souvent réalisé des installations multimédia de grande taille où la notion d'immersion est très présente, ainsi que la volonté de redéfinir les modes habituels de communication et de compréhension[1476]. Adepte de la performance, elle a réalisé plusieurs séries de travaux photographiques en sténopé buccal dans lesquels elle met l'accent sur la confusion des fonctions corporelles, la substitution d'un organe sensoriel par un autre, la bouche qui voit et l'œil qui parle, en affirmant : « Le site du langage devient le lieu de l'image[1477] ». Elle a d'abord réalisé ainsi des autoportraits avec un petit miroir circulaire, en 1999, puis elle a photographié d'autres personnes et des paysages. Ces images apparaissent dans un ovale, une mandorle horizontale : les lèvres de l'artiste au moment de la prise de vue, faisant objectif, prennent ainsi la forme d'un œil dont la pupille[1478] serait le sujet photographié. Elle a intitulé une de ses séries *Portals*, indiquant ainsi une frontière, un seuil, un passage, mais aussi une confusion entre l'intérieur et

---

[1475] "you swallow up, eat up new things like babys try to do – they put all whats new in their mouth. […] And I still love the erotical dimension too ! There is no camera between the model and the photographer, no distance, no border… it is a very erotical but also a very stressfull job to do those photographs. The protectionshield, the camera, is gone and that makes it thrilling !". Message électronique à l'auteur, 27 février 2011.

[1476] "The same desire, to thwart or recast the conventional modes of communication and comprehension, is evident in a long-term photographic project, which involves using her mouth as an eye". Dunne Aidan, "The seeing mouth, the speaking eye", *The Irish Times*, 30 mars 2002.

[1477] "the site of langage becoming a place of image". Simon Joan, *Ann Hamilton, An inventory of Objects*, New York, Gregory R. Miller & Co., 2006, p.195; citation de l'artiste.

[1478] "The figure or landscape becomes the pupil in the eye shape created by my mouth, much the same way as one sees a tiny image of oneself in the reflection of another person's pupil". Simon Joan, *op.cit.*, p.22 ; citation de l'artiste.

l'extérieur[1479]. Quand elle photographie d'autres personnes (série *Face to face* en 2001, Image 216), elle reste bouche ouverte face à son sujet : sujet et artiste sont dans le même espace, face à face et très proches l'un de l'autre, à faible distance. Rester ainsi bouche ouverte face à quelqu'un et le regarder fixement pendant 5 à 20 secondes est en général perçu comme un geste impoli, voire tabou ; c'est là le signe d'une activité inconfortable, vulnérable, intime, trop intime, qui évoque aussi certaines performances contemporaines[1480]. Ce n'est plus se regarder les yeux dans les yeux, mais bouche à bouche.

L'artiste britannique **Lindsay Seers** (née en 1966), dont la pratique variée a été qualifiée de « néo-narration »[1481], a approfondi cette dualité entre photographe et sujet, puisqu'elle a remplacé l'acte amoureux, le baiser, par une double photographie bouche à bouche d'elle et de son amant, comme un baiser cannibale[1482] (Image 217). Mais ce n'est là qu'un exemple de la manière dont, pour cette artiste britannique, la vie et l'œuvre ne font qu'un. L'installation de Lindsay Seers montrée à la Triennale de Londres début 2009[1483] contait l'histoire de sa vie ; peu importe que celle-ci soit réelle ou partiellement inventée, Seers s'inscrit dans la lignée d'artistes pour qui leur vie et leur art sont non seulement indissociables, mais se nourrissent l'un l'autre, et, parmi ses rares influences artistiques, elle mentionne Sophie Calle, en précisant qu'elle-

---

[1479] "an initially confounding point of view – either looking in or looking out. […] the outer was perceived as the inner, within the mouth itself", *Ibid.* p.23

[1480] *Ibid*, p.215. Voir aussi sur le site de l'artiste, en ligne : <http://www.annhamiltonstudio.com/prints/face_to_face.html>, consulté le 1er juillet 2015.

[1481] Voir Brennan Mike, "Neo-narration : stories of art", 2010, en ligne : <http://www.modernedition.com/art-articles/neo-narration/neo-narration.html> et <http://www.modernedition.com/art-articles/neo-narration/contemporary-art-narrative.html>, sites consultés le 1er juillet 2015.

[1482] "Even the idea of a kiss mutated into a kind of cannibalism". Notre entretien avec l'artiste, à Londres, le 2 février 2011 (Annexe B30). Voir sur son site, en ligne : <http://www.lindsayseers.info/work_node/245>, consulté le 18 juillet 2015.

[1483] Voir sur le site de l'artiste, en ligne : <http://www.lindsayseers.info/exhibition_node/225>, consulté le 1er juillet 2015.

même s'intéresse plus aux installations qu'aux livres, et Jeff Wall, pour sa capacité à se situer entre vérité et théâtralité[1484]. Enfant dotée d'une mémoire eidétique parfaite, capable d'emmagasiner dans sa bibliothèque mentale les millions d'images qu'elle voyait, mais alors incapable d'établir une distinction entre elle-même et le monde extérieur, elle resta muette jusqu'à l'âge de huit ans. Découvrant alors une photographie d'elle-même, elle parla pour la première fois : « Est-ce là moi ? ». Alors que sa conscience du passé et du présent, de l'intérieur et de l'extérieur, n'avait pas émergé, comme l'écrit Anthony Pewill dans le livre sur son travail *Human Camera*[1485], cette rencontre avec sa propre image brisa son unité fusionnelle avec le monde extérieur, et elle perdit alors ses dons extraordinaires. Elle n'eut de cesse que de pouvoir à nouveau ingurgiter des images, les inhaler, et, à l'aide d'un dispositif étonnant, et d'aspect assez funèbre, elle prit, à partir de 1991, des milliers de photographies avec sa bouche, de manière rituelle, obsessionnelle et indiscriminée. Se glissant dans l'ouverture[1486] d'une grande tente noire étanche à la lumière, assez évocatrice d'un linceul, elle plaçait un morceau de film dans sa bouche, qu'elle fermait par un protège-dents de boxeur percé d'un trou ; émergeant de la bâche avec la main sur la bouche, elle enlevait sa main devant son sujet pour impressionner le film quelques secondes, puis, la bouche refermée, elle retournait sous la tente noire pour y déposer le film en attendant de le développer plus tard. Dans certains cas, elle photographiait en même temps le sujet avec un appareil standard afin d'exposer ensuite les deux photographies côte à côte, la photographie « normale » et le sténopé tête-

[1484] "Sophie Calle, but my work differs, architectural installations, while her work is a book, an idea, you don't experience it in a space ; Jeff Wall, the line between theatricality and truth". Notre entretien avec l'artiste.

[1485] "a perfection of memory so detailed and complete that her sense of past and present, of a difference between a world *out there* and the inner representation of that world, has never emerged. The encounter with her image is thus a kind of birth trauma; after it, her mind can no longer form eidetic impressions. Her seamless unity with reality shattered". Pewill M. Anthony, "Introduction", dans *Human Camera Lindsay Seers*, Birmingham, Article Press BIAD, 2007, p.1.

[1486] Dans le livre *Human Camera Lindsay Seers, op.cit.*, Rufus Eisenbud écrit à ce propos dans son essai "Remission" : " a light-tight black tent out of which Seers would emerge by squeezing her body through a tight iris-like opening. You didn't have to be trained psychoanalyst to see the primal associations".

bêche, encadré par ses dents et empreint de marqueurs délibérés de la photographie buccale, traces de salive et couleur rosée due aux vaisseaux sanguins, des marques de physicalité évoquant irrésistiblement un environnement amniotique (Images 218 & 219). Sa bouche était ainsi un seuil, un lieu entre-deux, un outil de traduction, de translation ; on peut ainsi dire que l'utilisation de sa bouche est aussi un moyen d'affirmer que la photographie est un langage, qu'elle a un vocabulaire[1487].

Seers devint ainsi une caméra humaine[1488] (*human camera*, titre de son livre), une machine à prendre et indexer toutes les images possibles sans la moindre prétention esthétique, mais avec l'ambition de tout remémorer, tentant ainsi vainement de compenser ses pouvoirs disparus, mais incapable de satisfaire son désir absolu de représentation : « c'est, dit-elle, tout mon corps qui regardait et prenait des photos, comme une sensation eidétique retrouvée[1489] ». Pour elle, la photographie avait remplacé la mémoire, elle ne se contentait pas d'enregistrer la représentation, mais elle créait des expériences. John Hilliard dit d'elle, dans la présentation d'une exposition d'œuvres de Seers et de Laura Medler, dont il fut le commissaire en 2010 dans une galerie autrichienne : « son corps est à la fois sujet enregistré, vu, et instrument enregistrant, voyant, et elle en prend conscience dans une dualité confondante de la distinction entre l'intérieur et l'extérieur[1490] ». Pavel Büchler, la paraphrasant, décrit Seers comme étant alors réduite, par son existence invisible mais toujours en observation, à une dépendance solitaire et quasi parasite d'un monde où les autres ne

---

[1487] "what is happening here is a translation. Photography is a language, it has a vocabulary". Ball Philip, "The Magical Image", dans *Human Camera Lindsay Seers, op.cit.*, p.50.

[1488] En opposition avec la phrase de Deleuze dans *Cinéma I. L'Image Mouvement* (Paris, Minuit, 1983, p.81) disant, à la suite de Vertov que la caméra est inhumaine car elle voit le monde comme l'œil humain ne peut pas le voir.

[1489] "the sensation was almost eidetic – watching with my whole body" & "I photographed it with my body". Seers Lindsay, "My Camera Life", dans *Human Camera Lindsay Seers op.cit.*, p.61-62.

[1490] "The body as both viewing device and viewed subject is articulated through an emphatic act of interior/exterior self-consciousness, and presented as a lucid image of subject/object dualism". Hilliard John, texte de présentation de l'exposition *Hands On* à la galerie Raum mit Licht, Vienne, du 4 mars au 22 avril 2010.

vivraient que pour être observés par elle et lui fournir des images : « elle était devenue un vampire se nourrissant de vision, regardant avec tout son corps, ses yeux buvant les détails qui s'imprimaient dans sa bouche[1491] ». Jusqu'au jour où, découvrant en 2002 le travail mentionné ci-dessus d'Ann Hamilton à la *Gallery of Photography* de Dublin, là-même où elle avait présenté son travail en 1997, elle réalisa que cette quête qui, pour elle, était 'toute sa vie' n'était, pour d'autres, qu'une pratique parmi d'autres : « Elle m'avait poignardée, c'était tellement similaire. Je me suis sentie trahie. Ma première réaction a été qu'elle avait volé mon travail. En fait c'était probablement juste une coïncidence[1492] ». Elle comprit alors que la complétude était impossible, qu'elle ne parviendrait jamais à prendre toutes les images du monde, et elle cessa dès lors quasi totalement ses photographies buccales. Les travaux suivants de Lindsay Seers l'ont amenée, toujours selon un processus narratif, à explorer le potentiel de son corps comme ventriloque et comme projecteur lumineux, sous forme d'installations et de films.

Dans ses écrits[1493] et l'entretien que nous avons eu avec elle, elle revient en détail sur la dimension rituelle, obsessionnelle, performative de son travail, sur sa perception des images tombant au fond d'elle, sur son vampirisme et ce qu'elle nomme son ventriloquisme visuel. Au-delà du récit de sa vie, elle relie son travail à cette pensée de Bergson :

> « On se représente la perception comme une vue photographique des choses, qui se prendrait d'un point déterminé avec un appareil spécial,

---

[1491] "Her unobserved but constantly observing existence confined Seers to a solitary and somewhat parasitic dependence on the world in which others seem to live their lives for the sole purpose of being watched. She had "become a vampire" who fed on looking, "watching with (her) whole body", her "eyes drinking in the details that were being printed in (her) mouth" ". Büchler Pavel, "A True Story", dans *Human Camera Lindsay Seers, op.cit.*, p.26.

[1492] "She stabbed me, it was so similar. I felt betrayed. She stole my work, that was my immediate reaction. It was probably just a coincidence". Seers Lindsay, "Vampire", dans *Human Camera Lindsay Seers op.cit.*, p.94 et entretien avec l'auteur.

[1493] Outre le livre cité *Human Camera Lindsay Seers*, nous pouvons aussi mentionner Penwill M. Anthony (dir.), *It Has To Be this Way²*, Londres, Matt's Gallery, 2010, un récit accompagnant l'exposition éponyme.

> tel que l'organe de la perception, et qui se développerait ensuite dans la substance cérébrale par je ne sais quel processus d'élaboration chimique et psychique. Mais comment ne pas voir que la photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace ? Aucune métaphysique, aucune physique même ne peut se dérober à cette conclusion[1494] ».

En somme, la photographie, ici, n'est pas une évidence mémorielle, mais un environnement médial à travers lequel nos histoires personnelles sont constamment reformulées. Son travail est une tentative incessante de réconcilier la subjectivité interne et l'objectivité externe, le passé et le présent, la mémoire et la réalité.

Seers s'inscrit ainsi dans la lignée des photographes qui ne respectent pas le dispositif photographique. Lors de notre entretien, répondant à notre question sur son sentiment d'impossibilité de tout enregistrer, de tout photographier, elle dit :

> « Cette idée se trouve aussi chez Vilém Flusser et chez Bergson. Si vous essayez de photographier une ville de tous les points de vue possibles, vous aurez des millions d'images, mais vous ne serez pas capable de le faire, de comprendre cette ville. La seule réponse possible est de rompre avec cela, d'apporter une nouvelle conscience. L'idée [que toutes les photographies sont déjà dans l'*apparatus*, sont conditionnées par lui] est super. Les photographes libres sont ceux qui rompent (avec) le système. J'adore ça. Des idées folles, mais importantes pour moi. Le

[1494] Bergson Maurice, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F., 1965 [1939], p.26.

magique et le technologique. Flusser est important pour moi, moins que Bergson, mais important[1495] ».

Et en effet, l'utilisation de son propre corps au lieu d'un outil technique, son choix d'être une caméra vivante plutôt qu'un opérateur, ont permis à Lindsay Seers de se libérer des programmes et des limites de l'*apparatus* photographique, et d'expérimenter ainsi une forme de photographie différente dans son essence, redéfinissant les rapports entre photographe, appareil et sujet. Des différents photographes ayant utilisé leur bouche comme *camera obscura*, elle est sans doute celle qui a poussé la réflexion le plus loin, et qui, de ce fait, a été la plus expérimentale.

Des « neuf portes du corps » célébrées par Apollinaire et explorées par Tim Otto Roth, la bouche a été la plus fréquemment utilisée comme *camera obscura*. Nous pouvons passer rapidement sur des photographies d'**Éric Madeleine** (né en 1968), pensionnaire à la Villa Médicis en 1999, qui dit avoir utilisé son anus pour prendre des photographies sténopéiques de personnalités du monde français de la culture[1496] (Image 220). Nous n'avons pas été en mesure de vérifier la réalité de ces dires et Monsieur Madeleine n'a pas répondu à nos demandes d'entretien. De plus, bizarrement, ses photographies paraissent bien plus nettes que les photographies réalisées dans la bouche que nous avons étudiées, ce qui peut faire surgir quelques doutes sur l'authenticité du procédé. Nous postulons donc que ce travail, quel que soit son procédé, semble

[1495] ML : "At some point, did you feel it is an impossible task to record the world ?" LS : "The idea is also in Vilém Flusser and Bergson. It you try to photograph a city from any single angle, you will have millions of images, but you won't be able to do it, to understand that city […] The only answer is to break with that idea, to bring a new consciousness." ML : "Vilém Flusser says also that all photos are already in the apparatus, are conditionned by it." LS : "Yes, it's a lovely idea. The free photographers are those who break the system. I love that. Crazy ideas but important for me. The magical and the technological. Bergson is more important for me, but Flusser is important". Notre entretien avec l'artiste.

[1496] Voir sur son site, en ligne : <http://www.ericmadeleine.info/photo_anales.html> consulté le 1er juillet 2015.

davantage relever de la farce et de la provocation que d'une démarche artistique qu'on pourrait qualifier d'expérimentale.

Par contre le travail de l'Américain **Melsen Carlsen** (né en 1982) est tout à fait surprenant. En effet, s'il est banal d'associer l'appareil photographique et ses objectifs au machisme phallique, certains ont pu émettre l'idée que la *camera obscura* serait plutôt féminine ; ainsi le photographe genevois Gad Borel-Boissonnas a-t-il décrit les héliographes au sténopé de Dominique Stroobant comme « des appareils de genre féminin en contraste avec l'autre photographie : celle qui chasse, qui vise, qui mitraille[1497]». La philosophe Sarah Kofman évoque dans son livre *Camera obscura, de l'idéologie*, la chambre noire comme « lieu où l'interdit sexuel est transgressé et où s'accomplit tout ce qui cherche à se voiler[1498] ». Or Melsen Carlsen, qui a depuis changé son nom en Carlsburg, est un jeune homme transgenre, né avec un vagin, et qui a entrepris des traitements hormonaux et chirurgicaux pour être doté d'attributs masculins. Une autre série, *Chest Surgery* (2005), réalisée avec Madeleine de Sinéty Behrman, documente l'ablation de ses seins[1499]. Étudiant en piano à Oberlin College dans l'Ohio, il y suivit les cours de photographies de Pipo Nguyen-duy et y présenta un projet très particulier pour son *senior show* en février 2006, *Vaginal Pinhole Project*. En effet, il réalisa une série de portraits photographiques d'une trentaine de ses camarades[1500] (Image 221) et de son professeur de photographie (Image 222), ainsi qu'un autoportrait face à un grand miroir (Image 223), en utilisant son vagin comme *camera obscura*. Sur un fond blanc, les corps apparaissent un peu flous et aveuglés par la lumière du flash. Le professeur cache son visage dans ses mains, comme s'il était confronté non seulement à l'ambiguïté des relations entre photographe et modèle, mais aussi

[1497] Texte de Dominique Stroobant daté Anvers, 16 mars 1989 et communiqué par l'artiste à l'auteur le 9 mai 2013 à Florence.
[1498] Sarah Kofman, *Camera Obscura. De l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973, p.28.
[1499] Voir, en ligne : <http://www.oberlin.edu/stupub/ocreview/2006/02/24/arts/article1.html> et <http://www.oberlin.edu/stupub/ocreview/2005/5/13/arts/article1.html>, consultés le 2 juillet 2015.
[1500] Dont la photographe turque Iz Östat, mentionnée plus haut (entretien avec elle le 9 septembre 2013).

au tabou des rapports entre enseignant et élève ; tous ses camarades fixent l'objectif, c'est-à-dire le sexe féminin de leur camarade, et les commentaires qu'ils ont postés sur le site de Melsen Carlsen[1501] sont très positifs, admiratifs de sa démarche et de son courage.

C'est évidemment là une inversion du voyeurisme photographique, habituellement commis par le photographe à l'encontre de son sujet, et ici transformé : dans cette intimité impudique volontaire, le photographe perd tout contrôle et se livre totalement au regard de ses modèles, mettant en avant la partie la plus problématique de son corps. Il contraint ainsi ses modèles à confronter directement son ambiguïté sexuelle, tout comme lui-même a dû le faire bien plus difficilement pendant toute sa période de transition, et il enregistre leur réaction ; de manière plus générale, tant les regardeurs de ses photographies que les inconnus qu'il rencontre dans la rue ne peuvent qu'être gênés par son androgynie et son ambiguïté sexuelle. Son travail adresse délibérément le fait que son corps se trouve alors « dans cet espace liminaire entre mâle et femelle[1502] ». De plus, cette approche exacerbe la confusion entre intérieur et extérieur, entre sujet et objet : c'est avec son corps et pas seulement avec son œil, que Carlsen voit et photographie, et c'est par son vagin que les images pénètrent en lui. Tout son travail artistique, pendant ses années de transition sexuelle, a porté sur son identité, ses incertitudes, son questionnement, et cette série photographique en fut sans doute l'élément sommital. Cette œuvre intime, personnelle, témoigne de sa quête d'identité et de sa vulnérabilité courageuse, elle interroge la nature des rapports humains à

[1501] Dans un message électronique du 16 novembre 2010, Melsen Carlsen communiqua à l'auteur les codes d'accès à son site privé <http://www.melsencarlsen.com/OldPages2006/pinhole.html>, lequel n'est plus accessible aujourd'hui, le site actuel concernant exclusivement son activité de graphiste et designer. Cette page comprenait des photographies, un court texte de l'artiste sur le concept et le processus suivi (voir Annexe C8), et dix témoignages. Melsen Carlsen n'a ensuite plus souhaité répondre à nos questions.

[1502] "my body, which currently resides in that liminal space between male and female". Melsen Carlsen, *Pinhole Portraits*, 2006 ; document aujourd'hui inaccessible.

travers la photographie, mais, comme les autres expériences de *camera obscura* corporelle, elle est aussi une réflexion sur l'essence même de la photographie.

Conclusion

Le corps du photographe peut donc intervenir dans le sténopé de bien des façons. Au-delà d'une description énumérative de techniques et de pratiques, à laquelle on ne saurait se limiter – comme c'est trop souvent le cas quand on parle de photographie expérimentale –, quelques lignes de force en ressortent.

Tout d'abord, on peut noter la diversité de ces pratiques corporelles justement en terme de leur rapport au corps : certains photographes utilisent leur corps simplement comme un moyen parmi d'autres, d'autres l'impliquent fortement et le mettent au centre de leur démarche. Il ne s'agit bien évidemment pas d'une opposition tranchée entre deux camps opposés, mais plutôt d'un *continuum*, d'une gradation des pratiques entre deux pôles, l'un plutôt axé sur l'expérimentation, l'autre plutôt sur la performance. Ainsi, l'approche systématique de Paolo Gioli, utilisant son poing comme une *camera obscura* parmi d'autres, ou l'approche anecdotique d'un Quinnell ou d'un Madeleine relèvent plutôt d'une démarche d'exploration, d'expérimentation. Les réflexions de Bachler sur le troisième œil, de Guess sur le rapport au verbe ou de Cassar sur la dialectique lacanienne présence-absence, relèvent aussi d'une démarche intellectuelle similaire. On peut voir ici un regroupement de photographes privilégiant l'expérimentation, le déplacement de leur corps vers son utilisation comme outil photographique.

De l'autre côté, et avec les mêmes techniques, d'autres artistes mettent en avant leur engagement physique, leur rituel, comme Takeda, ils annoncent sans ambiguïté leur démarche performative comme Lecourt, ou bien se révèlent vulnérables, immergés, dévoilés comme Hamilton. Leur corps est impliqué dans l'action, parfois de manière extrême. Ainsi, pour Lindsay Seers, c'est sa vie même qui semble être en jeu, que ce soit réel ou fictif : toute distance entre

art et vie semble supprimée. A l'extrême, Melsen Carlsen photographie selon une démarche qui relève autant de la thérapie que de l'art, la distinction entre les deux étant abolie. Pour ces pratiques impliquant le corps, on peut véritablement parler de performance. Toutefois, à l'exception de Julian Ballantyne et de Morgane Adawi, il s'agit rarement de performance photographique devant un public de spectateurs : nous ne voyons que les traces de cette performance. Or photographie et performance sont deux mots d'ordinaire associés uniquement dans une relation univoque, celle où la photographie ne serait là que pour documenter la performance, voire dans quelques cas pour l'alimenter et l'enrichir[1503]. En effet, si Régis Durand parle en 1988 dans *Le regard pensif*, de

> « l'aptitude de la photographie à faire constat ou documentation et à relayer des formes d'art qui ne laissaient pas de traces durables (performance ou *Land Art*) », il ajoute que « certains artistes, comme Gina Pane [Durand mentionne aussi Cindy Sherman et Gilbert & George], font de leurs photos-constats les points de départ d'une œuvre plastique nouvelle. Tout se passe comme si le travail de la performance, du genre artistique bien particulier qu'il était dans ces années-là, autonome et historiquement défini, avait pénétré dans le processus photographique lui-même, qui se trouve "habité" par la conscience exacerbée de soi comme seul et unique sujet de son œuvre[1504] ».

Les artistes déplaçant leur corps au centre même de leur démarche photographique vont encore plus loin dans cette voie.

En conclusion, nous avons dégagé, d'après les analyses ci-dessus, un certain nombre de traits communs à toutes ces pratiques photographiques impliquant le déplacement du corps de l'artiste : le potentiel de toute cavité à être une

[1503] Cette relation entre photographie et performance fut d'ailleurs le sujet de l'exposition *Live Art on Camera* à Southampton en 2007

[1504] Durand Régis, *Le regard pensif, Lieux et objets de la Photographie*, Paris, La Différence, 1988, p.175.

camera obscura potentielle ; l'accent mis sur la pureté de la vraie vision humaine, sans optique ; le jeu du photographe et son autonomie face à l'appareil ; la perte de pouvoir délibérée du photographe, son incapacité à tout contrôler ; l'importance essentielle du processus suivi, la photographie devenant dès lors son propre sujet ; et enfin le manque d'utilité pratique des images ainsi obtenues, qui ne sont pas des témoignages, des représentations fidèles du réel, et qui n'ont pas de prétentions esthétiques ou décoratives.

C'est l'ensemble de ces facteurs qui ancrent ces photographies dans le champ de l'expérimental.

CH. 2.10 L'EFFACEMENT DU PHOTOGRAPHE

Alors qu'en photographie traditionnelle, le photographe s'efforce de contrôler le mieux possible toute la production de l'image photographique de la prise de vue au tirage, le photographe qui renonce à l'objectif et pratique le sténopé ne peut savoir d'avance quel cadrage il va obtenir, et celui qui se passe d'appareil et réalise des photogrammes ne maîtrise pas non plus l'image finale. De même, ceux qui déconstruisent le paramètre temporel, ceux qui expérimentent avec la chimie du développement ou avec les tirages non-standards n'ont pas non plus une maîtrise parfaite du processus photographique. Ils laissent tous une part au hasard, à l'aléatoire, bien plus grande que ne le font les photographes traditionnels. Cette diminution relative du rôle de l'auteur dans la trinité photographe-appareil-sujet a été intensifiée par certains artistes qui sont allés plus loin dans l'effacement, accomplissant un véritable déplacement hors du processus photographique : certains renoncent à viser au moment de photographier, d'autres renoncent à photographier eux-mêmes. Notons toutefois qu'il y a peu d'hétéronymie en photographie, peu de cas où le photographe disparaît derrière l'identité d'un autre : citons simplement le cas d'**Aymeric Vergnon d'Alençon**[1505] (né en 1973), dont le projet *Surgün*[1506] est la reconstitution fictive d'un club photo constitué d'une douzaine d'immigrés en banlieue parisienne, chacun des photographes fictifs ayant son propre style et ses propres sujets.

L'abandon du viseur

L'acte de porter l'œil au viseur, et ainsi de voir à quoi va ressembler la photographie qui va être prise, est l'un des gestes les plus courants du photographe. C'est un acte tout à fait symbolique de la posture du

[1505] Voir son site, en ligne : <http://www.aymericvergnon.net/>, consulté le 27 février 2016.

[1506] Surgün signifie exil en turc ; voir sur son site en ligne : <http://www.aymericvergnon.net/index.php/surgun/>, consulté le 27 février 2016.

photographe définissant ainsi le cadre, et donc ce que Philippe Dubois a nommé la coupe photographique spatiale[1507], et le viseur en est l'outil essentiel. Certes, certains photographes ont travaillé parfois sans viseur, mais ce fut alors le plus souvent pour des raisons de discrétion, pour ne pas être démasqués comme étant en train de photographier en portant l'appareil devant leur visage, le viseur devant leur œil. Parmi bien d'autres, on peut citer le photojournaliste israélien Miki Kratsman (né en 1959) opérant dans des zones à risque, ou le Catalan Joan Colom (né en 1921) photographiant les quartiers chauds de Barcelone ; ceux-là photographient au jugé pour pallier l'absence de visée directe, mais leur rapport à l'image reste celui de photographes tentant tant bien que mal de définir le cadre de l'image, même si c'est alors à l'aveuglette. De manière plus délibérée, quelques artistes ont choisi d'abdiquer ce contrôle de l'image par la visée et de réaliser des photographies sans viser, de sorte que le contenu de l'image est alors défini par le hasard seul ; nous présentons ici deux d'entre eux.

Noël Dolla (né en 1945) est un peintre français fondateur du groupe Supports/Surfaces. Son travail plastique s'est fondé sur la remise en cause des limites de sa pratique picturale, la déconstruction du geste, l'expérimentation de nouvelles techniques. Il a appliqué certaines de ces approches à la photographie, qu'il a peu pratiquée. Dans son livre *La parole dite par un œil* se trouve un court chapitre intitulé « Photo quantique », où est décrite une expérience de photographie aléatoire faite le 2 juillet 1985 à Cologne :

> « J'installe un câble entre deux points fixes. J'accroche un élastique sur le câble et j'y suspends mon appareil photo (Polaroid). J'enclenche le retardateur, je tire sur l'élastique, j'appuie sur le déclencheur et je lâche le tout. L'appareil décrit de grandes courbes dans l'espace, à un moment indéterminé, en fonction du retardateur, loin de ma main, de

[1507] Voir Dubois Philippe, *L'Acte Photographique et autres essais, op.cit.*, p.168-200

> ma volonté consciente et de mon œil, une mesure est prise, une portion de l'espace qui m'environne est inscrite sur la pellicule[1508] ».

Dolla ne réalise à chaque tentative que cinq photographies et il les conserve toutes, les considérant « comme étant toutes excellentes et équivalentes en "qualité artistique" », qu'elles soient floues ou nettes et que le hasard fasse ou non que son corps apparaisse à l'image. Dolla a réalisé par la suite trois autres performances similaires, d'abord aux arènes de Cimiez le 5 août 1985 lors de sa performance *Reconstruction spatiale N°7*[1509] (celle-ci avec un appareil Reflex, Images 224 & 225), puis à New York en 1986 et sur le Pont des Arts à Paris en 1997[1510]. En exergue de son texte, Dolla met cette phrase : « Un appareil photographique ne peut que produire des images. C'est sa fonction[1511]. » Il estime que le jugement de valeur sur ces images doit être à la charge du regardeur, et non de l'auteur. La dimension totalement aléatoire de l'image, l'absence de volonté consciente de l'artiste, et son abandon du contrôle sur l'image sont essentiels. Dolla établit un parallèle entre sa démarche et la physique quantique, selon laquelle on ne peut connaître à la fois la position et la vitesse d'une particule : pour lui, cette forme de photographie « quantique » questionne « la notion de relativité du sujet et, par là-même, l'objet de la photographie.[1512] » Ce questionnement de la photographie est, à ses yeux, un moyen d'affirmer une vision différente, avec une plus grande liberté.

[1508] Dolla Noël, *La parole dite par un œil*, Paris, L'Harmattan, 1995, pages 129-131.

[1509] Voir la documentation sur le site <http://performance-art.fr/fr/performance/triptyque-photographique-restructuration-spatiale-ndeg-7> et des images sur le site <http://noel-dolla.villa-arson.org/noel-dolla.php?page=texte&title=Triptyque%2Bphotographique%2B-%2Brestructuration%2Bspatiale%2Bn%25C2%25B07&content=0043> , sites consultés le 23 août 2015.

[1510] Courrier électronique d'Élodie Antoine, assistante de Noël Dolla, à l'auteur le 17 avril 2014.

[1511] Dolla Noël, *op.cit.,* p. 129.

[1512] *Idem*, p.130.

L'essayiste et photographe allemand **Andreas Müller-Pohle**[1513] publie la revue *European Photography*[1514] et a été un correspondant privilégié de Vilém Flusser, ainsi que son éditeur, depuis leur rencontre en 1981 (voir chapitre 1.3). Son travail artistique porte essentiellement sur l'essence ontologique et représentationnelle de la photographie, et en particulier sur l'encodage et la signification de l'information des images techniques, au sens de Flusser, et son opposition dialectique à l'entropie et au hasard ; il substitue l'inattendu au prévisible, rompt avec les restrictions visuelles de notre environnement et met en question ce qu'il voit[1515]. Il a réalisé une série de photographies prises aléatoirement sans viser, titrée *Transformance*[1516] (1979-1982, Images 226 & 227), parmi lesquelles, à la différence de Noël Dolla, l'artiste sélectionne ensuite les plus intéressantes, les meilleures d'un point de vue esthétique, comme un « jeu entre la nécessité et le hasard[1517] ». Vilém Flusser, écrivant fin 1983 l'introduction du livre *Transformance*, première monographie d'Andreas Müller-Pohle[1518], y saisit l'opportunité d'analyser un travail photographique à la lumière

---

[1513] Voir son site, en ligne : <http://www.muellerpohle.net/>, consulté le 23 août 2015. M. Müller-Pohle n'a pas donné suite à nos demandes réitérées d'entretien.

[1514] Le site de la revue est en ligne : <http://www.equivalence.com/>, consulté le 23 août 2015.

[1515] Voir Arrouye Jean, « De Perrudja à Perlasca », *Contretype*, n°49, 1996, en ligne : <http://www.muellerpohle.net/texts/essays/arrouye.html>, consulté le 23 août 2015.

[1516] Un néologisme entre « transformation » et « performance ». Quelques-unes de ces photographies, faites entre 1979 et 1982, sont visibles en ligne : <http://www.muellerpohle.net/projects/transformance.html> et <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/transformance.pdf>, sites consultés le 23 août 2015.

[1517] "a game between necessity and chance". von Amelunxen Hubertus, "Interfaces or the Face out of Sight", dans *Andreas Müller-Pohle : Interfaces. Foto+Video 1997-1999*, Göttingen, European Photography, 1999, en ligne : <http://www.muellerpohle.net/texts/essays/amelunxeninterfaces.html>, consulté le 23 août 2015.

[1518] Flusser Vilém, "Introduction / Einführung", dans Müller-Pohle Andreas, *Transformance*, Göttingen, European Photography Verlag, 1983, non paginé (2 pages en anglais et 2 pages en allemand), en ligne : <http://www.muellerpohle.net/texts/project_texts/flussertransformance.html>, consulté le 23 août 2015. Ce texte a été repris en allemand dans *Standpunkte* (p.51-54) et en anglais dans la revue *Philosophy of Photography*, volume 2 n°2, 2011, p.257-259, suivi de 12 des photos de Müller-Pohle, p.260-271.

de certaines des thèses de son livre *Für eine Philosophie der Fotografie* que Müller-Pohle vient de publier, comme nous l'avons analysé en détail plus haut (chapitre 1.3).

Dans un autre texte sur cette série[1519], Flusser décrit Müller-Pohle comme un photographe inversant la séquence des gestes du photographe : au lieu de 1) prendre l'appareil, 2) regarder à travers le viseur, 3) choisir une vue et 4) appuyer sur le déclencheur, la séquence ici suivie est 1) prendre l'appareil, 2) appuyer sur le déclencheur, 3) regarder les images obtenues et 4) en choisir une. La liberté de décision du photographe s'exerce donc après la prise de vue, en dehors du programme de l'appareil, et selon des critères personnels, esthétiques et autonomes. Le hasard délibéré, accidentel, de la prise de vue lui permet ensuite d'exercer son choix, sa liberté. Une photographie normale prétend représenter le monde objectivement, elle doit être bien faite dès la prise de vue, mais cette illusion représentative dissimule son caractère artificiel programmé par l'*apparatus*. Au contraire, les photographies de la série *Transformance* représentent seulement le geste du photographe, elles récusent le mythe de la représentativité. Elles ne montrent pas la vision que le photographe a du monde, mais ce que l'appareil photographique fait avec les rayons lumineux qu'il capture, l'intérieur métaphorique de la boîte noire et les processus qui s'y déroulent, c'est-à-dire la matière brute de la photographie même.

Dans ce qu'il a qualifié d' « action délibérée et créative visant à montrer les résultats accidentels de l'*apparatus*[1520] » Flusser voit une démonstration de la possibilité d'échapper au programme de l'appareil, en utilisant le hasard et l'effacement comme une stratégie de libération. Le photographe peut alors proclamer sa liberté face à l'*apparatus* en l'esquivant, sans avoir besoin de le

[1519] Flusser Vilém, "Andreas Müller-Pohle", dans Marix Evans Martin et Hopkinson Amanda (dirs.), *Contemporary Photographers*, Detroit, St James Press, 1995 (3e éd.), p.806.

[1520] "This book, then, opens a perspective onto what life in a world dominated by cameras and similar machines might be: a deliberate, creative informing of the accidental products of apparatus". *Transformance, op.cit.*, p.259.

combattre frontalement, en le laissant d'abord fonctionner de manière aveugle sans s'y soumettre, puis en reprenant la main pour faire un choix au sein de sa production. Il nous semble que ce refus de la normativité du viseur, cet effacement préliminaire du photographe au profit du hasard, qu'il soit total comme avec Dolla, ou qu'il constitue, chez Müller-Pohle, une esquive permettant ensuite d'affirmer un choix autonome en dehors du programme, représentent véritablement une forme de jeu contre l'appareil.

Le photographe s'effaçant devant l'automatisme (Franco Vaccari)

En 1972, dans le Pavillon italien[1521] de la 36e Biennale de Venise, l'artiste italien **Franco Vaccari**[1522] (né en 1936) installe un photomaton incongru dans une salle du Pavillon et inscrit sur le mur en quatre langues[1523] la phrase « Laissez sur ces murs une trace photographique de votre passage ». Le 6 juin 1972 à 10h, jour de l'inauguration, il met une pièce de monnaie dans l'appareil[1524], se fait prendre en photo par la machine, fixe la bande au mur et s'en va. Pendant la durée de la Biennale (Image 228), il ne reviendra sur place que pour discrètement faire quelques photographies des participants et des murs, comme témoin, documentant, et non comme auteur. Plus de 6000 personnes se font alors prendre en photo pendant la Biennale, laissent leur bande

[1521] Le titre de l'exposition du Pavillon italien est « Œuvre ou Comportement ? ». Vaccari fait partie de la section Comportement, curatée par Renato Barilli, aux côtés des artistes Vasco Bendini, Gino de Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz et Germano Olivotto.

[1522] Voir Vaccari Franco, *Esposizioni in Tempo Reale*, Bologne, Damiani, 2007, p.48-67.

[1523] Le texte écrit au mur en italien et en anglais utilise le mot « trace » (*traccia*, *trace*) ; en allemand, c'est le mot *Zeichnung*, dessin, qui est utilisé. En français, le mot « témoignage ». Franco Vaccari, qui ne parle bien que l'italien, ne s'explique pas ces différences sémantiques dues aux traducteurs de la Biennale.

[1524] La nécessité de payer était une manière de ne sélectionner que les visiteurs intéressés, mais démontrait aussi une dimension participative d'échange symbolique. Voir Panaro Luca, *L'Occultamento dell'Autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, Carpi (MO), APRM, 2007, p.57-67.

verticale de quatre photographies au mur, et envoient une carte postale pré-remplie à Vaccari (Image 229). La salle se couvre de portraits : au milieu des inconnus se trouvent quelques artistes comme Ugo Mulas[1525] à demi caché derrière son appareil photographique, Christo avec son fils, ou Christian Boltanski avec un foulard sur la tête (Image 230). Certains font des portraits très sages, d'autres font les pitres (Image 231); quelques-uns prennent, seuls ou à plusieurs, des poses érotiques[1526], si bien que l'administration de la Biennale raccourcit à plusieurs reprises le rideau qui cache l'intérieur de la cabine aux regards extérieurs[1527] et que les *Carabinieri* doivent régulièrement venir ôter des murs les images jugées indécentes. Ces anonymes font souvent des images de grande qualité, reprenant, comme le note le critique Luca Panaro « des gestes, des poses, des thématiques déjà vues dans l'histoire de l'art[1528] ». Mais, comme nous l'a dit Vaccari, « la qualité de chaque photographie était en fait secondaire, ce qui comptait visuellement, c'était l'impression d'ensemble, ce mur fait de milliers d'images se répondant, une sorte d'esthétique des grands nombres[1529] ».

[1525] Ugo Mulas était le photographe semi-officiel de la Biennale, il photographia l'installation, et Franco Vaccari nous a dit qu'il fut très impressionné par ce travail, voire un peu jaloux de n'y avoir pas pensé. On peut supputer que Mulas fut particulièrement intéressé par cette approche car il terminait alors sa série des *Verifiche*, qui sera publiée l'année suivante après son décès le 2 mars 1973.

[1526] Un artiste italien, dont on nous permettra de taire le nom, nous a confié qu'il avait été conçu dans cette cabine de photomaton.

[1527] Voir l'image <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2012/03/01/la-disparition-du-photographe-photomaton-1/franco-vaccari-esposizione-in-tempo-reale-num-4-lascia-su-queste-pareti-una-tracia-fotografica-del-tuo-passaggio-grafico-della-censura-esercitata-sulla-tenda-nel-tempo-1972/>, consulté le 30 janvier 2016.

[1528] "un certo gusto artistico, riprendendo o introducendo gesti, posture e tematiche già viste nel mondo dell'arte". Entretien de Luca Panaro avec Franco Vaccari, 24 février 1999, en ligne : <http://www.intervistalartista.com/vaccari/index.html>, consulté le 30 janvier 2016.

[1529] Notre entretien avec Franco Vaccari, 29 mai 2011, Modène. Voir Annexe B31a. Une partie de cet entretien a été réécrite et publiée dans : Lenot Marc, « « La photographie comme action, non comme représentation ». Entretien avec Franco Vaccari », dans Challine Éléonore, Meizel Laureline & Poivert Michel (dirs.), *L'Expérience Photographique*, *op.cit.*, p.59-73, en ligne : <https://www.academia.edu/7693963/La_photographie_comme_action_non_comme_repr%C3%A9sentation_entretien_avec_Franco_Vaccari>, consulté le 29 janvier 2016. Cette citation est p.62.

L'interaction entre les images est aussi intéressante à ses yeux, car des personnes s'inspiraient des photographies déjà visibles au mur pour inventer de nouvelles poses, comme « un stimulus pour des actions plus libres[1530] ». Vaccari a d'ailleurs par la suite beaucoup travaillé et beaucoup écrit sur ce concept, qui est central dans sa réflexion sur le *feedback* artistique, quand les spectateurs participants réagissent et font évoluer l'œuvre[1531], l'exposition se comportant alors comme un organisme vivant. Pour lui, cette évolution interactive différencie fondamentalement son travail, qu'il nomme d'ailleurs « *Exposition en temps réel* », d'un happening ou d'une performance, figés et prédéfinis.

De plus, cette intervention de Vaccari allait à l'encontre des règles établies, c'était « une réfutation évidente des prérogatives de l'artiste[1532] » comme l'a écrit Renato Barilli, le co-commissaire du Pavillon italien de la Biennale. Les règles étaient renversées : ceux qui étaient censés contempler devaient agir, celui qui était supposé agir était passif. Vaccari nous a déclaré : « ça détruisait toutes les idées sur la photographie : ce vide, cette destruction du photographe, l'absence d'appareil, le fait aussi qu'il fallait payer et que le paiement ancrait la pièce dans la réalité[1533] ». D'une part, dans la trinité classique sujet-appareil-photographe, ce dernier a disparu ; de plus, l'œuvre au début, est encore inexistante, potentielle, et ce n'est qu'à la fin de l'exposition qu'elle devient réellement visible dans sa complétude. Vaccari s'est amusé à comparer cette construction de l'œuvre à « un énorme polaroid dont le temps de développement, celui nécessaire pour rendre visible l'image latente, aurait été

[1530] "un elemento di comportamento nuovo, questo diventava stimulo per azioni più libere". Entretien Panaro-Vaccari*, op.cit.*

[1531] Voir en particulier le livre : Leonardi Nicoletta (dir.), *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Milan, Postmedia, 2007.

[1532] "un netto rifiuto delle tradizionali prerogative dell'artista". Barilli Renato, *Franco Vaccari. Esposizione in Tempo Reale. 36ª Biennale di Venezia 1972*, Pollenza, Nuova Foglio Editrice, 1973, *apud* Vaccari Franco, *Esposizioni in Tempo Reale*, *op.cit.,* p.70.

[1533] Notre entretien avec Vaccari, *op.cit.* (*L'expérience photographique, op.cit.*, p.66).

de plusieurs mois[1534] ». Le rapport au temps photographique est ainsi étendu, perturbé, car l'artiste a créé un cadre, a déclenché un processus, a invité et incité à y participer, puis s'est mis en retrait, et ce sont les participants qui, au fil du temps, ont bâti l'œuvre. Le rôle de Vaccari a été décrit par le commissaire Barilli comme celui d'« un grand provocateur et ordonnateur d'événements[1535] ». Lors du vernissage de la Biennale les participants recevaient un certificat avec la phrase « la photographie comme action et non comme contemplation ». Vaccari a par la suite utilisé aussi « la photographie comme action et non comme représentation ». Il a d'autre part précisé, lors d'un entretien avec Clément Chéroux et Giuliano Sergio, qu'à ses yeux, l'œuvre était constituée de trois moments, l'exposition elle-même, la collecte des photographies, comme une solidification de l'expérience, et, tout aussi importante, la documentation, « la récolte, de [sa] part, de la mémoire solidifiée pendant l'exposition[1536] », ce qui a donné lieu à un livre[1537].

Vaccari a ensuite poursuivi un travail similaire[1538] avec le projet *Photomatic d'Italia* (1972-1974) où il invita les utilisateurs d'un millier de photomatons dans tout le pays à lui communiquer leurs bandes photographiques, dans le but de réaliser un film, qui finalement ne fut pas fait[1539] . C'était, pour lui, un moyen de faire croître le projet initial de manière autonome, hors de la galerie et dans

---

[1534] "come un'enorme polaroid il cui tempo di sviluppo, e cioè quello necessario per rendere visibile l'immagine latente sarebbe stato di alcuni mesi". Vaccari Franco, *Fotografia e Inconscio Tecnologico*, Turin, Einaudi, 2011. Ce texte, écrit vers 1985, et ajouté aux éditions récentes du livre en italien, n'apparaît pas dans la traduction française publiée par Créatis en 1981.

[1535] Barilli Renato, *op.cit.,* p.71.

[1536] Entretien de Franco Vaccari avec Clément Chéroux et Giuliano Sergio le 30 juin 2011, dans Chéroux Clément & Stourdzé Sam (dirs.), *Derrière le rideau. L'esthétique photomaton*, Lausanne / Arles, Musée de l'Élysée / Éditions Photosynthèses, 2012, p. 287. Une partie de cet entretien a été reprise dans *L'expérience photographique, op.cit*., p.66-67.

[1537] Vaccari Franco, *Esposizione in Tempo Reale. 36ª Biennale di Venezia 1972*, Pollenza, Nuova Foglio Editrice, 1973.

[1538] Vaccari a également mené un projet identique en Corée, où il dit avoir été déçu par le manque d'originalité des poses des participants.

[1539] De ce projet de film, *Film Disseminato*, il dit que chaque participant n'en aura vu que la partie où il joue : "Di questo film coloro che hanno partecipato hanno visto solo la propria parte". Vaccari Franco, *Esposizioni in Tempo Reale*, *op.cit.,* p.246.

la rue[1540]. Il a ainsi reçu 60 000 photographies qu'il a triées, classées, et qu'il montre parfois par thème. Cette sélection, ce classement, nous dit-il, sont similaires au travail d'un physicien expérimentateur : « au CERN, on fait beaucoup d'événements et on cherche s'il y en a un qui sort de la norme. C'est ce que j'ai fait : les photos intéressantes sont ressorties du grand nombre[1541] ». Luca Panaro a utilisé l'expression « logique *fuzzy* » pour qualifier cette dialectique entre hasard et programmation, entre intervention et ouverture[1542].

Tout le travail de Vaccari se déploie autour d'une approche conceptuelle, expérimentale, et souvent onirique, de l'image photographique, qui questionne le rapport avec l'appareil et la représentation photographique de la réalité. Beaucoup de ses œuvres, dont sa quarantaine d'*Expériences en temps réel*, ont une dimension performative, avec des mécanises de rétroaction, de *feedback* qui leur permettent d'évoluer en intégrant des réactions extérieures. De plus, comme nous l'avons indiqué au chapitre 1.5, il a publié une vingtaine de livres sur l'art et la photographie[1543], qui, dans leur quasi-totalité, n'ont malheureusement pas été traduits. Il est en particulier l'auteur du concept d'inconscient technologique[1544] en photographie, inspiré, non de Freud, mais de l'inconscient optique selon Walter Benjamin[1545] – ce que l'œil ne perçoit pas. Pour lui, l'inconscient technologique est ce qui conditionne l'image à l'insu de son

---

[1540] "Questo fatto ere al prova che l'azione, innestata a Venezia, si autoalimentava viveva di una vita propria; uscita dallo spazio privilegiato della galleria era dilagata per le strade". Vaccari Franco, *Esposizioni in Tempo Reale*, *op.cit.,* p.72.

[1541] Notre entretien avec Vaccari, *op.cit.* (*L'expérience photographique, op.cit*., p.71). Vaccari est d'ailleurs diplômé en sciences physiques du Politecnico de Milan. CERN est l'acronyme du Conseil européen pour la recherche nucléaire à Genève.

[1542] Panaro Luca, *L'Occultamento dell'Autore, op .cit*., p.128-131.

[1543] Vaccari, est, avec Jeff Wall, Gottfried Jäger et Victor Burgin, un des rares photographes contemporains qui combinent ainsi une pratique artistique confirmée et une réflexion théorique dense.

[1544] Vaccari Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modène, Punto e Virgola, 1979. Son seul livre traduit en français par Marie-Louise Lentengre, est : *La Photographie et l'Inconscient Technologique*, Paris, Créatis, 1981.

[1545] Benjamin Walter, *Petite Histoire de la Photographie,* Paris, *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p.12. Notons que Vaccari a rédigé son texte 14 ans avant que Rosalind Krauss ne publie *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993.

auteur. Les règles qui conditionnent le médium photographique s'imposent à ceux qui l'utilisent, et échappent à leur contrôle : elles sont donc non-conscientes. L'outil photographique est soumis à un code symbolique, et les images ainsi produites sont codées selon des règles structurelles indépendamment de la volonté du photographe. Pour échapper à cette détermination, il faut pouvoir s'abstraire de ces règles, afin de mettre en échec les règles et les habitudes visuelles et comportementales[1546]; ce peut être, par exemple, en refusant l'obligation perspectiviste par le biais des photogrammes – et Vaccari mentionne à titre d'exemple le travail de Nino Migliori (chapitre 2.7) – , ou bien ce peut être en utilisant l'appareil photographique, non pour faire de « belles » photographies, mais pour produire des enregistrements mémoriels qui soient autonomes par rapport aux intentions du photographe, et c'est l'approche que suit Vaccari.

Dans ce contexte d'autonomie des images par rapport au photographe, Vaccari revendique donc l'occultation de l'auteur[1547], en s'inspirant évidemment de l'approche de Duchamp avec les *ready-mades*[1548] et de la mort de l'auteur selon Roland Barthes[1549] : « Pour moi, l'occultation de l'auteur, c'est sa perte de contrôle. Toute l'histoire de la photographie allait vers le contrôle maximum, la maîtrise, tout contrôler, tout savoir. Moi, au contraire, j'ai privilégié la perte de contrôle[1550] ». Il s'affirme comme le premier à le faire en photographie. On peut estimer qu'aujourd'hui, avec le développement de travaux à partir de photographies trouvées – et Vaccari a lui-même montré ses images de

---

[1546] Nous nous inspirons ici de la formulation de Valtorta Roberta, "Introduzione", dans Vaccari Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico, op.cit*., 2011, p. xii-xiii.

[1547] D'où le titre du livre de Luca Panaro, *L'Occultamento dell'Autore, op.cit.*

[1548] Vaccari a d'ailleurs autoédité en 1978 un petit livre titré *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, où, analysant le rapport des *ready-mades* de Duchamp et du travail, il postule que la valeur de l'œuvre n'est plus reliée au travail nécessaire pour la réaliser, faisant un parallèle entre cette suppression de la valeur travail et la spéculation financière. Il a ensuite développé cette thèse dans Vaccari Franco, *Duchamp messo a nudo. Dal ready made alla finanza creativa*, Pistoia, Gli Ori, 2009.

[1549] Barthes Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris Seuil, 1984 (1968), p.61-67.

[1550] Notre entretien avec Vaccari, *op .cit.* (*L'expérience photographique, op.cit.*, p.72)

photomaton dans des expositions sur la photographie trouvée[1551] –, cette revendication est devenue assez commune, mais, comme il nous l'a dit à propos de son projet à Venise : « Aujourd'hui ça a l'air peut-être banal, mais il y a quarante ans, en photographie, c'était une idée neuve[1552] ». Historiquement, revendiquant sa dimension expérimentale et son jeu contre les appareils, Franco Vaccari a sans doute été le premier à oser ainsi effacer, occulter le photographe.

Ces formes d'effacement de l'auteur, ce recours au hasard dans la prise de vue ou dans la constitution des images, constituent un refus de jouer le jeu classique du photographe au sein de l'*apparatus*. Ce refus peut être total dans le cas de Noël Dolla renonçant à tout choix face aux images faites aléatoirement, ou partiel avec Andreas Müller-Pohle exerçant son choix, son acte de création artistique, non en photographiant mais en sélectionnant *a posteriori*. Ce refus peut aussi s'inscrire dans une révision du rôle du photographe, non plus comme opérateur de l'appareil, mais comme ingénieur d'un processus de création à partir d'images faites par une machine automatique avec Franco Vaccari, ou bien d'images trouvées comme le font bon nombre d'artistes contemporains. Il représente dans tous ces cas, à des degrés divers, un jeu de remise en cause des paramètres du programme photographique standard, une rébellion radicale par abstention, retrait, déni de la place normalement assignée au photographe, et, de ce fait, un élément essentiel de définition de la photographie expérimentale.

[1551] Citons, parmi bien d'autres, l'exposition *Lumpenfotografie* à la galerie P420 de Bologne en 2013, sous la direction de Simone Menegoi, à laquelle, outre Vaccari, participèrent des artistes travaillant tous sur la photographie trouvée : Hans-Peter Feldmann, Peter Piller, Joachim Schmid et Alessandra Spranzi, avec un catalogue *Lumpenfotografie. Per una fotografia senza vanagloria*, cat.exp., Bologne, Galerie P420, 2013.

[1552] Notre entretien avec Vaccari, *op.cit.* (*L'expérience photographique, op.cit.*, p.68)

CONCLUSION

UN COURANT EXPÉRIMENTAL

L'analyse d'environ 150 artistes que nous venons de présenter a été faite en interrogeant la manière dont ils questionnent tel ou tel élément de l'*apparatus* photographique, l'appareil lui-même, la formation physico-chimique de l'image, ou la position de l'auteur. Dans chaque cas, ces artistes se démarquent des procédures habituelles de la photographie pour expérimenter et inventer de nouvelles approches. Nous avons inscrit leurs pratiques dans une définition de ce qu'est la photographie expérimentale, tout en étant conscient que d'autres définitions pourraient être proposées et mener à d'autres lectures. En conclusion de notre thèse, nous souhaitons d'abord examiner de manière large ce que représentent ces photographes au sein de la photographie contemporaine et proposer ainsi l'existence d'un courant expérimental plutôt que d'un mouvement, puis identifier certains de leurs paramètres transversaux de différentiation, et enfin tenter d'inscrire ce courant dans l'histoire en réfléchissant aux raisons de son émergence aujourd'hui. Nous conclurons par quelques futures pistes de recherche possibles.

Un courant expérimental dans toute sa diversité

Les chapitres précédents ont montré la grande diversité des pratiques des photographes que nous avons considérés comme expérimentaux : certains n'utilisent pas d'objectif, d'autres pas d'appareil du tout; beaucoup interviennent sur le matériau photographique, que ce soit à la prise de vue, au développement ou au tirage; d'autres jouent avec le temps ou avec la lumière.

Certains enfin remettent en cause le rôle même du photographe. Mais, ce faisant, tous jouent avec les paramètres mêmes de l'appareil, ou plutôt contre eux, et nous avons estimé que c'était là ce qui justifiait de les regrouper ici. Mais, le plus souvent, eux-mêmes ne se définissent pas comme étant des photographes expérimentaux, ils n'ont pas le sentiment d'appartenir à un groupe ou à une école, à de rares exceptions près : les photogrammistes anglais, les élèves de Floris Neusüss, ou les proches du *Pinhole Journal*. Ils ont rarement exposé ensemble, et, quand ce fut le cas, ce fut presque toujours dans des expositions dédiées à une technique donnée, ici les photogrammes, là la *camera obscura*.

Cette diversité de pratiques et de positionnements se retrouve dans les origines des artistes : analysant les 150 artistes[1553] de notre corpus − en tenant compte du fait qu'une vingtaine appartiennent en fait à deux cultures, comme, par exemple la Franco-équatorienne Estefanía Peñafiel −, nous comptons 40 Français, 40 États-uniens, 18 Allemands, 16 Britanniques et 14 Italiens. Ces cinq nationalités représentent donc les trois quarts du corpus; il y a 22 autres Européens[1554] et 20 personnes du reste du monde[1555]. Ces chiffres doivent toutefois être pris avec une certaine précaution car ils dénotent aussi un probable biais dû à nos propres proximités culturelles, mais ils traduisent néanmoins une répartition géographique assez prévisible, car en phase avec le poids culturel de la photographie dans le monde aujourd'hui, à l'exception du Japon que nous n'avons pas pu inclure dans notre recherche.

Par ailleurs, nous avons privilégié dans notre recherche des artistes contemporains, parfois peu connus, plutôt que des figures établies de l'histoire de l'art, dont nous reconnaissons l'importance historique mais que nous avons

[1553] 10 d'entre eux travaillent en couple ou en duo.
[1554] Belgique, Suisse, Pays-Bas, Hongrie, Tchéquie, Portugal, Pologne, Finlande, Espagne, Grèce et Turquie, chacun avec 5 personnes ou moins.
[1555] Canada, Mexique, Cuba, Jamaïque, Colombie, Équateur, Brésil, Argentine, Maroc, Israël, Iran, Inde, Viet-Nam, Hong-Kong et Japon (bien que hors de notre champ de recherche), chacun avec 3 personnes ou moins.

estimé moins pertinentes d'un point de vue contemporain[1556]. Presque tous les artistes de notre corpus sont vivants, seuls neuf des 150 étant décédés. Le doyen, Nino Migliori, a 90 ans, la benjamine, Morgane Adawi, en a 28. L'âge moyen des vivants est de 55 ans; ils se répartissent en cinq tranches d'âge d'importance à peu près égale, avec 30 artistes de plus de 70 ans, 30 sexagénaires, 32 cinquantenaires, 24 quadragénaires, et 25 artistes de moins de 40 ans. Ce sont donc, dans l'ensemble, des photographes raisonnablement confirmés, déjà bien installés dans leur carrière artistique. Notre corpus ne compte que 25% de femmes[1557], ce qui est dû à la prépondérance masculine dans les tranches plus âgées[1558], puisque 38% des quadragénaires sont des femmes et qu'on arrive à la parité chez les dix artistes de moins de 35 ans.

Même si certains ont par ailleurs une activité commerciale en photographie classique pour gagner leur vie dans un studio de ville, comme Natale Zoppis, ou dans la publicité ou la mode, comme Rossella Bellusci, il est rare qu'ils aient aussi une pratique artistique à l'intérieur des normes de la photographie classique : trés peu combinent photographie expérimentale et photographie standard dans leur travail artistique. Si beaucoup ne sont que photographes, la photographie n'est, pour quelques-uns, qu'un élément secondaire de leur art : ceux-là sont avant tout peintres comme Noël Dolla, ou sculpteurs comme Bernar Venet ou Dominique Stroobant.

Quelques-uns ont une approche très scientifique, leurs expérimentations sont très étudiées, très documentées, comme par exemple les carnets de Vera Lutter, ou les fiches techniques d'Alison Rossiter; certains acquièrent ainsi une véritable compétence scientifique en chimie, comme Pierre Cordier, ou en

[1556] Nous avons ainsi simplement évoqué, entre autres, les travaux de Sigmar Polke ou de Gottfried Jäger, déjà beaucoup étudiés, en nous contentant de les replacer dans le contexte de notre recherche, alors que nous avons consacré des développements beaucoup plus longs aux photogrammistes anglais, à Floris Neusüss ou à Gábor Ösz, par exemple, ces derniers n'ayant pas bénéficié jusqu'ici d'autant d'attention de la part des chercheurs en photographie.
[1557] Et également un transsexuel FtM, Melsen Carlsen.
[1558] La femme la plus âgée, Barbara Leisgen, a 76 ans.

optique comme Michael Wesely. D'autres au contraire, comme Paolo Gioli ou Patrick Bailly-Maître-Grand, sont plus empiriques et fonctionnent davantage sur un mode "essai-erreur".

Tous se situent, d'une manière ou d'une autre, en marge de la photographie standard. Pour certains, c'est là une approche réfléchie, délibérée, consciemment construite au fil du temps; certains, en particulier ceux qui pratiquent la *camera obscura*, sont même des militants de la différence, parfois intransigeants. Pour d'autres, la photographie expérimentale est simplement un chemin auquel ils ont abouti, après une insatisfaction avec la photographie traditionnelle, dans un désir plus ou moins bien articulé de s'exprimer autrement, d'explorer d'autres voies possibles. Parfois le hasard d'une découverte, d'un accident ou d'une rencontre a joué un grand rôle dans leur découverte du photogramme ou dans leur refus du temps instantané, comme pour Adam Fuss ou Garry Fabian Miller; parfois au contraire leur conversion a été le fruit d'une réflexion théorique très construite, comme Christopher Bucklow. Peu nombreux sont ceux qui ont lu Vilém Flusser; toutefois certains l'ont rencontré, comme Franco Vaccari ou Aïm Lüski, ou même l'ont bien connu, comme Andreas Müller-Pohle.

Tous mettent l'accent sur la liberté ainsi obtenue, sur leur soif d'exploration, sur leur joie à inventer leurs propres règles, à définir leurs propres contraintes au lieu de devoir respecter celles de la photographie standard; la liberté ainsi conquise leur permet de ne pas être fonctionnaires des programmes de l'*apparatus*, même si ce n'est pas ainsi qu'ils s'expriment spontanément. Ce sont les mots liberté et indépendance qui reviennent le plus souvent dans leur discours, et la conscience claire que, pour exprimer leur créativité artistique, ils avaient besoin d'un cadre différent. De ce point de vue, l'entretien du psychanalyste Martin Wilner avec l'artiste Marco Breuer[1559] (voir chapitre 2.7) est particulièrement révélateur, car cette analyse démontre que cette liberté ne

[1559] Martin Wilner M.D., "Marco Breuer – A Psychoanalytic Sketch", dans *Marco Breuer. SMTWTFS*, cat. exp., New York, galerie Roth Horowitz, 2002, p.46-47 du *Reader*.

peut s'obtenir qu'à travers un geste de rejet de l'appris, de refus de l'établi, de lutte contre l'autorité, et de rébellion contre les contraintes : ceci pourrait sans doute s'appliquer à tous les artistes étudiés ici.

Nous ne saurions donc ranger ces individualistes sous la bannière d'une école expérimentale, ni prétendre qu'il existe un mouvement expérimental dans la photographie contemporaine : on ne trouve ni structure les regroupant, ni leader les inspirant, ni manifeste cristallisant leurs réflexions et éclairant leurs pratiques. Il n'y a pas sur eux de regard critique ou curatorial unificateur qui les rassemblerait. Tout au plus, synthétisant nos analyses, pouvons-nous affirmer l'existence d'un courant expérimental, un regroupement fluide, informel, non délibéré, autour d'une attitude commune. Comme nous le disions dans l'introduction, il s'agit d'un moment expérimental, apparaissant en ce tournant du millénaire, entre le déclin du documentaire et l'apogée du numérique, comme un « chant du cygne » de la photographie analogique trouvant là de nouvelles raisons d'être.

Un courant expérimental assez homogène

En synthèse de nos analyses sur ces photographes expérimentaux, nous pouvons résumer ici quelques lignes de force qui leur sont communes, même si chacune d'elles ne s'applique pas nécessairement à tous, en ligne avec ce que nous évoquions dans l'introduction de notre thèse.

Il y a tout d'abord presque toujours un questionnement devant la photographie, son essence, son ontologie. Tous ces photographes, à un moment de leur carrière, se sont posé la question de leur métier et de la nature de ce qu'ils faisaient, ils se sont interrogés sur les paramètres de la photographie même. C'est la raison pour laquelle nous avons commencé cette recherche par les photographes conceptuels qui, autour de 1970, ont mené, pour la première fois, un travail d'investigation de la photographie en tant que telle, et non plus seulement comme moyen de représentation. D'une manière

ou d'une autre, ces conceptuels ont inspiré tout le travail autoréflexif qui a suivi.

Cette réflexion est allée de pair avec une interrogation sur la fonction représentative de la photographie : contrairement à la tradition photographique dominante, ces photographes expérimentaux ont souvent réalisé des photographies qu'on peut qualifier d'abstraites. Ce ne sont pas les premiers puisque, comme le montre Nathalie Boulouch[1560], la première abstraction photographique date de 1916, avec Alvin Langdon Coburn. Il n'y a pas identité entre ces deux notions, des photographies abstraites pouvant être faites avec un appareil de manière classique, et des photographies expérimentales pouvant aussi représenter un objet ou une scène bien réels; mais les photographes expérimentaux se sont le plus souvent sentis libérés de la nécessité historique de représenter la réalité. Ce qui compte pour eux, bien plus que ce qui est montré, c'est que le regardeur s'interroge, se demande ce qu'il voit et comment il ressent cette vision. La photographie pour beaucoup d'entre eux, comme par exemple Walead Beshty ou James Welling, n'est plus seulement une représentation, une fenêtre sur le monde, c'est avant tout un objet.

Cette remise en question des paramètres photographiques standard ne se fait pas au hasard ou de manière anarchique, elle passe toujours par un processus qui, le plus souvent, leur est particulier, une manière de faire qu'ils déterminent eux-mêmes, qu'ils codifient et appliquent de façon systématique. Il ne s'agit plus d'une technique standard basée sur l'optimisation des réglages de l'appareil photographique, mais au contraire d'un protocole[1561] autonome, précis, rigoureux et déterminant, qui s'appuie sur un savoir-faire pas toujours expressément codifié mais dénotant toujours une maîtrise certaine des paramétres de production, et une grande attention au travail "bien fait". Ce protocole peut même devenir presque obsessionnel, comme par exemple avec

[1560] Nathalie Boulouch, « La création expérimentale », dans André Gunthert & Michel Poivert (dirs), *L'Art de la Photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Mazenod, 2007, p.459-501.
[1561] Voir Danièle Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

Steven Pippin ou Lindsay Seers, chez qui il dépasse le champ de la simple création artistique et devient presque une régle de vie.

Mais cette maîtrise n'est pas incompatible avec le hasard : presque tous les photographes expérimentaux reconnaissent la part du hasard dans leur travail, même si certains comme Paolo Gioli disent tout faire pour la minimiser. Tous sont prêts à prendre des risques, à explorer de manière systématique des avenues nouvelles en gardant la possibilité d'y être surpris, à faire confiance à la chance pour découvrir de nouvelles esthétiques, de nouveaux champs de vision, ou simplement de nouvelles procédures. Des artistes comme Noël Dolla ou Andreas Müller-Pohle ont poussé à l'extrême cet abandon du travail photographique sous contrôle, en se limitant à une situation conjuguant le hasard avec un protocole défini.

Cette possibilité offerte au hasard va de pair avec une perte de contrôle de la part du photographe, à son acceptation d'une forme d'abandon de son rôle traditionnel. Bien souvent il ne vise plus, ainsi avec la *camera obscura*; il n'a même plus d'idée préliminaire de ce à quoi va ressembler sa photographie, comme par exemple Aïm Lüski et ses points de vue multiples. Il abandonne ainsi, partiellement ou totalement (comme Franco Vaccari) sa position d'auteur, s'en remettant à un processus qu'il définit et met sur pied, puis laisse se développer en son absence.

Comme nous l'avons vu, le rapport au temps du photographe expérimental est fort différent de celui de l'adepte de l'instantané et de l'instant décisif. Non seulement des photographes comme Michael Wesely ou comme Patrick Bailly-Maître-Grand et d'autres praticiens de la photographie en déroulement continu installent la durée au sein même de leurs photographies, mais d'autres ont aussi une capacité à faire dérouler le temps à un autre rythme, que ce soit au moment de la prise de vue, comme Vera Lutter, ou du développement, comme Andreas Müller-Pohle avec ses polaroids retardés, ou Adam Fuss avec sa pièce *Love*.

Une autre caractéristique commune à quasiment tous les photographes expérimentaux est leur extrême attention aux paramètres essentiels de la photographie, le matériau, pellicule ou papier, et la lumière. Cela dénote également une approche souvent aussi haptique que visuelle, avec un désir de toucher autant que de voir, comme par exemple chez Floris Neusüss. Qu'il s'agisse de la passion d'Alison Rossiter pour les papiers photographiques périmés, de l'enthousiasme de Pierre Cordier pour les agents localisateurs de ses chimigrammes, ou de l'émotion avec laquelle Garry Fabian Miller parle de sa relation quasi sensuelle à la lumiére, il y a là une proximité avec les fondations mêmes de la physique et chimie de la photographie qu'on rencontre plus rarement chez les photographes plus classiques.

Enfin, tous ces photographes expérimentaux sont des joueurs. Confrontés aux régles contraignantes de la photographie, ils ont pris le parti de les affronter, mais en les contournant de maniére ludique. Ce sont des rebelles, mais leur contestation passe par l'expérimentation et le jeu, l'humour et le détournement : les déroutages par Steven Pippin ou par Paolo Gioli d'icônes de la photographie, Muybridge ou Bayard, la critique du photojournalisme par Broomberg & Chanarin, la désinvolture envers le statut d'oeuvre d'art pérenne d'Ackroyd & Harvey, sont autant de pieds de nez ironiques et irrévérencieux à la Photographie "avec un P majuscule". Ce n'est, comme l'a écrit Flusser, que par le jeu contre l'appareil que les photographes expérimentaux peuvent affirmer leur liberté.

Un courant expérimental de son époque

Il nous a semblé que, contrairement à ce qu'écrivait Nathalie Boulouch[1562] en 2009, il y a actuellement un regain d'intérêt pour la photographie

[1562] « elle a perdu de sa vivacité au cours des dernières décennies du XXe siècle », elle «n'incarne plus le même pouvoir de perturbation et d'ouverture», Nathalie Boulouch, *op.cit.,* p.501.

expérimentale, comme le démontrent un assez grand nombre d'expositions[1563], et surtout la pratique particulièrement vivace des artistes que nous avons étudiés. Cette vivacité[1564] est aussi liée à l'émergence aujourd'hui d'un intérêt renouvelé pour des questions ontologiques sur la photographie, comme le souligne Clément Chéroux dans sa présentation[1565] de l'exposition « Qu'est-ce que la photographie ? » au Centre Pompidou, soulignant le grand nombre de livres[1566] et d'expositions[1567] soulevant des questions similaires, et contrastant cela avec le refus « d'une démarche strictement ontologico-centrée[1568] » parmi les chercheurs de sa génération autour de la revue *Études photographiques*. Il ajoute que l'interrogation contemporaine vers une, ou plus vraisemblablement des ontologies plurielles de la photographie se réactive aujourd'hui non plus en termes purement théoriques, mais « à travers le prisme des *practiciens*, c'est-à-dire des photographes et des artistes[1569] », sans qu'il y ait pour autant de réponse universelle. C'est également, non pas en ayant une réflexion exclusivement esthétique, mais en tentant de marier concepts philosophiques et pratiques expérimentales, que notre recherche a été menée.

[1563] Voir Annexe C1.

[1564] Un autre exemple de ce regain d'intérêt, même s'il peut paraître anecdotique, est la distribution aux visiteurs de la foire Paris Photo 2014, d'une brochure titrée "J.P. Morgan Curator's Highlights", fléchant un parcours de visite des stands de galeries pour y découvrir des photographies rangées sous le titre *Abstract Realities*, que Lisa K. Erf, directrice de la JPMorgan Chase Art Collection, avait sélectionnées. Parmi les onze artistes ainsi mis en avant : Pierre Cordier, Alison Rossiter et Garry Fabian Miller.

[1565] Chéroux Clément, « La photographie soumise à la question », dans Chéroux Clément & Ziebinska-Lewandowska Karolina, *Qu'est-ce que la photographie ?,* Paris, Centre Pompidou/Xavier Barral, 2015. L'exposition eut lieu du 4 mars au 1er juin 2015.

[1566] Chéroux cite (note 14, p.20) : Jiri Benovsky, *Qu'est-ce qu'une photographie ?,* Paris, Vrin, 2010; Fabrice Bousteau (dir.), *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?,* Paris, Beaux-arts, 2002, 2007 & 2009; Francisco Rodríguez Pastoriza, *Qué es la Fotografía*, Madrid, Lunwerg, 2014; Karel Cisař (dir.), *Co je to fotografie ?,* Prague, Hermann & Synové, 2004; Carol Squiers (dir.), *What is a Photograph ?,* Munich/Londres/New York, DelMonico/Prestel/ICP, 2014; James Elkins, *What Photography is, op.cit.*

[1567] Chéroux mentionne (note 15, p.20) les expositions à ICP New York, à l'Art Institute de Chicago et au Folkwang Museum d'Essen, que nous citons en Annexe C1.

[1568] *Ibid*. p.16.

[1569] *Ibid*, p. 18. Italiques dans l'original.

Ce regain d'intérêt pour une photographie non documentaire s'est manifesté, en particulier aux États-Unis, par un débat assez fourni autour de l'abstraction plutôt que de l'expérimental, tout en ayant souvent tendance à les confondre. Dans la revue *ArtForum* de mars 2010[1570], Matthew Witkovsky, Directeur du département de photographie de l'Art Institute de Chicago, oppose une conception européenne, et en particulier, dit-il, austro-allemande, de l'abstraction au discours des artistes américains : les premiers, tels les critiques Ruth Horak et Monika Faber[1571] et les artistes Gottfried Jäger[1572] et Floris Neusüss, sont à ses yeux des prosélytes d'une vision anti-représentative de la photographie abstraite et ne s'intéressent, selon lui, qu'à une photographie autoréflexive « dans le bonheur présumé de sa propre présence spécifique[1573] ». Pour lui, par contre, les artistes américains qu'il mentionne, dont Liz Deschenes, James Welling ou Walead Beshty, réfutent cette distinction entre abstrait et figuratif. Comme nous l'avons vu, Beshty, par exemple, considère que ses photographies ne peuvent pas être décrites comme abstraites car elles sont des « manifestations concrètes d'un ensemble de conditions données », et que « toutes les photographies sont à la fois représentationales et abstraites, des constructions passées par une série de translations et de manipulations »[1574]. Witkovsky replace l'abstraction photographique dans une perspective historique plus large, en particulier en écho à la peinture abstraite, mais hors de toute spécificité photographique : il ne se préoccupe que de l'impact visuel et esthétique de ces oeuvres, sans s'intéresser à leur processus d'élaboration, ce qui nous semble pourtant essentiel pour appréhender leur sens. Ce débat a eu

---

[1570] Witkovsky Matthew, "Another History", *ArtForum*, vol XLVIII, nº7, p.212-221, 274.

[1571] Voir Faber Monika, "The disappearance of the object (1991)", dans Horak Ruth (dir.), *Rethinking Photography I+II*, Salzburg, Fotohof, 2003, p.196-234.

[1572] Voir Gottfried Jäger, "Abstract Photography (2002)", dans *Ibid.*, p.162-194.

[1573] "work that is concerned "exclusively with looking at its own circumstances" (a favorite phrase of Jäger's) in an imagined bliss of medium-specific self-presence", Witkovsky Matthew, *op.cit.*, p.215.

[1574] "they aren't abstractions of a particular subject matter, but are concrete manifestations of a specific set of conditions" & "All photographs are simultaneously representational and abstract, constructions that have gone through a series of translations and manipulations", "Depth of Field" (entretien de Christopher Bedford avec Walead Beshty, Liz Deschenes et Eileen Quinlan), *Frieze*, nº125, septembre 2009.

un écho en France avec l'article d'Étienne Hatt dans *ArtPress* en 2015, oú l'auteur souligne lui aussi la nécessité de « penser [la photographie abstraite] hors du strict champ photographique[1575] » en se référant au renouveau parallèle de la nouvelle peinture abstraite américaine.

Plutôt que ces références à l'abstraction picturale, il nous paraît plus pertinent d'inscrire ce développement de la photographie expérimentale dans deux perspectives historiques de la photographie, la réaction par rapport à la photographie documentaire et l'avènement de la photographie numérique. D'une part, la photographie expérimentale s'affirme comme une réaction à l'encontre d'une domination de la photographie représentationnelle, et en particulier documentaire et humaniste. Dés le début des années 1980, certains chercheurs et critiques initient une interrogation essentielle sur la photographie : ce fut par exemple le cas dans les colloques du Germs (Groupe d'étude et de recherche des médias spontanéistes) dont les publications furent éditées par Ciro Bruni[1576]. En 1982, Jean-Claude Lemagny y défend la photographie abstraite : « ces artistes photographes [Pierre Cordier, Jean-Pierre Sudre] explorent la nature matérielle de leur support, de leur médium, [...], c'est une étude de la photographie par l'intérieur d'elle-même[1577] » et Philippe Dubois y explore photogramme et *camera obscura* : « cette définition minimale de la photographie, d'abord comme simple *empreinte* lumineuse, n'implique *a priori* ni que l'on passe par un appareil de prise de vue, ni que l'image obtenue *ressemble* à

[1575] Étienne Hatt, « La Photographie, une abstraction paradoxale », *ArtPress*, n°420, mars 2015, p.64-67 (et p.68-71 en anglais), en ligne : <http://www.pressreader.com/france/art-press/20150321/281852937002452/TextView>, consulté le 12 mars 2016.

[1576] Bruni Ciro (dir.), *Pour la Photographie*, Actes du 1er Colloque international pour la photographie, 23-24, 30-31 janvier 1982, *Revue d'Esthétique Photographique*, GERMS/ Université Paris 8, Sammeron/Paris, n°0, 1983 ; Bruni Ciro (dir.), *Pour la Photographie. II. De la fiction*, Actes du 2e Colloque international pour la photographie, 19-22 septembre 1984, *Revue d'Esthétique Photographique*, n°1, GERMS/Université Paris 8/Université de Venise, Sammeron/Paris/Venise, 1987 ; Bruni Ciro (dir.), *Pour la Photographie. La vision non photographique*, n°2, *Revue d'Esthétique Photographique*, GERMS/Université Paris 8, Sammeron/Paris, 1990.

[1577] Lemagny Jean-Claude, « Histoire de la photographie, histoire de l'art », dans Bruni Ciro, *op.cit.* 1983, p.23.

l'objet dont elle est la trace.[1578]» En 1984, Franco Vaccari expose au colloque du Germs à Venise sa théorie de l'inconscient technologique.[1579] En 1989, le sémiologue Jean Arrouye est un des premiers à parler de crise de la photographie : dans un texte[1580] aux éloquentes analogies religieuses, il rappelle que si, à ses débuts et jusqu'aux surréalistes, la photographie avait su se démarquer du réel et « danser joyeusement sur son cadavre[1581] », l'usage positiviste de la photographie, c'est-à-dire sa filiation au réel, s'était néanmoins imposé jusqu'à devenir dominant. À partir, estime-t-il, du moment où Robert Frank a commencé à saper cet édifice idéologique de la photographie objective célébrant le culte du réel, « la religion universelle de la photographie réaliste se dissémina en pratiques divergentes et ses valeurs morales et esthétiques s'effritèrent à perte de vue. Cette crise de la représentation ébranle la photographie à tous les niveaux sémiotiques[1582]. » La liste de ces ébranlements qu'il dresse ensuite est un état des lieux de la photographie expérimentale et conceptuelle à ce moment, les pratiques y étant classées en cinq catégories : mise en question de la forme de l'expression, crise de la forme du contenu, attaque de la substance du contenu, attaque de la substance de l'expression, et meurtre de la photographie, cette dernière section lui permettant d'introduire le travail de Tom Drahos. Cette réaction contre la représentation du réel a été depuis décrite par l'historien d'art Kevin Moore comme un retour au formalisme, terme certes passé de mode, dit-il , mais « quels autres termes avons-nous pour décrire ce phénomène de la photographie contemporaine, par lequel des "photographes" semblent explorer la base du

[1578] Dubois Philippe, « L'acte photographique (connexion et coupure) », dans Bruni Ciro, *op.cit.* 1983, p.54, italiques dans l'original.
[1579] Vaccari Franco, « De l'excès de sens à l'iconoclastie », dans Bruni Ciro, *op.cit.* 1987, p.188-191.
[1580] Arrouye Jean, « Crise en photographie », *ETC*, n°7, printemps 1989, p.30-33, en ligne : <https://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1083674/36358ac.pdf>, consulté le 12 mars 2016.
[1581] *Ibid.*, p.31.
[1582] *Ibid.*

médium avec des photogrammes et des abstractions de fumée et de miroir?[1583] », ce qui, pour lui, ne correspond nullement au modèle avant-gardiste d'innovation continue. Il voit ce retour au formalisme, initié par les artistes, et non par les critiques et chercheurs, comme un rejet de la rigueur post-moderne, et donc comme une libération dans une époque oú la société, la politique et la technologie changent aussi radicalement.[1584]

Si la photographie expérimentale se développe donc dans une période où le discours post-moderne et documentaire peut sembler perdre de sa vigueur, elle apparaît aussi au moment où la photographie numérique devient dominante. Dans nos entretiens avec les artistes, ceux-ci ont souvent dit être inquiets et désemparés face aux changements de paradigme que cette nouvelle technologie entraîne et face à l'avalanche d'images numériques qu'elle suscite. D'abord, la non-matérialité physique de la photographie numérique les pousse à se replier par réaction sur une forme de fétichisme de l'objet photographique dont ils vont dès lors magnifier les caractéristiques physiques, haptiques, matérielles. Cela va d'ailleurs avec une inquiétude grandissante devant la pénurie de matériaux analogiques, qu'il s'agisse de papier photosensible, de produits chimiques ou de polaroids : le sentiment que, dans quelques années, la photographie analogique peut disparaître faute de fabricants est omniprésent. Il y a là une forme de nostalgie pour l'atmosphère de la chambre noire, pour les gestes photographiques, pour une alchimie en voie de disparition. Ensuite, la prolifération des images entraîne, par réaction, une certaine forme de préciosité, d'attention à l'objet unique, rare, ou en tout cas à une grande sélectivité. Le photographe canadien Miles Coolidge a commenté lors d'un des forums du débat "Words without Pictures" : « Peut-être sommes-nous

[1583] "Yet what other terms do we have to describe the phenomenon that's happening in current art photography, in which 'photographers' seem to be exploring the basis of the medium through photograms and smoke-and-mirror abstractions?", Kevin Moore, "foRm", dans Charlotte Cotton & Alex Klein (dirs.), *Words Without Pictures*, New York, Aperture Editions, 2009, p.62. L'expression « fumée et miroir » fait allusion à la série *Smoke & Mirrors* (2007) d'Eileen Quinlan dont Moore parle dix pages plus loin.

[1584] "It is interesting to note that, historically, radical formalism seems to occur most emphatically during periods of radical change, when technology, politics, and social mores seem to be morphing at dizzying speeds", *Ibid.* p.73.

préoccupés par la confirmation de la sombre hypothèse de Flusser que les photographes ne peuvent produire et diffuser que des images redondantes, une tendance que la culture numérique ne peut que renforcer[1585]». Enfin, la domination du numérique semble renforcer le scepticisme ambiant sur les images[1586]. La transition vers le numérique a donc été un des éléments incitateurs du développement du courant de la photographie expérimentale. Comme nous l'indiquons au chapitre 1.6, le développement contemporain de la photographie numérique peut être perçu comme déchargeant la photographie analogique de son rôle de représentation du réel et permettant ainsi son recentrage sur la matière photographique, et donc sur l'expérimental, de la même manière que la photographie déchargea la peinture de ce même rôle à la fin du XIXe siècle, lui permettant d'évoluer vers le cubisme et l'abstraction.

La photographie expérimentale s'inscrit donc dans l'histoire contemporaine à la croisée de ces deux évolutions, celle du documentaire et celle du numérique. Dans un monde incertain, elle ne peut être dépourvue d'une dimension politique : pour certains, comme le professeur d'histoire de l'art George Baker[1587], elle reflète le caractère de plus en plus abstrait et dématérialisé de l'économie capitaliste : il nous semble au contraire qu'elle est davantage ancrée dans la matière, dans une réalité de l'objet, que ne l'est la photographie

---

[1585] "Perhaps the concern is that Flusser's gloomy speculation that photographers can only circulate redundant images under current conditions is becoming increasingly true, and that 'going digital' only reinforces this tendency.", Coolidge Miles, "Response to Abstracting Photography", 17 octobre 2008, dans *Words without Pictures, op.cit.*, p.323.

[1586] Voir à ce sujet la discussion entre les artistes Sharon Lockhart et James Welling, le 27 février 2009, dans *Words without Pictures, op.cit.*, p.443-471.

[1587] Voir Baker George, "Photography and Abstraction", dans *Words without Pictures, op.cit.,* p.358-379. Voir aussi sa contribution au forum "Is Photography Over?" au San Francisco Museum of Art en avril 2010, en ligne : <https://www.sfmoma.org/watch/photography-over/>, consulté le 12 mars 2016.

numérique. L'artiste Karl Haendel[1588] postule qu'elle pourrait être le signe d'une période d'abondance, mais cette manifestation d'un « inconscient photographique marxiste » ne nous semble pas historiquement très convaincante. Peut-être est-elle aussi, comme le craint le photographe Christophe Bourguedieu[1589], un signe d'élitisme suranné. Nous y verrions plutôt une forme dandy de réticence face à la modernité, une manière anachronique et élégante de résister au monde contemporain.

***

Pistes pour de futures recherches

A la fin de notre recherche, nous voulons envisager diverses pistes de recherche complémentaires qui pourraient utilement la prolonger. D'abord, il est possible de modifer et d'élargir la première définition de la photographie expérimentale que nous avons proposée, essentiellement à partir des réflexions de Vilém Flusser : d'autres définitions sont certainement possibles, à partir d'autres concepts et d'autres points de vue, et il serait intéressant de les

[1588] "at certain periods of overheated artistic propagation […] there has been a renewed interest in materialist photography. That is not to say that this type of work dominated their eras, but they seem to appear during periods of abundance (abundant money, abundant artistic product), which makes me think there might be an unconscious kind of Marxism at work in these pictures of nothing." Karl Haendel, "If you still need to keep your lens attached, don't go focusing it, and certainly don't go around pointing at something 'interesting'", dans *Words without Pictures, op.cit.,* p.329.

[1589] « L'expérimental, je le ressens comme une prétention élitiste, ça me gêne politiquement », intervention de Christophe Bourguedieu au séminaire de Michel Poivert, le 18 mars 2010.

confronter. De plus, l'articulation que nous avons tentée dans notre recherche entre théorie et pratique, entre concept philosophique et corpus de photographes, est aussi susceptible de générer des réflexions historiographiques certainemement enrichissantes. Enfin, de manière plus large, la pensée de Flusser offre de très nombreux axes de recherche, et sa connaissance par les chercheurs francophones pourrait grandement être améliorée.

Pour ce qui est du champ couvert ici, d'autres recherches plus larges sur la photographie expérimentale permettraient d'inclure la photographie japonaise, que nous avions exclue faute de temps et de compétence, ou de remonter plus avant dans le temps : même si elle est alors moins florissante, la photographie expérimentale continue d'exister entre la fin des avant-gardes avant la Seconde Guerre Mondiale, et 1970, en particulier en Allemagne et autour du New Bauhaus américain, et l'étude de cette période permettrait d'enrichir et de compléter notre recherche, et sans doute, par cette liaison, de mieux comprendre la dette des photographes contemporains envers les expérimentations du surréalisme et du Bauhaus.

De même, il serait fructueux d'explorer plus avant les liens entre photographie abstraite et photographie expérimentale, et de définir des concepts permettant de les regrouper : on pourrait alors étudier côte à côte de manière enrichissante les photographes de notre corpus, tels Garry Fabian Miller ou Paolo Gioli, et des artistes comme Wolfgang Tillmans ou Patrick Tosani, qui réalisent des photographies abstraites avec des appareils photographiques standard, et que nous n'avons donc pas inclus car n'entrant pas dans notre définition processuelle.

Sans doute serait-il aussi fécond d'explorer davantage les articulations entre cinéma expérimental et photographie expérimentale, tant dans l'analyse des

concepts communs et des divergences, que dans l'étude de certains artistes pratiquant ces deux disciplines, comme Paolo Gioli[1590] ou Éric Rondepierre.

Comme explicité plus haut, nous nous sommes délibérément limité à la photographie analogique et il est évident que la photographie expérimentale numérique répond à d'autres critères, ne serait-ce que du fait de l'intégration des possibilités de jeu et de contestation désormais au sein de son propre *apparatus*, et non plus en opposition. Quelques travaux[1591] ont déjà exploré ce champ, dont le potentiel de recherche nous semble extrêmement intéressant : cela permettrait de couvrir un large corpus d'artistes contemporains, mais surtout il serait alors nécessaire de proposer une nouvelle définition de la photographie expérimentale, qui soit adaptée à ce nouveau contexte.

De même, nous nous sommes concentré ici sur l'*apparatus* de production, et avons négligé délibérément l'aval, la diffusion, le marché[1592], et la manière dont les institutions traitent ce courant expérimental au sein de la photographie. Non seulement ce serait là un sujet de recherche très riche, mais de plus nous aimerions explorer nous-même, si l'occasion s'en présentait, la manière dont une institution muséale pourrait exposer ensemble des artistes aussi divers que ceux de notre corpus en les présentant sous la bannière de la photographie expérimentale. Ceci nous semblerait une prochaine étape particulièrement intéressante après cette thèse.

[1590] C'est d'ailleurs le cas dans le livre sur Gioli à paraître au printemps 2016 aux Presses du réel sous la direction de Philippe Dubois et al.

[1591] Dont un des premiers fut le livre déjà ancien : von Amelunxen Hubertus et al. (dirs), *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age*, Amsterdam/Munich, OPA / Siemens Kulturprogram, 1996.

[1592] Y compris, de manière plus large, le lien entre le développement de la photographie abstraite ou expérimentale, et la forme de plus en plus abstraite que revêt l'économie capitaliste, selon les thèses mentionnées plus haut de George Baker, "Photography and Abstraction", *op.cit.*

BIBLIOGRAPHIE

1. Bibliographie générale

Adorno Theodor W., "Valéry's Abweichungen" [1960/61], *Notes sur la Littérature*, trad. de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1984 [Les écarts de Valéry].

Agamben Girogio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* Paris, Payot (Rivages Poche), 2014 [*Che cos'é un dispositivo?* , Rome, Nottetempo, 2006, trad. Martin Rueff].

Anders Gunther, *L'Obsolescence de l'Homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Editions de l'Encyclopédie des Nuisances & Editions Ivrea, 2002 [1956, traduit de l'allemand par Christophe David].

Anders Gunther, *L'Obsolescence de l'Homme. Tome II. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, Paris, Editions Fario, 2011 [2002, traduit de l'allemand par Christophe David].

Arrouye Jean et Guérin Michel (dirs.), *Le photographiable*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013.

Azoulay Ariella, *The Civil Contract of Photography*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 2012 [2006, Resling, Tel-Aviv].

Azoulay Ariella, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, Londres / New York, Verso, 2012 [2010, Resling, Tel-Aviv].

Bailly Jean-Christophe, *L'instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008.

Baldner Jean-Michel et Vigouroux Yannick, *Les pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, Paris, Isthme, 2005.

Baqué Dominique, *Photographie plasticienne, L'Extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004.

Barnes Martin (dir.), *Shadow Catchers. Camera-less Photography*, Londres, Merrell, 2010.

Barron Katy, Douglas Anna & Barnes Martin, *Alchemy. Twelve contemporary artists exploring the essence of photography*, cat.exp.,Londres, Purdy Hicks Gallery, 2006 [catalogue d'une exposition itinérante du 22 juillet 2006 au 12 août 2007 :

Harewood House, Harewood, Yorkshire; Purdy Hicks Gallery, Londres; Abbot Hall Art Gallery, Kendall, Cumbria; Djanogly Art Gallery, University of Nottingham, Nottingham].

Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, [1953], Paris, Seuil, 1972, coll. Points Essais.

Barthes Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris Seuil, 1984 (1968), p.61-67.

Barthes Roland, *La chambre claire. Notes sur la Photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980.

Batchen Geoffrey, *Burning with Desire*, Cambridge (Mass.), M.I .T. Press, 1997.

Batchen Geoffrey, *Each Wild Idea*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 2001.

Batchen Geoffrey (dir.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 2009.

Bate David, *Photography. The Key Concepts*, Oxford / New York, Berg, 2009.

Baudrillard Jean, *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François L'Yvonnet*, Paris, Albin Michel/Le livre de poche, 2001.

Baudrillard Jean, "What they look like as photographed", dans Collectif Tendance Floue, *Sommes-nous ?,* Paris, Éditions Jean di Scullo / Naïve, 2006.

Baudrillard Jean & Nouvel Jean, *Les objets singuliers. Architecture et Philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.

Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Paris / Condé-sur- Noireau (Calvados), Cerf / Corlet, 2008 [1958].

Béchet Jean-Christophe & Kasprzak Pauline, *Petite Philosophie pratique de la Prise de Vue photographique*, Grane (Drôme), Créaphis, 2014.

Bendandi Luca (dir.), *Experimental Photography. A Handbook of Techniques*, Londres, Thames & Hudson, 2015.

Benjamin Walter, "Kleine Geschichte der Photographie" (« Petite histoire de la photographie »), 1931 ; traduction d'André Gunthert, dans *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p. 7-29.

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1935/1955], trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Alia, 2006.

Benovsky Jiri, *Qu'est-ce qu'une photographie ?,* Paris, Vrin (coll. Chemins philosophiques), 2010.

Berger John, *Understanding a Photograph*, Londres, Penguin, 2013.

Bernhardt Uwe, *Le regard imparfait. Réalité et distance en photographie*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Bertelli Pino, *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, Bolsena (province de Viterbe, IT), Massari, 2006.

Bevacqua Stefano, *La Luce e le Cose. Per una filosofia della fotografia*, Florence, Clinamen, 2012.

Bioy Casares Adolfo, *L'invention de Morel*, Paris, Robert Laffont (coll. 10/18), 1973 [1940].

Bleyen Mieke (dir.) *Minor Photography. Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*, Louvain, Leuven University Press, 2012.

Bonnefoy Yves, *Poésie et photographie*, Paris, Galilée, 2014.

Boulouch Nathalie, « La création expérimentale. 1917-1980 : La recherche de nouveaux langages visuels », dans Gunthert André et Poivert Michel (dir.), *L'art de la photographie : Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p.439-505.

Bourdieu Pierre (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions de Minuit (Le sens commun), 1965, deuxième édition (2003).

Bouvard Michel, *Photo-Légendes. Essai sur l'art photographique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991.

Brunel David, *La Photographie comme Métaphore d'elle-même*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Bruni Ciro (dir.), *Pour la Photographie*, Sammeron (Seine-et-Marne), GERMS, 1983, 1987 & 1990 (3 volumes).

Bubb Martine, *La Camera obscura. Philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Burbridge Ben (dir.), *Revelations : Experiments in Photography*, cat.exp., Londres, MACK, 2015 [catalogue d'exposition].

Burgin Victor (dir.), *Thinking Photography*, Londres, Palmgrave McMillan, 1982.

Burgin Victor, *Situational Aesthetics*, Louvain, Leuven University Press, 2009.

Cadava Eduardo, *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1997.

Calvino Italo, « L'aventure d'un photographe », *Aventures*, Paris, Seuil (Points), 1991, p.67-80.

Calvino Italo, "La follia del mirino", *Il Contemporaneo*, Rome, 30 avril 1955. Consultable sous le titre erroné "Le follie del mirino" sur le site tumbler <http://ferretk.tumblr.com/page/2> en date du 10 janvier 2012.

Cartier-Bresson Anne, *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval/Paris Musées, 2008.

Cartier-Bresson Anne, *L'objet photographique, une invention permanente*, Arles, Actes Sud (coll. Photo Poche, 2012.

Carey Ellen, *See what Develops*, s.d., en ligne : <http://ellencarey.net/process/entryframes.html>.

Chéroux Clément, « Les récréations photographiques », *Études photographiques*, n°5, novembre 1998, en ligne :<http://etudesphotographiques.revues.org/167>.

Chéroux Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003.

Chéroux Clément, *Shoot ! La photographie existentielle*, Revolver Publishing, Berlin, 2010.

Chéroux Clément et Strourdzé Sam (dirs.), *Derrière le rideau. L'esthétique Photomaton*, cat.exp., Arles, Photosynthèses, 2012.

Chéroux Clément, *Vernaculaires. Essais d'Histoire de la Photographie*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2013.

Chéroux Clément et Ziebinska-Lewandowska Karolina, *Qu'est-ce que la photographie ?,* Paris, Centre Pompidou / Xavier Barral, 2015.

Chéroux Clément, *Avant l'avant-garde. Du jeu en photographie 1890-1940*, Paris, Textuel, 2015.

Chevrier Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

Chirollet Jean-Claude, *Photo-archaïsme du XXème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Chuang Joshua, *First Doubt. Optical Confusion in Modern Photography*, cat.exp., New Haven (CT), Yale University Press, 2008.

Claas Arnaud, *Le réel de la photographie*, Bruxelles, Filigranes, 2012.

Coleman A.D., "Counting the Teeth: Photography for Philosophers", dans Swinnen Johann & Deneulin Luc (dir.), *The Weight of Photography*, Bruxelles, VUB University Press, 2010, en ligne : <http://74.220.207.133/~nearbyca/artandphoto/photocritic/wp-content/uploads/2009/07/Coleman_Philosophy_and_Photography-23.pdf>.

Cotton Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

Cotton Charlotte & Klein Alex (dirs.), *Words without Pictures*, New York, Aperture, 2009.

Crary Jonathan, *Techniques of the Observer*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 1990.

Da Cunha Amaury, *Fond de l'oeil*, Rodez, Rouergue (coll. La brune), 2015.

Damisch Hubert, « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique », *L'Arc*, n°21 (*Photographie*), printemps 1963.

Damish Hubert, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001.

Daval Jean-Luc, *La photographie, histoire d'un art*, Genève, Skira, 1982.

Debat Michelle, *L'impossible image*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2009.

Debord (G.), « La Société du Spectacle », *Œuvres*, Paris, Gallimard (coll. Quarto), 2006 (1967).

[Denis Maurice] Pierre-Louis [*pseudo*], « Définition du néo-traditionnisme », *Art et Critique*, n°65 et 66, 23 et 30 août 1890.

Deppner Martin Roman & Jäger Gottfried, (dirs.), *Denkprozesse der Fotografie. Die Bielefelder Fotosyposien 1979-2009*, Bielefeld, Kerber, 2010.

Derrida Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967.

Derrida Jacques, *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, Stanford (CA.), Stanford University Press, 2010 [inédit en français ; traduit de l'allemand en anglais].

Dewey John, *Art as Experience*, New York, Perigee / Penguin, 1980 [1934].

Dubois Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.

Durand Régis, *La Part de l'ombre*, Paris, La Différence, 2006.

Durden Mark (dir.), *Fifty Key Writers on Photography*, Londres / New york, Routledge, 2013.

During Élie et al. (dirs.) *In actu, de l'expérimental dans l'art*, Annecy/Dijon, Publications des Marquisats / Presses du Réel, 2009.

Dyer Geoff, *The Ongoing Moment*, Londres, Little Brown, 2005.

Ebner Florian (dir.), *(Mis) Understanding Photography*, cat.exp., Essen/ Göttingen, Flokwang /Steidl, 2014.

Ebner Florian & Forbes Duncan, *Manifeste! Eine andere Geschichte der Fotografie*, cat.exp., Essen/Winterthur/Göttingen, Folkwang/Fotomuseum/Steidl, 2014.

Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, 2015 [1965].

Edwards Elizabeth & Hart Janice (dirs), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, New York, Routledge, 2004.

Elkins James (dir.) *Photography Theory*, New York & Londres, Routledge, 2007.

Elkins James, *What Photography Is*, New York / Londres, Routledge, 2011.

Elkins James & McGuire Kristi (dirs.), *Theorizing Visual Studies*, New York, Routledge, 2013.

Elkoury Fouad, *La Sagesse du Photographe*, Paris, L'oeil neuf, 2004.

Emerling Jae, *Photography. History and Theory*, Londres, Routledge, 2012.

Evans John, *La Saga des Sténopés (et autres appareils photo à bricoler soi-même),* Paris, Eyrolles, 2004.

Faber Monika, "The Disappearance of the Object", dans Horak Ruth (dir.), *Rethinking Photography (II),* Salzbourg, Fotohof, 2003, p.196-239.

Fenzy Rémy et Poivert Michel, *Le Discours à l'œuvre*, Paris, Scala, 2012.

Fenzy Rémy (dir.), *Qu'avez-vous fait de la Photographie ?,* Arles, Actes Sud, 2012.

Fernandez Carrera Gaston, *La Photographie, le Néant. Digressions autour d'une Mort occidentale*, Paris, P.U.F., 1986.

Floch Jean-Marie, *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.

Fontcuberta Joan (dir.) *Réels, Fictions, Virtuel*, Arles, Actes Sud, 1996.

Fontcuberta Joan, *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 2005 [Édition originale : *El Beso de Judas. Fotografia y verdad*, Barcelone, Gustavo Gili, 1997. Traduction par Claude Bleton, Jacqueline Gerday et Claude de Frayssinet].

Fontcuberta Joan, *Pandora's Camera. Photogr@phy after Photography*, Londres, Mack, 2014 (traduction de l'espagnol en anglais : Graham Thomson ; édition en espagnol 2010).

Foote Nancy, "The Anti-Photographers", *Art Forum*, vol. 15 n°1, septembre 1976, p.46-54.

Foucault Michel, *Dits et écrits (1954-1988), Tome 3 (1976-1979),* [Édition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange], Paris, Gallimard (collection Bibliothèque des Sciences humaines), 1994.

Fraenkel Jeffrey, *Seeing Things*, cat.exp., San Francisco, Fraenkel Gallery, 1995.

Fraenkel Jeffrey, *The Unphotographable*, cat.exp., San Francisco, Fraenkel Gallery, 2013.

Frampton Daniel, *Filmosophy*, Londres, Wallflower Press, 2006.

Fried Michael, *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

Frizot Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Adam Biro & Larousse, 2001 (1ère édition en 1994).

Frizot Michel, « L'image inverse », *Études Photographiques*, n°5, Novembre 1998, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/165>.

Frizot Michel, « La modernité instrumentale. Note sur Walter Benjamin », *Études photographiques*, n°8, novembre 2000, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/228>.

Frizot Michel & de Veigy Cédric), « Photographie(r) », *Documentation photographique*, n°8021, juin 2001.

Frizot Michel, "Who's Afraid of Photons?", dans Elkins James (dir.), *Photography Theory*, New York, Routledge, 2007, p.269-283.

Gagnebin Muriel et Savinel Christine (dirs.), *L'image récalcitrante*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2001.

Gattinoni Christian, *La nouvelle photographie ancienne*, cat.exp., Paris, Argraphie, 1989.

Gattinoni Christian, « L'endroit du regard », dans Gattinoni Christian & Buci-Glucksmann Christine, *Écrans/Icônes. Essai sur les Recherches Photographiques Contemporaines*, Le Blanc (Indre), Espace Art Brenne, 1991, p.30-31.

Gattinoni Christian & Vigouroux Yannick, *La photographie contemporaine*, Paris, Scala, 2009.

Geiner Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hambourg, Junius, 2009.

Glassman Elizabeth & Symmes Marilyn F., *Cliché-verre: Hand-Drawn, Light-Printed. A Survey of the Medium from 1839 to the Present*, cat.exp., Detroit Institute of the Arts, 1980.

Goldberg Vicki, *Light Matters: Writings on Photography*, New York, Aperture, 2005.

Gondouin Tiphaine, Medium et Appareil dans la Création Photographique, Paris, L'Harmattan, 2014.

Green Jonathan, *American Photography, A Critical History 1945 to the Present*, New York, H.N. Abrams, 1984.

Greenberg Clement, "Modernist Paintings", *Arts Yearbook,* n°4, 1961, en ligne : <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>.

Grojnowski Daniel, *Photographie et Croyance*, Paris, La Différence, 2012.

Guiyot-Corteville Julie (dir.), *Une autre histoire de la photographie. Les collections du Musée français de la Photographie*, Paris, Flammarion, 2015.

Harel-Vivier Mathieu, *Figure de l'absence. Une pratique du sténopé*, Mémoire de Master d'arts Plastiques sous la direction de Christophe Viart, Université Rennes 2 Haute Bretagne, année 2006-2007, en ligne : <http://www.mathieuhv.fr/pratique/fichiers/figure-de-absence-une-pratique-du-stenope.pdf>.

Heckert Virginia, *Light, Paper, process. Reinventing Photography*, cat.exp., Los Angeles, The J. Paul getty museum, 2015.

Herschdorfer Nathalie (dir.), *The Thames & Hudson Dictionary of Photography*, Londres, Thames & Hudson, 2015.

Hirsch Robert, *Transformational Imagemaking. Handmade Photography since 1960*, New York / Londres, Focal Press, 2014.

Horak Ruth (dir.), *Rethinking Photography I+II*, Salzburg, Fotohof, 2003.

Hülsewig-Johnen Jutta, Jäger Gottfried & Schmoll gen. Eisenwerth J.A., *Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839-1989*, cat. exp., Bielefeld/Munich, Kunsthalle Bielefeld/Bayerisch Akademie der Schönen Künste, 1989.

Illich Ivan, *La convivialité*, Paris, Le Seuil (Points Essais), 1973.

Immisch T.O. & Neusüss Floris M., *Die Zweite Avantgarde. Das Fotoforum Kassel 1972-1982*, cat.exp., Halle, Mitteldeutscher Verlag, 2007.

Jäger Gottfried (dir.), *Die Kunst der Abstrakten Fotografie / The Art of Abstract Photography*. Stuttgart / New York, Arnoldsche Art Publishers, 2002.

Jäger Gottfried, Krauss Rolf H., Reese Beate & Gernhardt Robert, *Concrete Photography / Konkrete Fotografie*, Bielefeld, Kerber, 2005.

James Christopher, *The Book of Alternative Photographic Processes*, New York, Delmar, 2002.

Janus Elizabeth (dir.), *Veronica's Revenge. Contemporary Perspective on Photography*, Zurich, Scalo, 1998.

Joachimides Christos M.& Rosenthal Norman (dirs.), *Metropolis. Internationale Kunstausstellung Berlin 1991*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1991 [catalogue de l'exposition homonyme au musée Martin-Gropius-Bau à Berlin, 20 avril au 21 juillet 1991].

Jouet Jacques, « Jacques Jouet : un oulipien métrologue », *Le Magazine Littéraire* 5/2001 (n°398) , p. 64, en ligne : <www.cairn.info/magazine-le-magazine-litteraire-2001-5-page-63.htm> [Entretien avec Marc Lapprand].

Kamps Haje Jan, *Les règles de la photographie et l'art de les enfreindre*, Londres, Pearson, 2013.

Keim Jean A., *La Photographie et l'Homme*, Paris, Casterman, 1971.

Kofman Sarah, *Camera Obscura. De l'Idéologie*, Paris, Galilée, 1973.

Kracauer Siegfried, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris/ Montréal, Maison des sciences de l'homme /Presses de l'Université de Montréal, 2013 [1971/1973/1990].

Krauss Rosalind, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, Paris, Macula, 1990.

Krauss Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 1993.
la Grange Ashley (dir.), *Basic Critical Theory for Photographers*, Amsterdam, Elsevier, 2005.

Langford Martha, *Scissors, Paper, Stone. Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2007.

Laruelle François, *Le Concept de Non-Photographie*, Falmouth (UK) / New York, Urbanomic / Sequence Press, 2012.

Laruelle François, *Photo-Fiction, une esthétique non-standard*, Minneapolis, Univocal, 2012.

Le Gall Guillaume (dir.), *Avant l'Image, des Dispositifs pour Voir*, Paris, Le BAL / Textuel, 2015.

Le Grand Alain, *L'Écriture photographique. Ses images*, Quimper, Calligrammes, 1981.

Lefèvre Wolfgang (dir.), *Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell, of the Projected Image*, Berlin, Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte, 2007.

Lélu Thomas, *Manuel de la Photo Ratée*, Paris, Léo Scheer, 2007.

Lemagny Jean-Claude, *La photographie créative. Les collections de photographies contemporaines de la Bibliothèque nationale*, cat.exp., Paris, Contrejour, 1984.

Lemagny Jean-Claude & Rouillé André (dir.), *Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas, 1986.

Lemagny Jean-Claude, *La Matière, l'Ombre, la Fiction. Photographie contemporaine*, cat. exp., Paris, Nathan / Bibliothèque nationale de France, 1994.

Lemagny Jean-Claude, *Silence de la photographie*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Lenot Marc, «Pour une définition de la photographie expérimentale. Jouer contre les appareils », dans Challine Éléonore, Meizel Laureline & Poivert Michel (dirs.), *L'Expérience Photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histo.Art n°6), 2014, p. 23-39, en ligne : <https://www.academia.edu/7693919/Jouer_contre_les_appareils_pour_une_d%C3%A9finition_de_la_photographie_exp%C3%A9rimentale>.

Lenot Marc, « La photographie comme action, non comme représentation. Entretien avec Franco Vaccari », dans Challine Éléonore, Meizel Laureline & Poivert Michel (dirs.), *L'Expérience Photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histo.Art n°6), 2014, p.59-73, en ligne : <https://www.academia.edu/7693963/La_photographie_comme_action_non_comme_repr%C3%A9sentation_entretien_avec_Franco_Vaccari>.

[Lenot Marc] Lunettes Rouges (pseudo), *Les attrapeurs d'ombre*, 23 novembre 2010, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2010/11/23/les-attrapeurs-dombre/ >.

[Lenot Marc] Lunettes Rouges (pseudo), *Les photographes qui ne prennent pas de photos*, 27 décembre 2014, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2014/12/27/les-photographes-qui-ne-prennent-pas-de-photos/>.

Leverant Robert, *Zen in the Art of Photography*, Sebastopol (Ca.), Images Press, 2011 [1969].

Mangolte Babette, « Une histoire du temps. Analogique contre numérique, l'éternelle question du changement de technologie et de ses implications sur l'odyssée d'un réalisateur expérimental », *Trafic*, n°50, été 2004, p.219 *apud* Zabunyan Dork, « Ce que nous expérimentons, ce que nous trouvons », dans During Élie et ali (dirs.), *In actu. De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009, p.104.

Marra Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento",* Milan, Mondadori, 1999.

Marra Claudia, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milan, Mondadori, 2001.

Méaux Danièle, *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

Méaux Danièle, «Restreindre le champ du photographiable», dans Arrouye Jean et Guérin Michel (dirs.), *Le photographiable*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, p. 109- 117.

Medeiros Margarida, *A Última Imagem (fortografia de uma ficção),* Lisbonne, Documenta, 2012.

Menegoi Simone, *Lumpenfotografie. Per una fotografia senza vanagloria*, Bologne, P420, 2013.

Mißelbeck Reinhold (dir.), *Prestel-Lexikon der Fotografen,* Munich, Prestel, 2002.
Mitchell William J. Thomas, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Moholy-Nagy László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Folio Essais, 1993.

Monod Jacques, *Le hasard et la nécessité*, Paris, Seuil, 1970.

Mora Gilles (dir.), *Roland Barthes et la Photo : Le pire des Signes*, Laplume (Lot-et-Garonne), Les Cahiers de la Photographie / Contrejour, 1990.

Moore Kevin, "foRm", dans Cotton Charlotte & Klein Alex (dirs.), *Words Without Pictures*, New York, Aperture Editions, 2009, p.62-73.

Mouton Jean-Claude, *Photographies de Traces, Traces de Photographies*, s.d., en ligne :<http://www.jeanclaudemouton.eu/fr/nmsl/nmsl1.html>.

Mulas Ugo, *La fotografia,* Turin, Einaudi, 1973 [trad.française par Laura Brugnon, *La photographie*, Cherbourg, Point du Jour, 2015; non consultée].

Munier Roger, *Contre l'image*, Paris, Gallimard (coll. Le Chemin), 1989 [1963].

Naef Weston, The Collection of Alfred Stieglitz, New York, Metropolitan Museum of Art, 1978.

Neusüss Floris (dir.), *Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, Cologne, Dumont 1979.

Neusüss Floris, *Photogrammes*, Paris, Photo Poche (N°74), 1988.

Neusüss Floris (dir.), *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilber. Fotografie ohne Kamera*, Cologne, Dumont 1990.

Noguez Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 3ème édition, 2010.

Olpe Peter (dir.), *Out of Focus (Appareils à sténopé et leurs images),* cat.exp., Sulgen, Nigli, 2012.

Panaro Luca, *Conversazioni sull'Immagine*, Ravenne Danilo Montanari, 2013.

Panaro Luca, *Tre strade per la fotografia*, Carpi (province de Modène), APM, 2013.

Panaro Luca, *Casualità e controllo. Fotografia, video e web*, Milan, Postmedia, 2014.

Parret Hermann, *Épiphanies de la Présence : essais sémio-esthétiques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006.

Pinto de Almeida Bernardo, *Imagem da Fotografia*, Lisbonne, Relogio D'Água, 2014.

Poivert Michel, « La condition moderne de la photographie au XXe siècle », dans *L'ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004, p.14-39.

Poivert Michel, *L'Image au Service de la Révolution. Photographie, Surréalisme, Politique*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2006.

Poivert Michel & Gunthert André, *L'art de la photographie. Des origines à nos jours,* Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

Poivert Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010 [1ère édition 2002].

Poivert Michel, *Brève Histoire de la Photographie*, Paris, Hazan, 2015.

Preziosi Donald, "Plato's dilemma. 'And in this fairy world of labour see / A type of what the actual world should be' ", dans Long J.J., Noble Andrea & Welch Edward (dir.), *Photography: Theoretical Snapshots*, Londres & New York, Routledge, 2009, p.146-158.

Prosser Jay, *Light in the Dark Room. Photography and Loss*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

Pujade Robert, *Art et Photographie. La critique et la crise*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Re Lucia, "Calvino e l'enigma della fotografia", dans Lamberti Mariapia & Bizzoni Franca (dir.), *Italo Calvino y la Cultura de Italia*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2007 [Jornadas Internacionales de Estudios Italianos 19-23 septembre, 2005, Facultad de Filosofia y Letras], p.115-128, en ligne :
<http://www.italian.ucla.edu/faculty/Re_L/RE-Calvino%20Fotografia%20article.pdf>.

Rebois Catherine, *De l'expérience à l'identité photographique*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Renner Eric, *Pinhole Photography. From Historic to Digital Application*, Burlington, Focal Press, 2009.

Rexer Lyle, *Photography's Antiquarian Avant-Garde : The New Wave in Old Processes*, New York, Abrams, 2002.

Rexer Lyle, *The Edge of Vision. The Rise of Abstraction in Photography*, New York, Aperture, 2009.

Rice Shelley, « Au-delà du Réel. La vision subjective », dans Frizot Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, 2e éd., Paris, Larousse, 2001, p.660-678.

Robbins David, *The Camera Believes Everything*, Stuttgart, Patricia Schwartz, 1988.

de Roquette Ysabel (dir.), *Art / Photographie Numérique*, Aix-en-Provence, Cypres, 1995.

Roth Tim Otto, "Imprint, Impression, Expression – Peter Gerwin Hoffmann's Traces in the Historical Context of the Whole-Body Photogramme", dans Holler-Schuster Günther (dir.), *Peter Gerwin Hoffmann*, Cologne, Walther König, 2006, p.252-258, en ligne :
<http://www.imachination.net/docs/essay/hoffmann2007/wholebodyphoto

gram2007.pdf> et
<http://www.imachination.net/docs/essay/hoffmann2007/abb_hoffmann2007.pdf>.

Roth Tim Otto, *Körper. Projektion. Bild – eine Kulturgeschichte der Schattenbilder*, Paderborn, Fink, 2015.

Rouillé André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2005.

Rouillé André, « Photographie et postphotographie », dans Chapier Henry (dir.), *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, Paris, Paris audiovisuel / MEP, 1996, p.81-88.

Samain Étienne (dir.), *O Fotográfico*, São Paulo, Hucitec, 1998.

Sardo Delfim (dir.), *Photography. A User's Manual*, Lisbonne, Novo Banco / documenta, 2015.

Schaeffer Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1987.

Scharf Aaron, *Creative Photography*, Londres, Studio Vista, 1965.

Scharf Aaron, *Art and Photography*, New York, Penguin, 1968-1986.

Schwarz Arturo, *Man Ray. The Rigour of Imagination*, New York, Rizzoli, 1977.

Seki Junichi (dir.), *Cameraless Photography*, cat.exp., Yokohama, Yokohama Museum of Art, s.d. [1994].

Silverman Kaja, *The Miracle of Analogy, or The History of Photography, Part I*, Stanford, Stanford University Press, 2015.

Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 [1958].

Smith Lauren, *The Visionary Pinhole*, Layton, Peregrine Smith, 1985.

Smithson Robert, "Art through the Camera's Eye", dans Flam Jack (dir.) *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Sontag Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008 [1977, trad. Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur].

Soulages François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Armand Colin, 2005 [1998].

Souriau Étienne, "Time in the Plastic Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VII, 4, Juin 1949, p.294-307, en ligne : <http://monoskop.org/images/f/fd/Souriau_Etienne_1949_Time_in_the_Plastic_Arts.pdf>.

Souriau Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990 [sous la direction d'Anne Souriau].

Squiers Carol (dir.), *What is a Photograph?,* cat.exp., New York, ICP / Delmonico, 2014.

Stahl Judi (dir.), *Art, the Atom and LSU*, cat.exp., Baton Rouge, Louisiana State University, Novembre 1978.

Steacy Will (dir.), *Photographs Not Taken. A Collection of Photographers' Essays*, Hillsborough (N.C.) Daylight, 2012.

Stoichita Victor I., *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999.

Stoichita Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

Stoichita Victor I. (dir.), *La Sombra*, cat.exp., Madrid, Fundacion Caja / Museu Thyssen-Bornemisza, 2009.

Strauss Ted (dir.), *Experimental Vision. The Evolution of the Photogram since 1919*, cat.exp., Niwot & Denver (CO), Roberts Rinehart & Denver Art Museum, 1994.

Stuke Katja et Sieber Oliver, *The Ant!Foto Manifesto*, cat.exp.,Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten 2013.

Swinnen Johann & Deneulin Luc (dirs.), *The Weight of Photography*, Bruxelles, ASP, 2010.

Tamisier Marc, *Sur la photographie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Thélot Jérôme, *Critique de la raison photographique*, Paris, Les Belles Lettres (coll. encre marine), 2009.

Tisseron Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres (coll. Champ arts), 1996.

Tournier Michel, *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard 1978.

Vaccari Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modène, Punto e Virgola, 1979. Traduction française par Marie-Louise Lentengre, *La Photographie et l'Inconscient Technologique*, Paris, Créatis, 1981.

Valtorta Roberta (dir.), *È Contemporanea la Fotografia?,* Milan, Lupetti, 2004.

Valtorta Roberta, *Volti della fotografia – Scritti sulle trasformazioni di un'arte contemporanea*, Milan / Genève, Skira, 2005.

Valtorta Roberta, (dir.), *Alterazioni. Le materie della fotografia tra analogico e digitale*, cat.exp.Cinisello Balsamo, Museo Fotografia Contemporanea, 2006.

Valtorta Roberta & Bianchi Arianna (dirs), *Fotografia astratta dalle avanguardie al digitale*, cat.exp., Venise, Marsilio, 2008.

Valtorta Roberta, *Il Pensiero dei Fotografi. Un Percorso nella Storia della Fotografia dalle Origini a Oggi*, Milan, Mondadori, 2008.

Vanden Driessche Thomas, *How to be … a Photographer in four Lessons*, Marseille, André Frère, 2013.

Van Gelder Hilde & Westgeest Helen, *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester (GB), Wiley-Balckwell, 2011.

Van Gelder Hilde, "The Art of Strip Photography", *Le Magazine du Jeu de Paume*, 27 mai 2011, en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/hildevangelder/2011/05/27/the-art-of-strip-photography-making-still-images-with-a-moving-camera/>.

Van Lier Henri, *Philosophie de la Photographie*, Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1983 [reprenant l'édition polycopiée : Jeunesses et arts plastiques, Palais des Beaux-arts, Bruxelles, 1981].

Van Lier Henri, *Histoire photographique de la Photographie*, Laplume (Lot-et-Garonne), Cahiers de la Photographie, 1992.

Van Lier Henri, *Anthropogénie*, Paris / Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010 [et le site <http://www.anthropogenie.com/main.html>].

Vanvolsem Maarten, *The Art of Strip Photography. Making Still Images with a Moving Camera*, Louvain, Leuven University Press, 2011.

Verhagen Erik, « La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités », *Études photographiques*, n°22, septembre 2008, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/1008>.

von Amelunxen Hubertus, Iglhaut Stefan & Rötzer Florian, *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age*, Munich, G+B Arts, 1996.

von Amelunxen Hubertus & Kemp Wolfgang, *Theorie der Fotografie 1839-1995*, Munich, Schirmer Mosel, 2014.

Walden Scott (dir.), *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Chichester (GB), Wiley-Blackwell, 2010.

Ward John L., *The Criticism of Photography as Art. The Photographs of Jerry Uelsmann*, Gainesville, University Presses of Florida, 1970.

Wells Liz (dir.), *The Photography Reader*, Londres / New York, Routledge, 2003.

Wiesing Lambert, « Comment penser la photographie abstraite ? », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n°11, automne 2001, p.48-68.

Witkowski Matthew, "Another History", *Artforum*, vol. 48 n°7, mars 2010, p.212-221.

Yacavone Kathrin, *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, New York/Londres, Bloomsbury, 2012.

Young Paul & Duncan Paul (dir.), *Le cinéma expérimental*, Cologne, Taschen, 2009

Zannier Italo (dir.), *Sperimentalismo Fotografico in Italia 1970-2000*, cat.exp., Lestans (Italie, province de Pordenone), Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia, 2001.

Zielinski Siegfried, *Deep Time of the Media. Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge (Massachusetts), M.I.T. Press, 2006.

Autres catalogues d'exposition :

Sviluppi non Premeditati, Rome, Carte Segrete, 1991.

Under the Sun, San Francisco, Fraenkel Gallery, 1996.

Die Nature der Dinge. Experimentelle Arbeiten, Düsseldorf, Epson Kunstbetrieb, 2009.

Another Language : Eight Japanese Photographers, Tokyo, IMA / amanasalto, 2015.

Fotoalchimie, La Fotografia in Italia : sperimentazioni e innesti, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Museo d'Arte Contemporanea di Prato, 2000 [catalogue d'une exposition du 20 octobre au 30 novembre 2000, commissariat de Mirella Bentivoglio].

Revues :

« Les voies de l'abstraction », *Photographies*, n°7, mai 1985, p.10-43.

Infra-mince, Arles, ENSP/Actes sud, n°6, 2011 [Cahier spécial sur Henri Van Lier (p.18-61)]

L'ARC, Numéro spécial Photographie, n°21, printemps 1963

« Art, Photographie et Philosophie », *Le nouveau Photocinéma*, N°39, octobre 1975, p.21-26.

PhotoVision, n°17, « La Camera Pobre / The Cheap Camera » Madrid, 1986.

Creative Camera, n°311, août/septembre 1991.

Pinhole Journal.

Anonymes :

Dictionnaire mondial de la Photographie, Paris, Larousse, 1996.

Un monde non-objectif en photographie I, Paris, Galerie Thessa Herold, 2003.

Un monde non-objectif en photographie II, Paris, Galerie Thessa Herold, 2006.

Le sténopé. De la photographie sans objectif, Arles, Actes Sud (Photo Poche), 2007.

Les Confins de la Photographie, Amsterdam, Time-Life, 1978.

Autre (banque de données audio):

Oral History of British Photography (The British Library).

Webographie :

Site d'information sur la camera obscura :
<https://www.pinholeresource.com/>.

Site sur les techniques anciennes : <http://disactis.com/ >.

Site d'une association dédiée aux techniques anciennes <http://www.apaphot-anc.com/>.

Site sur le procédé de développement Caffenol <http://www.caffenol.org/>.

Site sur les appareils polaroids grand format
<http://www.20x24studio.com/>

2. Bibliographie de et sur Vilém Flusser

Sources

Nous ne prétendons pas faire ici, bien évidemment, une bibliographie complète de Vilém Flusser, mais seulement lister les textes qui nous ont été utiles dans nos réflexions et dans la rédaction de cette thèse. Deux bibliographies très complètes des écrits de Flusser se trouvent à http://www.flusser-archive.org et à https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/185807/0ec6620fa3395a78d99042e5284bbadc.pdf consultés le 23 novembre 2015.
On peut aussi consulter Klaus Sander, *Flusser-Quellen, Eine kommetierte Bibliografie Vilém Flusser von 1960-2002*, document inédit disponible dans les Archives Vilém Flusser à Berlin.

Livres essentiels

Pour une philosophie de la photographie, Belval (Vosges) Éditions Circé, 2004 (1983) [traduction de l'allemand par Jean Mouchard].
Towards a Philosophy of Photography, Londres, Reaktion Books, 2000 [traduction de l'allemand par Anthony Matthews, postface de Hubertus von Amelunxen] en ligne : <http://monoskop.org/images/c/c4/Flusser_Vilem_Towards_a_Philosophy_of_Photography.pdf>.

Into the Universe of Technical Images, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011 (1985) [traduction de l'allemand par Nancy Ann Roth, introduction de Mark Poster].

Standpunkte. Texte zur Fotografie, Göttingen, European Photography, 1998 [édité par Andreas Müller-Pohle]*.

Autres livres

La Force du Quotidien, Paris, Mame, 1973 [traduction de l'anglais par Jean Mesrie et Barbara Niceall].

Le Monde Codifié, Paris, Institut de l'Environnement, 1974 [texte d'une conférence donnée en français le 3 mai 1973].

Ein Gespräch mit Klaus Nüchtern, Göttingen, European Photography, 1991 [transcription d'un entretien à Graz le 6 octobre 1990].

Choses et non-choses. Esquisses phénoménologiques, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996 (1993) [traduction de l'allemand par Jean Mouchard].

Kommunikologie, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998 [livre non consulté].

Les Gestes, Cergy/Paris, Éditions D'ARTS / Éditions HC, 1999 [édité par Marc Partouche ; postface de Louis Bec]. Nouvelle édition augmentée, 2014 [introduction de Sandra Pourvu] [divers traducteurs]*. Avec en particulier :

« Le geste en photographie » p.81-101 (éd.1999), p.117-142 (éd.2014).

Writings, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002 [traduction de l'allemand par Erik Eisel ; introduction d'Andreas Ströhl]*.

Petite philosophie du design, Belval (Vosges), Circé, 2002 [traduction de l'allemand par Claude Maillard].

The Freedom of the Migrant. Objections to Nationalism, Chicago, University of Illinois Press, 2003 [traduction de l'allemand par Kenneth Kronberger; introduction par Anke K. Finger]*.

Essais sur la nature et la culture, Belval (Vosges), Circé, 2005 [traduction du portugais par Georges Durand].

La Civilisation des Médias, Belval (Vosges), Éditions Circé, 2006 [traduction de l'allemand par Claude Maillard]*.

Absolute, Fribourg, Orange-press, 2009 [en allemand ; édité par Silvia Wagnermaier & Nils Röller ; avec un entretien avec Florian Rötzer]*.

Does Writing Have a Future ?, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011 (1987) [traduction de l'allemand par Nancy Ann Roth; introduction par Mark Poster].

Natural:Mind, Minneapolis, Univocal, 2013 [1979) [édité par S. Zielinski & Norval Baitello Junior; traduction du portugais et introduction de Rodrigo Maltez Novaes].

Post-History, Minneapolis, Univocal, 2013 (1983) [édité par S. Zielinski ; traduction du portugais et introduction de Rodrigo Maltes Novaes].

The History of the Devil, Minneapolis, Univocal, 2014 (1965) [édité par S. Zielinski ; traduction du portugais par Rodrigo Maltez Novaes].

On Doubt, Minneapolis, Univocal, 2014 (1966) [édité par S. Zielinski ; préface de Rainer Guldin ; traduction du portugais par Rodrigo Maltez Novaes].

(avec Louis Bec), *Vampyroteuthis Infernalis. Un Traité, suivi d'un Rapport de l'Institut scientifique de recherche paranaturaliste*, Bruxelles, Zones sensibles, 2015 [traduction de l'allemand par Christophe Lucchese].

**Dénote des recueils d'articles parus précédemment ailleurs.*

Revue

Philosophy of Photography, vol. 2 n°2, 2011, Special Section on Vilém Flusser.
avec, en particulier ces textes de Vilém Flusser :

"Towards a theory of techno-imagination", p.195-201.
"To photograph is to define", p.202-204.
"How should photographs de deciphered?", p.210-214.
"On Edmund Husserl", p.234-238.
"Handlungen. Transformance", p.257-259.[1593]

Articles publiés
Pour faciliter les recherches, les reprises dans un des recueils d'articles mentionnés ci-dessus (et en particulier dans Standpunkte*) sont indiquées pour chaque article.*

« Art, Photographie et philosophie », *Le nouveau Photocinéma*, n°39, octobre 1975, p.24-26 (voir Annexe C4).

"Taking Photographs alias Making Pictures", *European Photography* , n°9, vol.3 livraison 1, hiver 1982, p.29-30 ["Fotografieren als Bildermachen",*Standpunkte*, p.17-21].

"O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento?", *IRIS*, août 1982 ["Berufsfotograf", *Standpunkte*, p.24-26].

"Photocriticism", *European Photography,* n°17, vol. 5, livraison n°1, hiver 1984, p.23 ["Fotokritik", *Standpunkte*, p.63-67], et sous une forme quelque peu différente (en français) comme le 4ème tapuscrit des cours à l'ENP d'Arles, en ligne :
<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-quatrieme-cours.pdf>.

"Criteria – Crisis – Criticism" [1984], *Writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 42-50.

[1593] Initialement publié comme "Introduction / Einführung", dans Müller-Pohle Andreas, *Transformance*, Göttingen, European Photography Verlag, 1983, non paginé (2 pages en anglais et 2 pages en allemand), en ligne : <http://www.muellerpohle.net/texts/project_texts/flussertransformance.html>.

"Einführung", dans Fontcuberta Joan, *Herbarium*, Göttingen, European Photography Verlag, 1985. Repris dans *Standpunkte*, p.113-116.

"The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs", *Leonardo*, vol.19 n°4, 1986, p.329-332, en ligne : <http://jstor.org/stable/1578381>.

"Video Culture : A Critical Investigation", *European Photography,* n°30, vol. 8, livraison 2, printemps 1987, p.58-59.

"On Nancy Burson : Chimeras", *European Photography*, n°33, janvier 1988, p.46, en ligne : <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/151300/68d253850215e5c3a56caa85cfd78414.pdf>.

"Curie's children. On discovery", *ArtForum*, vol.26 n°8, avril 1988, p.14-15.

"Paolo Gioli : Publication"», *European Photography*, n°35, vol.9, livraison 3, été 1988 p.41.

"John Goto. Terezin", *European Photography,* n°38, vol. 10, livraison 2, printemps 1989, p.44-45.

"Photography and History" [1989], *Writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 126-131.

« Réflexion. Henry Lewis : X spaces », dans *Radiographie : Henry Lewis et Christiane Thomas*, cat. exp., Troyes, Cadran solaire/Passages, 1990.

"Neue Wirklichkeit aus dem Computer?" [1990], *Standpunkte,* p.210-216.

"Der Lauf der Dinge. Ein Film von Peter Fischli und David Weiss", *European Photography*, n°45, vol.12, livraison 1, hiver 1991, p.46-48.

"What is the Literal Meaning of "Photography"?", *European Photography*, n°47, vol.12, livraison 3, été 1991, p.45.

"Digitaler Schein", dans Rötzer Florian (dir.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p.147-159.

"Fotografie als Kunst im öffentlichen Raum. Für den Katalog einer Ausstellung in München", dans Goldmann Daniela (dir.), *Fotografie als Kunst im öffentlichen Raum. München 1991*, cat.exp., Munich, Walser& Wittenbrink, 1991.

"Bernard Plossu : The Science of the Imprecise", *European Photography*, n°49, vol. 13, livraison 1 hiver 1992, p.39.

"High-Tech versus Homework. On creativity", *European Photography, Vilém Flusser Issue*, n°50, vol. 13, livraison 2, printemps 1992, p.28-29.

"Andreas Müller-Pohle", *European Photography*, n°50, vol.13, livraison 2, printemps 1992, p.39.

"Jirí Hanke: Standpoint", *European Photography*, n°50, vol.13, livraison 2, printemps 1992, p.42-43.

"To Photograph is to Define", *European Photography*, n°55, vol.14, livraison 3, été 1994, p.49-50.

Textes non publiés

The bag, 1973 [traduction en anglais de 1998 par Michael Stapley, en ligne : <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9810/msg00081.html >].

Lettre à Milton Vargas, 20 juillet 1975, conservée à Vilém Flusser Archiv Berlin (corresp.2, document 124), *apud* Jahn Clemens, "Photography after Photography after Photography", *Texte zur Kunst*, Septembre 2015, 25e année, numéro 99 (Spécial Photography), p.120-131.

La Banalité du Mal, s.d. (1975/76), en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-la-banalite.pdf >.

La Production Photographique, conférence à l'ENP d'Arles le 23 février 1984, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-premiere-conference.pdf>.

La Diffusion Photographique, conférence à l'ENP d'Arles le 15 mars 1984, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-seconde-conference.pdf>.

La Réception Photographique, conférence à l'ENP d'Arles le 2 avril 1984, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-troisieme-conference.pdf>.

Releaser, s.d. (juin 1984), en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-releaser.pdf>.

Counter-vision, s.d. (juillet 1984), en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-countervision-best1608.pdf>.

Correspondance entre Flusser et Fontcuberta, 1984-1988, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-fontcuberta-1984-88.pdf>.

Bibliophagus convictus, s.d. (septembre 1986), en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/vilem-flusser-bibliophagus-convictus.pdf>.

Entretien avec Miklós Peternák, 1988, en ligne : <http://www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interview.html>.

Photography and History, 1991, en ligne : <http://flusserbrasil.com/arte131.pdf> [3rd Israeli Photography Biennale, 23-28 septembre 1991].

Mon Atlas, s.d ., en ligne : <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-14-november-2012>.

DVD

"We shall survive in the memory of others" Vilém Flusser, Budapest C^3 Center for Culture and Communication Foundation, 2010, 87 minutes [<http://www.flusserdvd.c3.hu/index_fr.html>] avec :

- conférence à Budapest le 7 avril 1990 sur la révolution roumaine
- entretien avec Miklós Peternák à Munich le 17 octobre 1991
- entretien avec Miklós Peternák et László Beke à Budapest le 7 avril 1990
- entretien avec Miklós Peternák à Osnabrück en septembre 1988

Écrits sur Vilém Flusser

Livres

Jäger Gottfried (dir.), *Fotografie denken. Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne*, Bielefeld, Kerber, 2001 [Penser la photographie. Sur la philosophie des médias modernes de Vilém Flusser]. Avec en particulier :

> Jäger Gottfried, "Vorwort des Herausgebers" [Préface de l'éditeur], p.7-13.

Rump Mark C., "Denkbilder und Denkfotografien. Übereinstimmungen und Unterschiede in den Ansätzen Walter Benjamins und Vilém Flussers" [Images de pensée et photographies de pensée. Correspondances et divergences des approches de Benjamin et de Flusser], p.39-60.

Peternák Miklós, "Beyond the Image : On Flusser, Reception and the Context of Images", p.81-91.

Bidlo Olivier, *Vilém Flusser. Einführung*, Essen, Oldib, 2008.

Guldin Rainer, Finger Anke & Bernardo Gustavo, *Vilém Flusser*, Paderborn, Wilhelm Fink (coll. UTB Profile), 2009 [en allemand].

Finger Anke, Guldin Rainer & Bernardo Gustavo, *Vilém Flusser. An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

Arrouye Jean et Guérin Michel (dir.), *Le photographiable*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013.
Avec en particulier :

Arrouye Jean & Guérin Michel, « Avant-propos », p.7-8.
Guérin Michel, « Du phénoménologique au « photologique », p.11-18.
Ehrmann Sabine, « La photographie peut(-)être », p.33-40.
Huyghe Pierre-Damien, « Suspens photographique et résistance économique », p.41-46.
Maillet Arnaud, « Il n'y a pas de photographiable ! », p.47-57.
Montier Jean-Pierre, « Le photographiable à la lumière d'un genre » p.89-101.
Méaux Danièle, « Restreindre le champ du photographiable », p.109-117.
Debat Michelle, « L'extension du photographiable contemporain comme nouveau pictorialisme numérique », p.119-132.
Verhagen Erik, « Du photographié au photographique. Jan Dibbets. Des *Corrections de perspective* aux *Shuttered pieces* », p.177-185.

Arrouye Jean, « Photographier l'innommable » p.197-214.
Camparelli Vito, *L'utopia di una società dialogica. Vilém Flusser e la teoria delle immagini tecniche*, Bologne, Luca Sossella, 2015.

Zielinski Siegfried & Weibel Peter (dirs.), *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, Minneapolis, Univocal, 2015 [en anglais, allemand et portugais].

Revues (numéros spéciaux)

Kunstforum, hiver 1992, vol. 117, p. 68-110 [hommages posthumes].

European Photography, Vilém Flusser Issue, n°50, vol. 13, livraison 2, printemps 1992, p.12-43 [hommages posthumes].

Philosophy of Photography, vol. 2 n°2, 2011, Special Section on Vilém Flusser.
Avec, en particulier :

Zielinski Siegfried, "The Vilém Flusser Archive : A Heterotopia", p.191-193.
Becker Claudia, "Image/thinking", p.248-256.

Articles

Arndtz Florian, "Über Fotografie schreiben. Vilém Flusser, Roland Barthes, Jacques Derrida", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/arndtz-fotografie.pdf >.

Bennett Derek, "Limiting innovation", *European Photography*, n°36, vol. 9, livraison n°4, octobre /novembre /décembre 1988.

Bertelli Pagotto Mariana, "Look Again: The influence of Vilém Flusser on Brazilian photographer Rosângela Rennó", *Flusser Studies*, n°12, novembre 2011, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/pagotto-look-again.pdf>.

Berti Agustin, "Kurtis' "~~vandalised~~" photographs: on the problem of technical images in post-documentary photography", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010, [Le mot "vandalised" est rayé dans le texte original] en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/berti-kurtis.pdf>.

Bonizzi Valentina, "Che cosa legitima la fotografia ? la produzione di un incontro tra Vilém Flusser e Franco Vaccari", *Flusser Studies*, n°19, mai 2015, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bonizzi-cosa-legittima-fotografia.pdf>.

Bonizzi Valentina, "Vilém Flusser in Italia, una testimonia di Angelo Schwarz sollecitata da Valentina Bonizzi", *Flusser Studies*, n°19, mai 2015, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/intervista-bonizzi-schwarz-flusser.pdf>.

Brinhol Gutoi, "Flusser, music and me", *Flusser Studies*, n°17, juin 2014, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/guto-brinholi-flusser-music-and-me.pdf>.

Büchler Pavel, "Live view", *Philosophy of Photography*, vol 1, n°1, 2010, p.14-17.
Bureaud Annick, « Interview avec Fred Forest, réalisée le lundi 22 décembre 2008 », *Flusser Studies*, n°8, mai 2009, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bureaud-interview-avec-forest.pdf>.

Carrillo Canán Alberto J.L.& Calderón Zacaula Marco, "Bazin, Flusser and the Aesthetics of Photography", *Flusser Studies*, n°13, mai 2012, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/carrillo-calderon-aesthetics-photography.pdf>.

Castro Guimarães Angélica Beatriz, "Ideias sobre Progresso Técnico em Vilém Flusser e Gilbert Simondon", *Texto Digital*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 172-192, janvier-juillet 2013, en ligne : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2013v9n1p172/25117>.

Chagas Paulo C., "Creativity with Apparatuses: from Chamber Music to Telematic Dialog", *Flusser Studies*, n°17, juin 2014, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/paulo-chagas-creativity-with-apparatuses.pdf>.

Cubitt Sean , s.t. [recension de quatre livres de Flusser récemment traduits en anglais], *Leonardo*, avril 2004, en ligne : <http://www.leonardo.info/reviews/apr2004/flusser_cubitt.html>.

Freitas Gabriela, "A dialogue between Flusser and Heidegger: the being in the universe of technical images", *Flusser Studies,* n°17, juin 2014, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/freitas-um-dialogo.pdf>.

Fuller Matthew, "The Camera that ate itself", *Flusser Studies*, n°4, mai 2007, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/fuller_the_camera.pdf>.

Goldberg Vicki, "Photography takes over", *American Photographer*, vol XV, n°6, décembre 1985, p.34.

Gonçalves Osmar, "Estética da Fotografia : um diálogo entre Benjamin e Flusser", *Flusser Studies*, n°15, mai 2013, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/osmar-goncalves-a-estetica.pdf>.

von Graeve Detlev, "Flusser as an art critic", *Flusser Studies*, s.d., en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/detlev-von-greave-flusser-as-art-critic.pdf>.

Gunthert André, « L'économie de la pensée », *La Recherche Photographique*, n°20, printemps 1997, p.10-12 [voir Annexe C2].

Hubik Stanislas, "Das technische Bild und der logische Bau : Flusser und Wittgenstein", *Flusser Studies*, n°5, novembre 2007, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/das-technische-bild.pdf>.

Kahl Judith, "Mapping in Flusser, Deleuze and Digital Technology", *Flusser Studies*, n°14, novembre 2012, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/kahl-mapping_0.pdf >.

Kozak Claudia, “Vilém Flusser sobre arte, aparatos y funcionarios”, *Artefacto. Pensiamentos sobre la Técnica*, n°6, 2007, p. 69-71, en ligne : <https://seminario3vivianasuarez.files.wordpress.com/2014/04/flusser-v-arte-y-aparatos.pdf>.

Kukielko Kalina & Rauch Barbara, “Marshall McLuhan & Vilém Flusser : The New Model Artists”, *Flusser Studies*, n°3, mai 2008, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/kukielko-rauch-new-model-artists.pdf>.

Machado Arlindo, “Repensando Flusser e as imagens técnicas” [1997] in Leão Lucia (dir.), *Interlab. Labirintos do pensamento contemporâneo*, São Paulo, Editora Iluminuras - FAPESP, 2002, p.147-156, en ligne : <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20t%C3%A9cnicas%20completo.pdf>.

Marburger Marcel René, “Chronologie eines kuratorischen Scheiterns”, *Flusser Studies*, n°13, mai 2012, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/marburger-chronologie-eines-kuratorischen-scheiterns.pdf>[Chronologie d’un échec curatorial].

Markowska Martyna, “Flusser and the Polish (photography) novels”, *Flusser Studies,* n°10, novembre 2010, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/markowska-polish-novels.pdf>.

Martin Adrian, “Revolution of the Head: Vilém Flusser”, *Lola*, vol. 2, en ligne : <http://www.lolajournal.com/2/flusser.html>.

Mendes Ricardo, “Flusser : Cronologia certificada”, dans Mendes Ricardo, *Vilém Flusser: uma história do diabo*, mémoire de maîtrise, sous la direction du Professeur Martin Grossmann, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2000, en ligne : <https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB8QFjAAahUKEwjEu-r9wfDIAhWG2BoKHWR0CY0&url=http%3A%2F%2Fwww.fotoplus.com%2Fdownload%2Fvfcronologia.doc&usg=AFQjCNGz7H6zMQrgkRFY8S05N5lN0kq1zg&sig2=RuUlngvv4oqGvi2RpS0mcA>.

Mendes Ricardo, “Apontamentos para una leitura sobre fotografia e filosofia na obra de Vilém Flusser” [« Éléments pour une conférence sur la photographie et la philosophie dans l’œuvre de Vilém Flusser »], communication présentée le 12 août 1984 au séminaire “Textos seminals para a fotografia no Brasil : Benjamin, Barthes, Sontag, Flusser e Machado”, São Paulo, CSSP, éditée dans *Boletim Flusser,* n°13, 13 août 2004, en ligne : <http://www.studium.iar.unicamp.br/22/01.html>.

Moles Abraham A., « Vilém Flusser, un Philosophe des Sudètes », *Communication et langages*, n°91, 1er trimestre 1992, p.112-114, en ligne : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1992_num_91_1_2366>.

Müller-Pohle Andreas, "Interview", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010 [ce texte n'est plus sur le site des Flusser Studies, mais peut être consulté à <http://eprints.soton.ac.uk/179859/1/photography-beyond.pdf >].

Poitevin Jean-Louis, « Les gestes de Vilém Flusser », *TK-21*, 2006-2007, en ligne : <http://www.tk-21.com/2006-2007-Les-Gestes>.

Reis Thiago, "É possível hackear a existência?", *Flusser Studies*, n°17, juin 2014, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/thiago-reis-hackear-a-existencia.pdf>.

Roth Nancy, "The Photographer's Part", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010, [ce texte n'est plus sur le site des Flusser Studies mais se trouve en ligne : <http://www.nancyannroth.com/?page_id=158>].

Schwartz Angelo, "Prefazione", dans Flusser Vilém, *Per uma Filosofia della Fotografia*, Turin, Agora, 1987, p.7-8, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/torino-per-una-filosofia-della-fotografia.pdf>.

Schwendener Martha, "Vilém Flussers' Theories of Photography and Technical Images in a U.S. Art Historical Context", *Flusser Studies*, n°18, novembre 2014, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/schwendener-vilem-flusser-theories-photography.pdf>.

Seligmann-Silva Márcio, "De Flusser a Benjamin -do pós-aurático às imagen técnicas", *Flusser Studies*, n°8, mai 2009, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/seligmann-flusser-benjamin.pdf>.

Shaviro Steven, "Vilém Flusser", *The Pinocchio Theory* (blog), 21 février 2004, en ligne : <http://www.shaviro.com/Blog/?p=266>.

Soto Calderon Andrea & Guldin Rainer, " 'To document something which does not exist'. Vilém Flusser and Joan Fontcuberta: A Collaboration", *Flusser Studies*, n°13, mai 2012, en ligne : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calderon-guldin-to-document.pdf>.

Valtorta Roberta, "Verso una filosofia della fotografia", dans Valtorta Roberta, *Volti della Fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, Milan, Skira,

2005, p. 17-21.[Publication originale dans *Fotologia*, Florence, n°5, été-automne 1986].

Van Ryssen Stefan, "Review of Vilém Flusser's *Writings*", *Leonardo*, décembre 2002, en ligne : <http://www.leonardo.info/reviews/dec2002/FLUSSER_ryssen.html>.

Wagnermeier Silvia, "Escrever para publicar", *Revista GHREBH*, vol. 1, n°11 (Comunicação, Imagem e Técnica - Vilém Flusser), 2008, en ligne : <http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=viewFile&path[]=9&path[]=9>.

Wingert Bernd, "Flusser-Hypertext. Prototyp und Entwicklungserfahrungen", dans Glowalla Ulrich & Schoop Eric (dirs.), *Hypertext und Multimedia*, Springer, Berlin & Heidelberg, 1992, p. 137-144, en ligne : <https://books.google.pt/books?id=JXWgBgAAQBAJ&pg=PA137&lpg=PA137&dq=bernd+wingert+karlsruhe+flusser&source=bl&ots=4-Vjoh0Cfx&sig=g1XQ7fouzyfN9qVtLmQq-5VhFm8&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=bernd%20wingert%20karlsruhe%20flusser&f=false>.

Winthrop-Young Geoffrey, "Groundless Provocations: A Note in Praise of Flusser's Towards a Philosophy of Photography", Flusser Studies, n°10, novembre 2010, [ce texte n'est plus sur le site des Flusser Studies, mais peut être consulté à <http://eprints.soton.ac.uk/179859/1/photography-beyond.pdf>].

Zielinski Siegfried, *Vilém Flusser: A brief introduction to his media philosophy*, 2004 (séminaire MECAD / Flusser Archive), en ligne : <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/151304/7bc0b7a85128632541324d6d0ce00d57.pdf>.

Webographie

http://www.flusserstudies.net/

http://www.flusser-archive.org/

http://www.flusserbrasil.com/

http://www.flusserestudios.cl/

http://www.claudia-klinger.de/flusser/

http://www.fotoplus.com/flusser/

http://monoskop.org/Vil%C3%A9m_Flusser

3. Bibliographie des artistes présentés

Ackroyd & Harvey

Leur site <http://www.ackroydandharvey.com/>.

Catalogues d'exposition :

Ackroyd Heather & Harvey Dan (dirs), *Afterlife*, Londres, Beaconsfield/Arts Admin, 2002, en ligne : <http://www.ackroydandharvey.com/wp-content/uploads/2014/02/Passing-Presence-AckroydAndHarvey.pdf>.

Forbes Leslie, *A Potent Art*, Aberystwyth, Aberystwyth Arts Center 2002, en ligne : <www.ackroydandharvey.com/wp-content/uploads/2014/02/A-POTENT-ART-by-Leslie-Forbes.doc>.

Reilhac Michel (dir.), *Les Arts étonnants*, Tourcoing, Le Fresnoy, 1991 [exposition collective].

Articles des artistes :

Ackroyd Heather & Harvey Dan, "Chlorophyll Apparitions", dans Kac Eduardo (dir.), *Signs of Life, Bio Art and Beyond, Cambridge*, MIT Press, 2007, p.199-210 en ligne : <http://www.ackroydandharvey.com/wp-content/uploads/2014/02/Chlorophyll-Apparitions-TASIE-Ackroyd-Harvey-.pdf>.

Ackroyd Heather & Harvey Dan, "*Dark Reactions. Splitting Water", Artesian, n°2, hiver 2010, p.30-31, en ligne :* <http://www.ackroydandharvey.com/wp-content/uploads/2014/02/Dark-Reactions-Splitting-Water.doc>.

Article sur les artistes :

Bracker Alison & Barker Rachel, "*Relic or release: defining and documenting the physical and aesthetic death of contemporary works of art", Actes de la 14e réunion triennale du Comité international pour la conservation du Conseil International des Musées - ICOM, volume 2, 2005, p.1009-1015, en ligne :* <http://www.ackroydandharvey.com/wp-content/uploads/2014/02/icom14-Relic-or-Release.pdf>.

Morgane Adawi

Son site <http://www.morganeadawi.com/>.

Dove Allouche

Site de sa galerie <http://gaudeldestampa.fr/artistes/dove-allouche/la-derniere-couleur/>.

Catalogue d'exposition :

Dove Allouche. Point triple, Paris, Dilecta / Centre Pompidou, 2013.

Driss Aroussi

Son site <http://parvenu.free.fr/>.

Thomas Bachler

Son site <http://thomasbachler.de/ >.

Catalogues d'exposition :

Thomas Bachler, Arbeiten mit der Camera obscura, Lindemans, Stuttgart, s.d. [2001].

Thomas Bachler, Tatorte, bautzner69, Dresde, 2007.

Thomas Bachler, Photoshooting, La Casa Encedida, Madrid, 2011

Patrick Bailly-Maître-Grand

Son site <http://www.baillymaitregrand.com/>.

Monographie :

Patrick Bailly-Maître-Grand. *Petites cosmogonies*, Wavre (Belgique), Mardaga, 2007.

Catalogues d'exposition :

Patrick Bailly-Maître-Grand, *Formol's band*, Mulhouse, Centre de Culture Scientifique Technique et Industrielle de Mulhouse (CESTIM), 1989.

Patrick Bailly-Maître-Grand. Les Gémelles, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2000.

Patrick Bailly-Maître-Grand. Les Vanités, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2000.

Patrick Bailly-Maître-Grand. Les Astéroïdes. La Main, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2000.

Patrick Bailly-Maître-Grand. Les Phidias. Les Maximiliennes. Les Véroniques, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2000.

Patrick Bailly-Maître-Grand. Colles et chimères, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2014.

Autres livres :

Henric Jacques, *Céline*, Paris, Marval, 1991 (photographies de Patrick Bailly-Maître-Grand).

Didi-Huberman Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998.

Livre sur l'artiste :

Koenig Catherine, *Patrick Bailly-Maître-Grand Photographe plasticien. Cahier d'atelier*, Saint-Louis, Association de l'art à l'œuvre, 2007.

Articles sur l'artiste :

Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Patrick Bailly-Maître-Grand, jusqu'au point de non-retour*, 1er août 2014, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2014/08/01/patrick-bailly-maitre-grand-jusquau-point-de-non-retour/>.

Entretien :

Entretien public entre Michel Poivert et Patrick Bailly-Maître-Grand, Musée d'Art moderne er contemporain, Strasbourg, 28 juin 2014, à l'occasion de l'exposition Colles et Chimères, DVD (transcription résumée en annexe B4b).

Jared Bark

Smith Roberta, "Jared Bark's Black-and-White Photo Booth Creations", *The New York Times*, 5 novembre 2015 en ligne : <http://www.nytimes.com/2015/11/06/arts/design/jared-barks-black-and-white-photo-booth-creations.html>.

Rossella Belluschi

Catalogues d'exposition :

Rossella Bellusci. Collectif, Cinisello Balsamo (MI, Italie), Silvana, 2015

Macaire Alain, *Rossella Bellusci*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1994

Articles sur l'artiste :

Mutti Roberto, "Luce e bianco dominano negli scatti della Bellusci", *La Repubblica*, 25 juillet 2008, en ligne : <http://www.grossettiart.it/rossellabellusci/press.htm>.

Malherbe Anne, dossier de presse de l'exposition *Rossella Bellusci. Fluorescenze* à la galerie Taïss, 2011, en ligne : <http://slash-paris.com/evenements/rosella-bellusci>.

Mantura Bruno, texte non publié, en ligne : <:http://www.grossettiart.it/rossellabellusci/testomantura.htm>.

Denis Bernard

Son site <http://www.f-u-l-g-u-r-s.net/>.

Écrits théoriques de l'artiste :

Bernard Denis & Gunthert André, *L'instant rêvé. Albert Londe*, Nîmes, J. Chambon, 1993.

Bernard Denis, « La lumière pesée », *Études photographiques*, n°6, mai 1999, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/188>.

Bernard Denis, « L'image des rayons X et la photographie », *Études photographiques*, n°17, novembre 2005, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/756>.

Bernard Denis, *La boîte noire du développement automatique*, 8 novembre 2009, en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/56>.

Monographie :

Denis Bernard, Écarts, éclairs et corps, Martigues / Lyon, Autres et Pareils (n°33-34) / Fage, 2010, en ligne : <http://autresetpareils.free.fr/documents/Denis-Bernard-livre.pdf>.

Livre sur l'artiste :

Parlant Pierre, *Exposer l'inobservable*, Martigues, Éditions Contre-Pied, 2014.

Walead Beshty

Monographies :

Walead Beshty, Selected Correspondences 2001-2010, Bologne, Damiani, 2010.

Walead Beshty: Natural Histories, Zurich, jrp/ringier, 2011.

Articles de l'artiste :

Beshty Walead, "On the Conditions of Production of the Multi-Sided Pictures Works (2006-2009)", dans Rexer Lyle, *The Edge of Vision*, New York, Aperture, 2009, p.282-285.

Articles sur l'artiste :

Nisbet James, "Walead Beshty: PROCESSCOLORFIELD", *X-Tra magazine*, vol.14 n°2, hiver 2011, en ligne : <http://x-traonline.org/article/walead-beshty-processcolorfield/>.

Entretiens :

Table ronde avec Christopher Bedford, Walead Beshty, Liz Deschenes, et Eileen Quinlin, "Depth of Field," *Frieze, n*°125, septembre 2009, p. 112–117.

Discussion avec Eileen Quinlan, *BOMB magazine*, 21 septembre 2009, en ligne : <http://bombmagazine.org/article/3348/walead-beshty-eileen-quinlan>.

Lauren Bon

Son site <http://www.metabolicstudio.org/>.

Monographie :

Ag H2O. Lauren Bon & The Optics Division of the Metabolic Studio, Los Angeles, Metabolic Studio, 2013.

Iñaki Bonillas

Monographie :

Bonillas Iñaki, *J.R. Plaza Archive*, Zurich, jrp | ringier, 2012.

Article sur l'artiste :

Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Borges et les limites de la photographie (Arles 9)*, le 11 juillet 2011, en ligne :<http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/07/11/borges-et-les-limites-de-la-photographie-arles-9/>.

Joachim Bonnemaison

Son site <http://joachimbonnemaison.fr/>.

Giordano Bonora

Monographie :

Gattinoni Christian, *Giordano Bonora*, Montreuil-sous-Bois, Argraphie, 1992.

Juliana Borinski

Son site <http://julianaborinski.com/>.

Heinz Brand

Frey Stefan (dir.), *Mit erweitertem Auge. Berner Künstler und die Fotografie*, Berne, Benteli, 1986.

Loetscher Hugo (dir.), *La Photographie en Suisse, 1840 à nos jours*, Wabern-Berne, Benteli, 1992.

Matthew Brandt

Son site <http://www.matthewbrandt.com/>.

Sa galerie <http://www.praz-delavallade.com/artists/Matthew_Brandt/selected_works.html>.

Monographie :

Brandt Matthew, *Lakes & Reservoirs*, Bologne, Damiani, 2014.

Article sur l'artiste :

Frank Priscilla, "Matthew Brandt's 'Lakes, Trees And Honeybees' At Yossi Milo Gallery", *Huffington Post*, 8 mai 2012, en ligne : <http://www.huffingtonpost.com/2012/05/08/matthew-brandt_n_1469175.html>.

Denis Brihat

Son site <http://www.denisbrihat.com/>.

Adam Broomberg & Oliver Chanarin

Leur site <http://www.broombergchanarin.com/>.

Articles sur les artistes :

Pitman Joanna, "Overexposed to war's absurdity", *The Times 2*, 23 septembre 2008, p.17.

Williams Val, "No Statistics", *The Past in the Present – Questioning History*, Rotterdam, Dutch Photo Museum, 2009, en ligne : <http://www.broombergchanarin.com/no-statistics-text-by-val-williams/>.

Van Gelder Hilde & Westgeest Helen, *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester (G.B.), Wiley Backwell, 2011, p.193-194.

Entretien :

Coignet Rémi, « Adam Broomberg & Oliver Chanarin », *Conversations*, Paris, The Eyes, 2014, p.52-67 (entretien du 24 septembre 2013), en ligne : <http://deslivresetdesphotos.blog.lemonde.fr/2013/10/01/une-conversation-avec-adam-broomberg-et-oliver-chanarin/>.

Christopher Bucklow

Son site <http://www.chrisbucklow.com/>.

Monographie :

Christopher Bucklow: Guest, New York, Blindspot, 2004.

Catalogue d'exposition :

Christopher Bucklow. If This Be Not I, The British Museum / the Woodworth Trust, Londres/ Grasmere, 2004.

Article sur l'artiste :

Jones Jonathan, "New Romantic", *The Guardian*, 24 août 2004, en ligne : <http://www.chrisbucklow.com/essays/guardian.html>.

Entretiens :

Entretien avec Elenda Mudd, "Christopher Bucklow. Walking with Strangers", *Musee Magazine*, n°6, vol.2, 7 août 2013, p.64-75, en ligne : <http://issuu.com/museemagazine/docs/musee_magazine_edition_6_vol_2_fina/67?e=3342896/4093351>.

Entretien avec Addie Elliott, s.d., en ligne : <http://www.chrisbucklow.com/files/next%20level%20interview.pdf>.

Victor Burgin

Burgin Victor, *Components of a Practice*, Milan, Skira, 2008.

Susan Burnstine

Son site <http://www.susanburnstine.com/>.

Susan Burnstine. Within Shadows, Milan, Charta, 2011.

Ellen Carey

Son site <http://www.ellencareyphotography.com/>.

Écrits théoriques de l'artiste :

Carey Ellen, "Color Me Real", dans *Sol LeWitt: 100 Views*, New Haven, Yale University Press, 2009, en ligne : <http://anthony-knight-1ofv.squarespace.com/pictus-writ-sol-lewitt>.

Carey Ellen, *Women of Colour: Anna Atkins, Color Photography and Those Struck by Light*, 2014, en ligne : <http://anthony-knight-1ofv.squarespace.com/project-anna-atkins>.

Articles sur l'artiste :

Lifson Ben, "Ellen Carey: Matrix to Monumental", non publié, en ligne : <http://www.20x24studio.com/?page_id=343>.

Lewis S., "Carey", *blog S. Lewis Photography. The Filing Cabinet*, 25 août 2010, en ligne : <http://s-lewis.blogspot.pt/2010/08/carey.html>.

Melsen Carlsen

Articles sur l'artiste :

Eler Alicia, "*Embodiment* in Fisher Hall", *The Oberlin Review*, 13 mai 2005, en ligne : <http://www.oberlin.edu/stupub/ocreview/2005/5/13/arts/article1.html>.

Feldman Julia, "Pinhole Photos Offer Surprising Perspective. Vaginal Visions and Chest Confessions Make Gender Art", *The Oberlin Review*, 24 février 2006, en ligne : <http://www.oberlin.edu/stupub/ocreview/2006/02/24/arts/article1.html >.

Ignaz Cassar

Son site <http://www.cassar.com/>.

Écrits théoriques de l'artiste :

Cassar Ignaz, *Declining Images Photographic Visibility, Spectatorship and the Apparatus*, Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The University of Leeds School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, juin 2009, en ligne : <http://etheses.whiterose.ac.uk/5783/1/CASSAR_PhD_2009_DecliningImages.pdf>.

Cassar Ignaz, "The Image of, or in, Sublation", *Philosophy of Photography*, vol.1 n°2, 2010, p.201-15.

Cassar Ignaz, "Inverted Visions", *parallax*, vol. 14 n°2, 2008, p.1-6.

Matthew Cetta

Son site <http://www.matthewcetta.com/>.

Ofri Cnaani

Son site <http://ofricnaani.com/filter/photo-based/Cyanotypes>.

Richard Conte

Le site <http://cerap.univ-paris1.fr/spip.php?rubrique60>.

Le site <http://bioart.richardconte.fr/indexFruits>.

Monographie :

Conte Richard & Pierrat Emmanuel, *Les Pommes libertines*, Paris, Bernard Pascuito, 2008.

Pierre Cordier

Son site <http://www.pierrecordier.com/>.

Monographie :

Pierre Cordier, le chimigramme, 2007, Editions Racine, Bruxelles.

Catalogues d'exposition :

Pierre Cordier, Chimigrammes, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1980.

Pierre Cordier. Chimigramme, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1988.

Articles sur l'artiste :

Bazzoli François, « L'Homme des Labyrinthes », dans *Réels, Fictions, Virtuels*, Arles, Actes Sud, 1996, p.131-133.

Poivert Michel, « Pierre Cordier dans le labyrinthe de l'histoire », *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 147e année, 7e série, n°10, mars 2001, p.11-12.

Feyeux Anaïs, « La Generative Fotografie », *Études photographiques*, n°18, mai 2006, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/1402>.

Barnes Martin, "Labyrinths. Pierre Cordier", dans *Shadow Catchers, op.cit.*, p.52-57.

Evelyne Coutas

Son site <http://www.evelynecoutas.net/>.

Aurélien David

Son site <http://aureliendavidphoto.com/>.

Catalogue d'exposition (collective) :

Errors Allowed, Macerata, Quodlibet, 2013, p.68, en ligne : <http://issuu.com/bjcem/docs/mediterranea-16-errors-allowed we/67>.

Joel Denot

Son site <http://joeldenot.blogspot.pt/>.

Monographie :

Photographier la lumière. Joël Denot, Paris, autoédition, 2004.

Susan Derges

Son site <http://www.susanderges.com/>.

Monographie :

Barnes Martin (dir.), *Elemental. Susan Derges*, Göttingen, Steidl, 2010.

Catalogues d'exposition :

Susan Derges, Londres, Purdy Hicks Gallery, 2006.

Susan Derges, Londres, Purdy Hicks Gallery, 2009.

Entretien :

Entretien avec Andrew Pulver, "Susan Derges's best shot", *The Guardian*, 20 octobre 2010 en ligne : <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/20/photograph-susan-derges-best-shot .

Jan Dibbets

Monographie :

Verhagen Erik, *Jan Dibbets : L'Oeuvre Photographique*, Paris, Editions du Panama, 2007.

Articles sur l'artiste :

Blotkamp Care), « L'oeuvre de Jan Dibbets», *Septentrion*, 1973, en ligne : <http://www.dbnl.org/tekst/_sep001197301_01/_sep001197301_01_0046.php>.

Verhagen Erik, « Jan Dibbets. Du concept à sa visualisation », dans Méaux Danièle (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p.115-126.

Verhagen Erik, « Du photographie au Photographique. Jan Dibbets. Des Corrections de perspective aux Shutterspeed Pieces», dans Arrouye Jean & Guérin Michel (dirs.), *Le photographiable*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, p. 177-185.

Noel Dolla

Le site <http://performance-art.fr/fr/performance/triptyque-photographique-restructuration-spatiale-ndeg-7>.

Le site <http://noel-dolla.villa-arson.org/noel-dolla.php?page=texte&title=Triptyque%2Bphotographique%2B-%2Brestructuration%2Bspatiale%2Bn%25C2%25B07&content=0043>.

Monographie :

Dolla Noël, *La parole dite par un œil*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Garry Fabian Miller

Son site <http://www.garryfabianmiller.com/>.

Catalogues d'exposition :

The Gatherer. Garry Fabian Miller, Southampton, John Hansard Gallery, 1991.

Garry Fabian Miller: The Tailor Patched, Londres, Photographer's Gallery, 1992.

David Alan Mellor & Garry Fabian Miller, *Tracing Light*, Maidstone (Kent), Photoworks, 2001.

Martin Barnes, *Blue Gold. Garry Fabian Miller*, Londres, Hamiltons, 2004.

Martin Barnes, *Illumine*, Londres / New York, Merrell, 2005.

Rayons de couleur. Garry Fabian Miller, Paris, Galerie Gimpel & Müller, 2011.

Felten-Massinger

Leur site <https://sites.google.com/site/feltenmassinger/>.

Catalogues d'exposition :

Felten-Massinger. canal caravana obscura, Tourcoing, Le Fresnoy, 1998.

caravana obscura. Felten-Massinger, Bruxelles, Commissariat général aux Relations internationales de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, 2004.

Article sur les artistes :

Canonne Xavier, "The Motionless Journey", dans Swinnen Johann & Deneulin Luc, *The Weight of Photography*, Bruxelles, ASP, 2010, p.275-279.

Entretien :

Entretien avec Pierre Liebaert, « Felten & Massinger », *Democratic Jungle*, 11 juillet 2015, en ligne <http://democraticjungle.be/2015/07/11/felten-massinger/>.

Michael Flomen

Ses sites <http://www.michaelflomen.com/> et <http://michael-flomen.squarespace.com/>.

Monographie :

Flomen Michael, *Still Life Draped Stone: The Photographs of Michael Flomen*, Radstock (GB), Paget Press, 1984.

Articles sur l'artiste :

Campbell James D., "A Palimpsest of Pale Fire: The Fabulist Photographie of Michael Flomen", *Ciel Variable,* n°70 (Materia & Lumen), janvier 2006, en ligne : <http://cielvariablearchives.org/fr/articles-et-portfolios-cv70/a-palimpsest-of-pale-fire-the-fabulist-photography-of-michael-flomen.html>.

Grande John K., « Michael Flomen », *Ciel variable*, n°97 (Galerie de portraits) printemps-été 2014, p.97.

Films :

La nuit est ma chambre noire, d'André Cornellier (2009) en ligne : <http://www.umamontreal.com/lanuit/ >.

A Look inside the world of Michael Flomen de Valérie Jodoin Keaton (2014) en ligne : <https://vimeo.com/104110957>.

Adam Fuss

Catalogues d'exposition :

Sullivan Constance & Pastan Amy (dir.), *Pinhole Photographs. Adam Fuss*, Washington DC & Londres, Smithsonian, 1996:

Adam Fuss, Santa Fe (N.M.), Arena, 1997.

Adam Fuss. A conversation between the artist and Paul Arden, Londres, Timothy Taylor Galllery, 2003.

Adam Fuss, Cologne, Walther König, 2003.

Adam Fuss, Madrid, Fundación Mapfre / TF Editores, 2010.

Articles sur l'artiste :

Grunberg Andy, "Photography View: Abstraction Returns to Photography", *The New York Times*, 23 février 1990.

Kandel Susan, "Adam Fuss' Photograms Fracture the Moment", *The New York Times*, 15 octobre 1992 (page F6).

Sand Michael, "Adam Fuss", *On Location*, New York, Aperture n°133, automne 1993, p. 44-53.

Frailey Stephen, "Thin Air. Adam Fuss' Photographs", *Artforum*, November 1993, vol.XXXII, n°3, p. 78-81.

Adams Robert & Fuss Adam, lettres à l'éditeur, *Metamorphoses : Photography in the Electronic Age*, New York, Aperture n°136, été 1994, p.76-77.

Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Les images magiques d'Adam Fuss*, 18 mars 2011, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/03/18/10000/>.

Entretien :

Entretien d'Adam Fuss avec Ross Bleckner, *BOMB Magazine*, n°39, printemps 1992, en ligne : <http://bombmagazine.org/article/1524/>.

Mohamad Ghazali

Son site <http://mohammadghazali.com/>.

Catalogue d'exposition :

Tehran Inclined to the Right, Téhéran, Galeria Assart Art, 2013.

Paolo Gioli

Son site <http://www.paologioli.it>.

Livre d'artiste :

Paolo Gioli. La conchiglia dissoluta, Lendinara, autoédition, 1990, en ligne : <http://www.paologioli.it/foto43a.php?page=foto&sez=2&id=28#>, consulté le 22 février 2016.

Monographies :

Paolo Gioli, Gran Positivo nel crudele spazio stenopeico, Florence, Alinari, 1991.

Paolo Gioli, fotografie dipinti, grafica film, Tavagnacco - UD (Italie), Arti Grafiche Friulane, 1996.

Toffetti Sergio & Licciardello Annamaria (dir.), *imprint cinema. Paolo Gioli. un cinema dell'impronta*, Rome, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2009.

Dubois Philippe et al. (dir.), *Paolo Gioli*, Dijon, les Presses du Réel, 2016, à paraître.

Catalogues d'exposition :

Paolo Gioli. Spiracolografie, Milan, Il Diaframma / Canon, 1978.

Paolo Gioli, Il punto trasparente-grafie, Rome, Istituto Centrale per la Grafica, 1981, en ligne : <http://www.paologioli.it/foto1a.php?page=foto&sez=1&id=1#>.

Paolo Gioli. Sconosciuti, Tavagnacco, ART&, 1995.

Paolo Gioli. Attraverso. Oeuvres fotofinish 1995-2000 et films 1969-1995, Paris, galerie Michèle Chomette, 2001.

Paolo Gioli. Polaroid in bianco e nero e a colori su carta da disegno 1987-1998, Chiasso, Folini Arte Contemporanea, 2004.

Paolo Gioli, Volti Attraverso / Tokyo 1996, Chiasso (CH), Folini Arte Contemporanea, 2007.

Fragapane Giacomo Daniele (dir.), *Paolo Gioli. Naturae*, Castel Maggiore, Quinlan, 2011.

Articles de l'artiste :

Gioli Paolo, « Imagery d'un Immaginatore d'Immagini », *Fotografia Italiana*, n°232, décembre 1977.

Gioli Paolo, « La ligne transparente », *Exin*, n. 2, (Lectures de la lumière), avril-mai-juin1982, p.18.

Gioli Paolo, *Faces by a Person Unknown, Extramotions, Photofinish Figures*, (librement adapté d'une conversation entre P. Gioli et P. Vampa en décembre 2010), non publié

Articles sur l'artiste :

Flusser Vilém, "Paolo Gioli: Publication", *European Photography*, juillet-septembre 1988, n°35, vol.9, livraison 3, p.40/41, en ligne : <http://www.paologioli.it/download/Flusser.pdf>.

Valtorta Roberta, "Se hai una perforazione ha già un'immagine. Intervista con Paolo Gioli", *Countdown*, n°2, mars 2000, en ligne : <http://www.paologioli.it/download/ValtortaRobertaCountDown.pdf>.

Dubois Philippe, « Paolo Gioli. Bricoleur de dispositifs entre cinéma et photographie », conférence au Centre Pompidou le 3 février 2010, en ligne : <http://www.paologioli.it/download/DuboisPhilippe.pdf>.

Dubois Philippe, « Propositions pour une esthétique de l'image sténopéïque » lors du colloque *Par le trou d'une aiguille. Photographie sténopé : Histoire, pratiques et esthétique*, organisé par Nathalie Boulouch et Mathieu Harel-Vivier à l'Université Rennes 2, le 24 mars 2011,

Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Les fleurs de l'enfer et la magie de l'écran* , 29 et 30 septembre 2011, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/09/29/les-fleurs-de-l%E2%80%99enfer-et-la-magie-de-l%E2%80%99ecran-paolo-gioli-1/> et <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/09/30/les-fleurs-de-l%E2%80%99enfer-et-la-magie-de-l%E2%80%99ecran-paolo-gioli-2/>.

Entretien :

Entretien d'Elisabetta Valente avec Paolo Gioli, 6 juin 2010, en ligne : <http://www.intervistalartista.com/gioli/index.html>.

Benoît Grimalt

Grimalt Benoît, *16 photos que je n'ai pas prises*, Paris, Poursuite, 2013.

Sabine Große

Son site <http://www.grosse-kunst.de/4.html>.

Rothe Tim Otto, "The Pigmented Shadows of Chronos", *Position*, n°4, été 2011, en ligne : <http://www.grosse-kunst.de/fileadmin/dateiliste/sabine-grosse/pdf/Kataloge/position4-schatten-schichten-2011.pdf et http://www.photogram.org/position/grosse/index.php>.

Jeff Guess

Son site <http://www.guess.fr/>.

Ann Hamilton

Son site <http://www.annhamiltonstudio.com/>.

Monographie :

Simon Joan, *Ann Hamilton. An Inventory of Objects*, New York, Gregory R. Miller, 2006

Article sur l'artiste :

Copeland Colette, "Taken with Time : A Camera Obscura Project", *The Photo Review*, vol.9, n°1, 2010, p.8-10, en ligne : <http://www.colettecopeland.com/pdfs/Taken_with_Time.pdf>.

John Hilliard

Catalogues d'exposition :

John Hilliard, Recent works, Londres, Camden Arts Centre, 1969.

Analytische Fotografie, John Hilliard, Karlsruhe, Bädischer Kunstverein, 1977.

From the Northern Countries, John Hilliard, Londres, Lisson Gallery, 1978.

John Hilliard, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1983.

John Hilliard, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1984.
John Hilliard, Hasselt (Belgique), Provincial Museum, 1986.

John Hilliard, Chicago, The Renaissance Society of the University of Chicago, 1989.

John Hilliard, Vanitas, Stuttgart, Würtembergischer Kunstverein Stuttgart, 1990.

Scene, John Hilliard, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fonds, 1993

John Hilliard, Works 1990-1996, Vienne, Triton, 1997.

John Hilliard, Heidelberg, Verlag das Wunderhorn, 1999.

John Hilliard, Salamanque, Ediciones Universidad Salamanca, 1999.

Arguments, Jemima Stehl John Hilliard, Milan, Artra, 2009.

Articles de l'artiste :

Hilliard John, "Argument", *Furor* (10), octobre 1983, p.92-95.

Hilliard John, "Again And Again And Again", *Temporale* (60-61), 2005, p. 10-23.

Hilliard John, "Studio as Site, Set and Subject", *Temporale* (66-67), 2008, p. 10-20.

Articles sur l'artiste :

Krauss Rolf H., "Conceptual Photography: The Work of John Hilliard", *European Photography* (1/4), automne 1980, p. 11-17.

Durand Régis, « John Hilliard : scènes gelées par des temps différents », *ArtPress*, n°79, mars 1984, p. 11-13.

Entretien :

Schnelle-Schneyder Marlene, "I'm interested in a double construction" (entretien avec John Hilliard), *European Photography* (7/3), été 1986, p. 43.

Douglas Huebler

Douglas Huebler, Time, Philadelphia, Philadelphia College of Art 1977.

Douglas Huebler : variable, etc., Limoges, FRAC Limousin, 1993.

Natalie Ital

Son site <http://www.natalieital.de/>.

Ital Natalie, *Made in the Shade*, Berlin, autopublié, 2008.

Michelle Kloehn

Son site <http://www.michellekloehn.com/>.

Tim Knowles

Son site <http://www.timknowles.co.uk/>.

Isabelle Le Minh

Son site

<http://www.theshadowswilltakecareofthemselves.net/isabelle%20le%20minh/Isabelle_Le_Minh.html>.

Monographie :

Isabelle Le Minh, *Un Jeu mélancolique*, Lyon, Biffures, 2011.

Articles sur l'artiste :

« Isabelle Le Minh », dans *Qu'avez-vous fait de la Photographie ? 30 ans de l'École Nationale Supérieure de la Photographie*, Arles, Actes Sud, 2012, p.347-351.

Châtelet Caroline, « Exposition et Réflexion », *Novo*, HS n°8 (Biennale de Photographie de Mulhouse), juin 2013, p.9-11, en ligne : <http://issuu.com/media.pop/docs/novo_h_s_biennale-photo-de-mulhouse >.

Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Questionner la photographie (Arles 3*), 29 juillet 2012, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2012/07/29/questionner-la-photographie-arles-3/ >.

Jean-François Lecourt

Monographie :

JF. Lecourt. Le tir dans l'appareil photographique, Thiers, Le Creux de l'Enfer, 2015

Catalogue d'exposition :

Nuridsany Michel, « Jean-François Lecourt: destruction, dissimulation, révélation », *Terre lumière : Tom Drahos, Jean-François Lecourt, Ilan Wolf ; Abbaye de Floran, 1988, Institut français, Freiburg (RFA), 1989, Houston (Texas), 1989*, s.l., s.n., [1988].

Article sur l'artiste :

Debat Michelle, « Hommage à quelques procès », dans Debat Michelle (dir.), *Le ciel des étoiles fixes IV. La photographie en dommages*, Martigues, Collodion, 1990, p.65-66.

Entretien :

Entretien de l'artiste avec Frédéric Bouglé, *art présence*, n° 24 octobre-

novembre-décembre 1997, consulté en ligne : <http://www.creuxdelenfer.net/Jean-Francois-Lecourt>.

Edgar Lissel

Son site <http://www.edgarlissel.de/>.

Articles de l'artiste :

Lissel Edgar, "The Return of Images: Photographic Inquiries into the Interaction of Light", *Leonardo*, vol.41, n°5, p.438-445, en ligne : <http://www.edgarlissel.de/data/news_fr.html>.

Lissel Edgar, *Vom Werden und Vergehen der Bilder*, Vienne, Schlebrügge, 2008, en ligne : <http://www.edgarlissel.de/download/pdf/Lissel_Vom_Werden_Vergehen.pdf >.

Aïm Lüski

Monographie :

Azoulay (Ariella), *Aïm Deüelle Lüski and Horizontal Photography*, Louvain, Leuven University Press, 2014.

Catalogue d'exposition :

Aïm Deüelle Lüski, Imatges Residuals, Fotografia documental en temps obscurs, (Comissària: Ariella Azoulay), La Virreina Centre de la Imatge, ed. Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, 2012.

Articles sur l'artiste :

Azoulay Ariella, "Aïm Deüelle Lüski. Cameras for a Dark Time", *Aperture*, n°201, hiver 2010, p. 34-39.

Azoulay Ariella, "As with Optical Illusions, an Extended Gaze at the Drawing Extricates It from Its Frozen State: On Aïm Deülle Lüski's Exhibition "The Principle of the Least Action" ", *Imaginaires du présent: Photographie, politique et poétique de l'actualité*. Cahier ReMix, n° 1 (mai 2012). Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, en ligne : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/as-with-optical-illusions-an-extended-gaze-at-the-drawing-extricates-it-from-its-frozen-state>.

Lebovic Nitzan, "Aim Deuelle Luski: The Photographic Wound", *Rhizomes*, n°23, 2012 (numéro spécial : Deleuze and Photography), en ligne : <http://rhizomes.net/issue23/lebovic/index.html>.

Van Gelder Hilde, “Photography and Humanity. Part 5”, blog *Still Searching* du Fotomuseum de Winterthur, le 9 juillet 2012, en ligne : <http://blog.fotomuseum.ch/2012/07/photography-and-humanity/>.

Wicky Érika, “Ariella Azoulay, Aïm Deüelle Lüski and Horizontal Photography”, *Ciel variable*, n°98, automne 2014, p.99-100, en ligne : <www.erudit.org/culture/cv1057878/cv01586/72990ac.html>.

Vera Lutter

Son site <http://veralutter.net/>.

Catalogues d’exposition :

Vera Lutter: Inside In, Graz, Kunsthaus Graz, 2004.

Vera Lutter, cat.exp., Nîmes / Ostfildern, Carré d’Art / Hatje Cantz, 2012.

Article de l’artiste :

Lutter Vera, *Nowhere Near*, 2009, en ligne : <http://veralutter.net/writings_by_1.php>.

Articles sur l’artiste :

Crary Jonathan, “Vera Lutter: Specters of Negation”, dans *Battersea 2004*, New York, Gagosian, 2004, en ligne : <http://veralutter.net/writings_on_6.php>.

Roberts Catsou, “Vera Lutter”, dans Demos TJ (dir.), *Vitamin Ph*, Londres, Phaidon, 2006, p.168.

Berthou Crestey Muriel, « Les ‘chronographies’ de Vera Lutter », blog *Vite Vu*, 11 octobre 2009, en ligne : <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2009/10/11/337-les-chronographies-de-vera-lutter>.

Hefferman Marvin, “Vera Lutter”, *Gagosian Gallery Quarterly*, février-avril 2015, en ligne : <http://veralutter.net/writings_interviews_4.php>.

Entretiens :

Wollen Peter, "Interview with Vera Lutter", *BOMB*, 85, automne 2003, en ligne : <http://bombsite.com/issues/85/articles/2584>.

Entretien avec Lola Lalic, *AnOther Magazine*, 13 avril 2011, en ligne : <http://veralutter.net/writings_interviews_3.php>.

Éric Madeleine

Son site <http://www.ericmadeleine.info >.

Chris McCaw

Son site <http://www.chrismccaw.com/Home.html>.

Monographie :

ChrisMcCaw. Sunburn, Richmond (VA), Candela, 2014.

Articles sur l'artiste :

Ollman Leah, "Camera tricks dazzle", *Los Angeles Times*, 18 avril 2008, en ligne : <http://articles.latimes.com/2008/apr/18/entertainment/et-galleries18>.

Kopel Arthur, "Chris McCaw – Sunburn", *Artkopel*, 22 février 2009, en ligne : <http://www.artkopel.com/Chris-McCaw-Sunburn,47.html>.

Michael McCarthy

Son site <http://www.michael-mccarthy.com>.

Thomas Mailaender

Son site <http://www.thomasmailaender.com/>.

Monographie :

Thomas Mailaender, The Illustrated People, Paris / Londres, RVB / Archives of Modern Conflict, 2015.

Laura Medler

Son site <http://www.lauramedler.com/>.

Catalogue d"exposition :

Hilliard John, *Hands On*, 2009, galerie Raum mit Licht, 2010.

Article sur l'artiste :

Hilliard John, "Performance", *Next Level*, n°11 (the Desire Edition), printemps 2007, en ligne : <http://www.ucl.ac.uk/slade/lauramedler/nextlevel.html>.

Nino Migliori

Monographies :

Carlo Gentili, *Fotografia Gestuale de Nino Migliori*, Bologne / Mantoue, Quaderno del Verri, 1979.

Signs. Nino Migliori, Bologne, Damiani, 2004.

Catalogues d'exposition :

Quintavalle Arturo Carlo, *Nino Migliori*, Parme, Centro Studi e Archivio della Communicazione dell'Università di Parma, 1977.

Quintavalle Arturo Carlo, *Segnificazione. Nino Migliori*, Bologne, Galleria d'Arte Moderna, 1978.

Instant, 25 years Polaroid, Nino Migliori, Pavullo nel Frignano (MO), Galleria d'Arte Contemporanea di Palazzo Ducale, 1999.

Nino Migliori, Tesi off Camera, Brescia, Museo Ken Damy di fotografia contemporanea, 2003.

Muri. Nino Migliori, Bologne, Damiani, 2004.

Nino Migliori, I Futurabili, Corso di Alfabetizzazione Fotografica negli Istituti Comprensivi di Occhieppo e di Mongrando (Biella), Bologne, Damiani, 2004.

Edenflowers. Nino Migliori, Bologne, Damiani, 2005.

Seduzione delle Trace. Nino Migliori, Bologne, Damiani, 2011.

Off Camera, Parme, Università di Parma, Quaderno n.47 del Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1980 (exposition collective).

Trasparenze. Proposte di Comunicazione Fotografica, Grosseto, Gruppo Fotografico Contrasto, 1994, (exposition collective).

Bentivoglio Mirella (dir.), *Fotoalchimie, La Fotografia in Italia : sperimentazioni e innesti*, Parto, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Museo d'Arte Contemporaneo Parto, 2000 (exposition collective).

Zannier Italo (dir.), *Sperimentalismo Fotografico in Italia, 1970-2000*, Villa Ciani – Lestans (PN), CRAF (Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia), 2001(exposition collective).

Livre sur l'artiste :

Foto Magazine, Tecnica e immagini dei Grandi Fotografi, n°5 Nino Migliori, (Anno 2, N°1), Milan, 1997.

Article sur l'artiste :

Farina Corrado, "Sviluppi (Premeditati e non)", *Vita Italiana – Cultura e Scienza*, décembre 1991, en ligne : <http://corradofarina.altervista.org/pagine/sviluppi.htm>.

Ugo Mulas

Son site <http://www.ugomulas.org/>.

Livre de l'artiste :

Mulas Ugo, *La fotografia*, Turin, Einaudi, 1973.

Catalogue d'exposition

Ugo Mulas: verifica dell'arte, Naples, Villa Pignatelli – Casa della fotografia, 2010.

Livres sur l'artiste :

Sergio Giuliano (dir.), *Ugo Mulas, Vitalità del negativo*, Monza (Italie), Johan & Levi, 2010.

Grazioli Elio, *Ugo Mulas*, Milan, Mondadori, 2010.

Articles sur l'artiste :

Eco Umberto, "Introduzione", dans Consagra Pietro & Mulas Ugo, *Fotografare l'Arte*, Milan, Fratelli Fabbri , 1973.

Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *Ugo Mulas, photographe d'artiste et artiste de la photographie*, 10 janvier 2011, en ligne :<

http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/01/10/ugo-mulas-photographe-dartiste-et-artiste-de-la-photographie/>.

Debat Michelle, « Retour et réification du protocole dans le champ photographique », dans Méaux Danièle (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p.55-72.

Andreas Müller-Pohle

Son s*ite* <http://www.muellerpohle.net/>.

Livre d'artiste :

Müller-Pohle Andreas, *Transformance*, Göttingen, European Photography Verlag, 1983 ; avec une introduction de Vilém Flusser.

Monographie :

Andreas Müller-Pohle: Interfaces. Foto+Video 1977–1999, Göttingen: European Photography, 1999.

Catalogues d'exposition :

Andreas Müller-Pohle: Signa, Vienne, Fotogalerie Wien, 1992.

Andreas Müller-Pohle: Synopsis, Göttingen, European Photography Verlag, 1997.

Articles sur l'artiste :

Flusser Vilém, "Andreas Müller-Pohle", dans Marix Evans Martin & Hopkinson Amanda (dir.), *Contemporary Photographers*, Detroit, St James Press, 1995 (3e éd.), p.806.

Arrouye Jean, « De Perrudja à Perlasca », *Contretype*, n°49, 1996, en ligne : <http://www.muellerpohle.net/texts/essays/arrouye.html>.

Flusser Vilém, "Introduction / Einführung", *Philosophy of Photography*, volume 2 n°2, 2011, p.257-259.

Entretien :

Müller-Pohle Andreas, "Interview", *Flusser Studies*, n°10, novembre 2010, p.7-10.

José Luis Neto

Son site <http://www.joseluisneto.com/en/01-07-00.html>.

Floris Neusüss

Livres d'artiste :

Cardorff Peter, *Erotischer Realismus. Kleines Manual*, Düsseldorf / Bonn, Parerga, 1998.

Neusüss Floris, *Aegineten. Vor Troja*, Kassel, auto-édition, 2003.

Monographies :

F.M. Neusüss. Körperauflösungen, Kassel, Fotoforum, s.d. (1978-79).

Floris Neusüss. Nachtstücke. Fotogramme 1957 bis 1997, Cologne, Rheinland-Verlag, 1997.

Catalogues d'exposition :

Immisch T.O. (dir.), *Floris Neusüss. Körperbilder. Fotogramme der sechziger Jahre*, Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, 2001.

Neusüss Floris & Cardorf Peter, *Grosser ULO Schaltjahr-Kalender 1*, Marburg, Marburger Kunstverein, 2003.

Livre sur l'artiste :

Heyne Renate (dir.), *Kunst und Fotografie. Floris Neusüss und die Kasseler Schule für Experimentelle Fotografie 1972-2002*, Marburg, Jonas, 2003.

Articles sur l'artiste :

Desvergnes Alain, "Man and his doubles: Floris Neussus's photographic rituals", *Afterimage*, n°6.1&2, été 1978, p.9.

Olivella Eduard, "Floris Michael Neusüss, Del Yo al Cosmos por el Camino de la Fotografia", *Flash Foto* (Barcelone), n°67, 1980 p.49-59.

Davies Lucy, "Shadow Catchers: Floris Neusüss commission", *The Telegraph*, 11 octobre 2010, en ligne : <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/8055521/Shadow-Catchers-Floris-Neususs-commission.html>.

« Floris Neusüss expose 'Dream Images' au Münchner Stadtmuseum », *Actuphoto*, 3 août 2012, en ligne : <http://fr.actuphoto.com/21895-floris-neususs-expose-dream-images-au-munchner-stadtmuseum.html>.

Entretiens :

Entretien avec Andres Müller-Pohle, "It's not a question a photography", *European Photography*, vol.1, n°4, automne 1980, p. 5-10.

Entretien avec Lucy Davies, "Floris Neusüss: Interview", *The Telegraph*, 8 octobre 2010, en ligne ; <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/8051406/Floris-Neususs-Interview.html>.

Dennis Oppenheim

Son site <http://www.dennis-oppenheim.com/>.

Balck William, *Tactics, Volume II, Cavalry, Field and Heavy Artillery in Field Warfare*, Fort Leavenworth (KA, Etats-Unis), U.S. Cavalry Association, 1914 [traduction de l'allemand vers l'anglais par le Lieutenant Walter Krueger, 4e édition].

Articles sur l'artiste :

Soutter Lucy, "The Photographic Idea : Reconsidering Conceptual Photography", *Afterimage*, vol. 26 n°5, mars-avril 1999, p.8-10, en ligne : <http://www.americansuburbx.com/2009/01/theory-photographic-idea-reconsidering.html>.

Snyder Joel, "Inventing Photography", dans Sarah Greenough et al., *On the Art of Fixing a Shadow. One Hundred and Fifty Years of Photography*, Boston, Bullfinch Press, 1989.

Lisa Oppenheim

Son site <http://www.lisaopp.net/>.

Catalogue d'exposition :

Lisa Oppenheim, Reims, FRAC Champagne-Ardennes, 2015, traduction de *Lisa Oppenheim. Works 2003-2013*, Berlin, Sternberg Press, 2014.

Article sur l'artiste :

Wehr Anne, "Lisa Oppenheim", *Frieze*, n° 128, janvier-février 2010 en ligne : <http://www.frieze.com/issue/review/lisa_oppenheim/>.

Gábor Ösz

Son site <http://www.gaborosz.com/>.

Monographie :

Ösz Gábor, *Camera Architectura. Manual*, Blou, Monografik, 2006.
Article sur l'artiste :

van den Heuvel Maartje, « Gabor Ösz – Camera architectura », dans *Textes*, Paris, Loevenbruck, 2009.

Entretien :

Entretien de l'artiste avec Barnabás Bencsik, 2006, dans *Textes,* Paris, Loevenbruck, 2009.

Giulio Paolini

Son site <http://www.fondazionepaolini.it/>.

Steven Pippin

Catalogues d'exposition :

Steven Pippin: addendum, Francfort, Portikus, 1994.

Discovering the Secrets of Monsieur Pippin, Limoges, FRAC Limousin, 1995.

Laundromat-Locomotion. Mr. Pippin, San Francisco, The San Francisco Museum of Modern Art, 1998.

Steven Pippin. A Non Event (Horizon), Strasbourg, CEAAC, 2011.

Articles sur l'artiste :

Darr Jen, "Photomat", *Philadelphia City Paper*, 12 novembre 1998, en ligne : <http://citypaper.net/articles/111298/cm.photo.shtml>.

Paul Frédéric, « STeven PiPPin : du bon uSage de l'enTonnoir», *20/27*, n°6, 2012, p.244-265.

Bernard Plossu

Berthoud Christophe, *L'abstraction invisible de Bernard Plossu*, Paris, Textuel, 2013.

Emilio Prini

Lauf Cornelia, "Emilio Prini, Alison Knowles and Art's Logic", dans Michele Emmer (dir.), *Imagine Math: Between Culture and Mathematics*, Milan, Springer Italia, 2012.

Justin Quinnell

Quinnell Justin, *mouthpiece*, Stockport (GB), Dewi Lewis, 2006.

Robert Rauschenberg

Cullinan Nicholas, "Vaporous fantasies", *Tate Etc.*, n°23, automne 2011, en ligne : <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/vaporous-fantasies>.

Timm Rautert

Catalogues d'exposition :

Schmalriede Manfred, *Timm Rautert – Bildanalytische Photographie*, Hanovre, spectrum Photogalerie Hannover, 1973 [Photographie analytique de l'image].

Schmalriede Manfred, *Timm Rautert – Bildanalytische Photographie*, Hambourg, Kunstverein in Hamburg, 1974.

Timm Rautert. Bildanalytische Photographie 1968-1974, Cologne, Walther König, 2000.

Articles sur l'artiste :

Schmalriede Manfred, « La photographie de la photographie », *AQ*, n° 15, 1975, n.p. [texte en allemand, en français et en anglais].

Siegel Steffen, "Der Blick auf das Fenster. Zum bildanalytischen Gestus bei Ugo Mulas und Timm Rautert", *Fotogeschichte*, n°129, 2013, p.17-28 [Le regard sur la fenêtre. Du geste analytique de l'image chez Ugo Mulas et Timm Rautert].

Wolf Herta, « Déclinaisons sur la réalité de la photographie – les écrits théoriques de Timm Rautert de 1968 à 1974 », Stuttgart, Galerie Parrotta, 2012 [traduction en français par Gabriele Mahn de "Deklinationen über die Wirtlichkeit des Photographie – die theoretischen Arbeiten Timm Rauterts aus den Jahren 1968 bis 1974"», dans *Timm Rautert. Bildanalytische Photographie 1968-1974, op.cit.* , p. 70-83].

Eric Renner

Son site < https://www.pinholeresource.com/>.

Pinhole Journal.

Renner Eric, *Pinhole Photography. From Historic Techniques to Digital Application*, Burlington (MA), Focal Press / Elsevier, 2009.

Nancy Rexroth

Rexroth Nancy, *Iowa*, Rochester (NY), Violet Press, 1977.

Alison Rossiter

Son site <http://www.alisonrossiter.com>.

Articles sur l'artiste :

Enright Robert, "Paper Wait. The Darkroom Alchemy of Alison Rossiter", *Border Crossings*, n°119, Septembre 2011, partiellement en ligne : <http://bordercrossingsmag.com/article/paper-wait-the-darkroom-alchemy-of-alison-rossiter>.

Tousley Nancy, "Darkroom Legacy", *Canadian Art*, printemps 2011, p.100, en ligne : <http://canadianart.ca/features/alison_rossiter/>.

Pierre Savatier

Monographie :

Pierre Savatier. Photogrammes, Blou (Maine-et-Loire), Monografik, 2008.

Articles sur l'artiste :

Coubetergues Philippe, « Pierre Savatier », *Paris Art*, octobre 2004, en ligne : <http://www.paris-art.com/marche-art/pierre-savatier/savatier-pierre/4440.html >.

Trémeau Tristan, « Escarbilles », *Art 21,* n°10, janvier-février 2007, p.73, en ligne : <http://www.jeanbrolly.com/wp-content/uploads/2014/02/PS2011-art21-n10-janvier-fevrier-p72-73.pdf>.

Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *La trace d'un corps (Pierre Savatier),* 28 mars 2014, en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2014/03/28/la-trace-dun-corps-pierre-savatier/>.

Joachim Schmid

Joachim Schmid. Photoworks 1982-2007, Brighton / Göttingen, Photoworks / Steidl, 2007.

Ansen Seale

Son site <http://ansenseale.com/>.

Lindsay Seers

Son site <http://www.lindsayseers.info/>.

Monographie :

Human Camera Lindsay Seers, Birmingham, Article Press BIAD, 2007.

Michael Snow

Michael Snow. Photo-Centric, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2014.

Rudolf Steiner

Son site < http://www.hausamgern.ch/rs/picturesofme/index.html>.

John Stezaker

John Stezaker, Londres, Ridinghouse, 2010.

Dorothée Smith

Son site <http://www.dorotheesmith.net/>.

Jean-Pierre Sudre

Jean-Pierre Sudre, Arles, Actes Sud, 2003.

Keiichi Tahara

Son site <http://www.keiichi-tahara.com/>.

Motohiro Takeda

Son site <http://motohirotakeda.com/>.

Miroslav Tichý

Les sites <http://www.tichyocean.com/> et <http://tichyfotograf.cz/>.

Lenot Marc, *Invention et retrait de l'artiste. L'exemple du photographe tchèque Miroslav Tichý*, Mémoire pour l'obtention du Master (M2) en Sciences Sociales, Mention : Théories et Pratiques du Langage et des Arts, École des Hautes Études en Sciences Sociales, sous la direction d'André Gunthert, LHIVIC (Laboratoire d'Histoire Visuelle Contemporaine), juin 2009, Paris, en ligne : <http://issuu.com/lhivic/docs/lenot09>. Une bibliographie complète sur Tichý se trouve p.137-149 de ce mémoire.

Film :

Buxbaum Roman, *Miroslav Tichý, Tarzan retired*, Zurich, Fondation Tichý Ocean, 35 minutes, 2004 (DVD).

Rebecca Topakian

Son site <http://rebeccatopakian.fr/>.

Thu Van Tran

Site de sa galerie <http://www.meessendeclercq.be/artists/thu-van-tran/>.
Monographie :

Thu Van Tran. Nos Lumières, Our Lights, Bruxelles, galerie Meessen de Clercq, 2013, en ligne : <http://thuvantran.fr/>.

Timm Ulrichs

Catalogue d'exposition :

Timm Ulrichs. Landschafts-Epiphanien, Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen, 1991.

Franco Vaccari

Écrits théoriques de l'artiste :

Vaccari Franco, *Strip-Street*, Agentzia, Paris, 1969.

Vaccari Franco, *Duchamp e l'occultamento del lavoro,* Modène, autoédition, 1978.

Vaccari Franco, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modène, Punto e Virgola, 1979.

> 2ème édition augmentée : Turin, Agora, 1994.
> 3ème édition augmentée : Turin, Einaudi, 2011
> *La Photographie et l'Inconscient Technologique*, Paris, Créatis, 1981

Vaccari Franco, "La fotografia: un incunabulo", dans Roberta Valtorta, *É contemporanea la fotografia?*, Cinisello Balsamo / Milan, MuFoCo / Lupetti, 2004, p.13-20.

Vaccari Franco, *Esposizioni in Tempo Reale*, Bologne, Damiani, 2007.

Leonardi Nicoletta (dir.), *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Milan, Postmedia, 2007.

Vaccari Franco, *Duchamp messo a nudo. Dal ready made alla finanza creativa*, Pistoia, Gli Ori, 2009.

Catalogues d'exposition :

Franco Vaccari. Esposizione in Tempo Reale. 36ª Biennale di Venezia 1972, Pollenza, Nuova Foglio Editrice, 1973.

In/forma di libro, i libri di Franco Vaccari, Modène, Bibliothèque publique d'art Luigi Poletti, Palazzo dei Musei, 2000.

Franco Vaccari, No fiction art, Padoue, Galerie Estro, 2002.

Franco Vaccari, La Chaufferie de Descartes, Strasbourg, Galerie de l'ESAD, 2004.

Franco Vaccari. Fotografie 1955/1975, Milan, Baldini Castoldi Dalai, 2007.

I Vaccari di Franco Vaccari. Antologia fotografica. 1955-2007, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 2008.

Franco Vaccari. Diramazioni, Modène, Galerie Mazzoli, 2010.

Franco Vaccari, Meta-critic Art, Milan, Fondazione Marconi 2011.

Narrative Works. Peter Hutchinson, Bill Beckley, Franco Vaccari, Bologne, Galerie P420, 2011 [exposition collective].

Lumpenfotografie. Per una fotografia senza vanagloria, Bologne, Galerie P420, 2013 [exposition collective].

Livre sur l'artiste :

Panaro Luca, *L'Occultamento dell'Autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, Carpi (MO), APRM, 2007.

Entretiens :

Lenot Marc, « « La photographie comme action, non comme représentation ». Entretien avec Franco Vaccari », dans Challine Éléonore, Meizel Laureline & Poivert Michel, *L'Expérience Photographique*, *op.cit.*, p.59-73, en ligne : <https://www.academia.edu/7693963/La_photographie_comme_action_non_comme_repr%C3%A9sentation_entretien_avec_Franco_Vaccari>.

Entretien de Luca Panaro avec Franco Vaccari, 24 février 1999, en ligne : <http://www.intervistalartista.com/vaccari/index.html>.

Entretien de Clément Chéroux et Giuliano Sergio avec Franco Vaccari, 30 juin 2011, dans Chéroux Clément & Stourdzé Sam (dirs.), *Derrière le rideau. L'esthétique photomaton*, Lausanne / Arles, Musée de l'Élysée / Éditions Photosynthèses, 2012 p.283-288.

Bernar Venet

Schefer Jean-Louis, *Bernar Venet. Noir noir et noir*, Paris, Marval, 1991.

Nari Ward

Lunettes Rouges (pseudo) [Marc Lenot], *L'exposition de mensonges de Nari Ward*, 26 juin 2013, en ligne : <**http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2013/06/26/lexposition-de-mensonges-de-nari-ward/**>.

James Welling

Son site : <http://jameswelling.net/>.

Catalogue d'exposition :

Crump James (dir.), *James Welling Monograph*, New York, Aperture, 2013.

Jan Wenzel

Monographie :

Kleinschmidt Klaus (dir.), *Fotofix. Jan Wenzel*, Heidelberg, Braus, 2005.

Michael Wesely

Son site : <http://wesely.org/>.

Sites de ses galeries :

à Berlin <http://www.fahnemannprojects.com/Michael-Wesely.24.0.html>

à Munich <http://www.nusserbaumgart.com/en/artists/artist/michael-wesely-254.html>

Catalogues d'exposition :

Michael Wesely. Photographien. Photographs, Berlin, Fahnemann Gallery, 2001.

Michael Wesely. Time Works, Munich, Schirmer-Mosel, 2010.

Hermanson Meister Sarah, *Michael Wesely. Open Shutter,* New York, The Museum of Modern Art, 2004.

Michael Wesely, Fotografien / Photographs, Berlin, Fahnemann, 2009.

Articles sur l'artiste :

Kastner Jeffrey, "Maximum Exposure. How the Modern Said 'Cheese' for Almost Three Years", *The New York Times*, 26 septembre 2004, p.32, en ligne : <http://www.nytimes.com/2004/09/26/arts/design/how-the-modern-said-cheese-for-almost-3-years.html>.

Benn Molly, *Our Age is thirteen*, 5 novembre 2013, en ligne : <http://www.oai13.com/non-classe/un-temps-de-pose-long-de-2-ans-le-travail-de-michael-wesely/>.

Kyvernitis George, *The architectural project in Michael Wesely's pictures*, en ligne : <http://www.fahnemannprojects.com/fileadmin/projects/wesely_2012/press/Kiver_Wesely_Text_engl..pdf>.

Nancy Wilson-Pajic

Son site <http://pajic-wilson-pajic.pagesperso-orange.fr/pajic-wilson-pajic/NANCY_WILSON-PAJIC.html>.

Catalogue d'exposition :

Sayag Alain, *Nancy Wilson-Pajic*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991.

Valérie Winckler

Son site <http://www.valerie-winckler.com/>.

Silvio Wolf

Son site <http://www.silviowolf.com/>.

Catalogues d'exposition :

Silvio Wolf. Light Specific, Brescia, Nuovi Strumenti, 1995.

Silvio Wolf. Le Due Porte, Milan, Charta, 2003.

Paradiso. Photography and Video by Silvio Wolf, Lugano, Galleria Gottardo, 2006.

Article sur l'artiste :

Verzotti Giorgio, "ORIGINI di Silvio Wolf", *Origini*, Milan, Galleria Gian

Ferrari Arte Contemporanea, 1993, en ligne :
<http://www.silviowolf.com/literature/literature.html>.

Ilan Wolff

Catalogue d'exposition :

Ilan Wolff. Voyage en Seine et Marne, Pontault-Combault, CPIF, 1989.

INDEX

A

Ackroyd & Harvey (H.&D.) 403, 404, 405, 406, 472, 512

Adams (R.)....167, 189, 194, 525

Adawi (M.) . 407, 421, 422, 451, 467, 513

Adorno (Th. W.) 16, 72, 73, 84, 111, 228, 482

Agamben (G.) 57, 91, 96, 122, 482

Allard (S.)....314, 315

Allouche (D.) 351, 352, 390, 513

Anastasi (W.)....131, 135, 375, 412

Anders (G.)....92, 93, 96, 482

Arles 41, 43, 45, 54, 60, 63, 64, 65, 66, 80, 105, 144, 150, 151, 152, 154, 200, 219, 246, 286, 306, 337, 366, 368, 371, 413, 421, 423, 425, 461, 485, 487, 498, 499, 502, 504, 516, 521, 530, 543, 545

Aroussi (D.)....379, 513

Arrouye (J.) 45, 46, 64, 95, 116, 128, 129, 147, 287, 288, 376, 393, 456, 476, 482, 492, 506, 522, 536

Arthur (M.)....175

Atkins (A.)....177, 380, 519

Azoulay (A.)... 12, 98, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 482, 531, 532

B

Bachler (T.) 225, 250, 277, 278, 425, 426, 427, 428, 440, 450, 513

Bailly-Maître-Grand (P.) 12, 53, 156, 214, 303, 308, 309, 310, 321, 325, 326, 327, 328, 335, 336, 351, 358, 390, 422, 468, 471, 513, 514

Bajac (Q.) 394

Baker (G.)....478, 481

Baldner (J.-M.) 24, 124, 158, 159, 482

Ballantyne (J.) 438, 451

Ballhause (S.) 289

Barilli (R.) 458, 460, 461

Bark (J.) 337, 514

Barnes (M.) ... 12, 29, 177, 179, 180, 184, 185, 186, 187, 193, 197, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 219, 223, 362, 365, 366, 390, 404, 482, 521, 522, 523

Barthes (R.) ... 29, 34, 35, 44, 59, 83, 100, 101, 102, 103, 167, 227, 238, 293, 323, 359, 381, 389, 418, 463, 483, 492, 497, 506, 509

Bastard (P.) 407

Batchen (G.)..... 19, 20, 29, 168, 398, 483

Baudrillard (J.) 43, 84, 86, 88, 89, 90, 320, 428, 483

Bayard (H.)....382, 384, 402, 472

Bazin (A.)....99, 389, 412, 483, 507

Béchet (J.-C.)....285, 483

Beck (U.) 251

Belger (W.-M.) 251

Bellusci (R.) 303, 314, 315, 318, 467, 515

Benjamin (W.) . 31, 35, 36, 46, 48, 93, 96, 99, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 282, 323, 362, 389, 426, 462, 483, 488, 498, 505, 508, 509, 510

Berger (J.)....97, 98, 483

Bernard (D.) 15, 22, 43, 51, 120, 123, 159, 165, 248, 250, 278, 279, 280, 281, 288, 402, 503, 515, 520, 540
Bertelli (P.) 29, 49, 94, 484, 507
Berthou Crestey (M.) 272, 394, 532
Beshty (W.) . 34, 231, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 470, 474, 515, 516
Bilal (W.) 432
Blake (W.) . 159, 178, 179, 180, 181, 194, 205
Boltanski (C.) 459
Bon (L.) 354, 516
Bonillas (I.) 150, 151, 152, 516
Bonnemaison (J.) 330, 516
Bonnot (S.) 394
Bonora (G.) 398, 517
Borel-Boissonnas (G.) 254, 448
Borges (J. L.) 45, 152, 368, 516
Borinski (J.) 289, 517
Boulouch (N.) .. 12, 22, 23, 259, 377, 413, 439, 470, 472, 484, 527
Bourdieu (P.) 96, 389, 484
Brand (H.) 311, 517
Brandt (M.) 353, 354, 517
Breuer (M.) 122, 355, 356, 373, 468
Brihat (D.) 349, 363, 517
Broomberg & Chanarin (A.&O.) .. 34, 241, 472, 517, 518
Brunel (D) 196, 391, 484
Bubb (M.) 246, 266, 275, 416, 484
Bublex (A.) 168
Buci-Glucksmann (C.) 35, 350, 488
Bucklow (C.) .. 12, 19, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 188, 194, 195, 201, 202, 223, 390, 417, 468, 518
Burgin (V.) 130, 138, 462, 484, 519
Burnstine (S.) 160, 161, 519
Burson (N.) 50, 51, 503
Butor (M.) 370

C

Calvino (I.) 32, 33, 484, 485, 494
Campeau (M.) 176
Carey (E.) 29, 379, 380, 381, 485, 519
Carlsen (M.) 448, 449, 451, 467, 519
Cartier-Bresson (A) 12, 485
Cartier-Bresson (H.) 33, 153, 357, 428
Cassar (I.) ...303, 304, 305, 392, 418, 419, 420, 450, 520
Cetta (M.) 353, 520
Chamberlain (J.) 322, 323
Chandler (D.) 187, 188, 201, 206, 207
Chéroux (C.) 12, 18, 43, 123, 124, 142, 156, 159, 337, 425, 428, 461, 473, 485, 545
Chiara (J.) 166, 167
Choi 248, 250, 278, 279
Claas (A.) 105, 485
Cnaani (O.) 351, 520
Coleman (A. D.) 20, 21, 78, 485
Colom (J.) 454
Conte (R.) 402, 520
Cordier (P.) 12, 20, 27, 45, 122, 127, 179, 302, 349, 358, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 373, 422, 423, 467, 472, 473, 475, 520, 521
Coutas (E.) 213, 521
Crary (J.) 246, 248, 299, 486, 532
Cresci (M.) 133
Crump (J.) 231, 232, 233, 378, 546
Cruz (I. T.) 400

D

Daguerre (L.) 289, 345
Damish (H.) 116, 124, 125, 247, 486
David (A.) 401, 521
Debat (M.). 141, 228, 229, 287, 430, 431, 486, 506, 530, 536
Debord (G.) 94, 95, 486
Deleuze (G.) .. 85, 86, 292, 294, 299, 300, 301, 389, 444, 484, 508, 531
Delpeux (S.).....431
Denot (J.).....252, 521
Derges (S.)... 19, 129, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 210, 221, 521, 522
Derrida (J.) ... 19, 102, 359, 416, 486, 506
Dibbets (J.) 123, 130, 133, 134, 135, 146, 147, 148, 149, 506, 522
Didi-Huberman (G.)... 209, 230, 336, 424, 514
Dolla (N.) ... 119, 454, 455, 456, 458, 464, 467, 471, 522, 523
Drahos (T.) 287, 288, 430, 476, 530
Dubois (Ph.)..... 12, 35, 99, 132, 138, 221, 222, 259, 260, 338, 359, 420, 421, 434, 435, 440, 454, 475, 476, 481, 486, 526, 527
Duchamp (M.) 16, 138, 141, 171, 237, 266, 463, 544
Durand (R.).....451, 486, 501, 529
During (E.) 16, 17, 486, 492
Duval (C.).....168

E

Eco (U.)..... 138, 360, 366, 487, 535
Elkins .. (J.)12, 44, 96, 100, 102, 103, 473, 487, 488

F

Fabian Miller (G.)19, 179, 180, 181, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 233, 468, 472, 473, 480, 523
Felten-Massinger (C.&V.).. 247, 250, 265, 274, 275, 523
Fernandez Carrera (G.) 320, 428, 487
Finger (A.) 49, 59, 84, 87, 501, 506
Fleischer (A.) 274
Flomen (M.) 180, 208, 209, 235, 524
Flusser (V.) 5, 8, 13, 19, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 121, 141, 144, 147, 148, 153, 174, 176, 224, 234, 239, 240, 294, 298, 305, 310, 320, 359, 360, 370, 387, 411, 412, 413, 414, 415, 446, 447, 456, 457, 468, 472, 478, 479, 500, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 527, 536, 558
Fontcuberta (J.)45, 50, 51, 59, 71, 76, 79, 80, 81, 101, 115, 178, 438, 487, 503, 504, 510
Foucault (M.) 57, 86, 91, 96, 137, 238, 431
Foucault (H.) 226, 227, 228, 229
Fouché (P.).....403
Fox Talbot (W. H.)58, 142, 177, 213, 220, 380, 392

Fragapane (G. D.)..... 260, 261, 382, 384, 386, 387, 526
Fried (M.) 387, 488
Frizot (M.) ... 12, 24, 36, 43, 44, 110, 211, 389, 390, 391, 488, 494
Fuller (M.) 148, 508
Fuss (A.) 12, 19, 166, 179, 180, 181, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 208, 279, 303, 306, 307, 351, 390, 418, 468, 471, 524, 525

G

Gagnebin (M.).....416, 488
Gattinoni (C.) .. 12, 35, 45, 350, 396, 398, 488, 517
Gentili (C.).....360, 361, 362, 534
Ghazali (M.) 374, 525
Gilgen (H. J.).....408
Gioli (P.) 12, 19, 31, 45, 51, 124, 156, 248, 250, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 321, 330, 331, 332, 333, 334, 338, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 396, 397, 434, 435, 436, 437, 450, 468, 471, 472, 480, 481, 503, 525, 526, 527
Giovacchini (I.) 231, 239, 240
Gogortza (A.).....261
Gondouin (T.)..... 97, 308, 345, 407, 489
Greenberg (C.) 367, 489
Grimalt (B.) 150, 527
Guérin (M.) 45, 46, 64, 95, 116, 123, 129, 147, 482, 492, 506, 522
Guerra (C.) 152, 153, 298
Guess (J.)..... 31, 45, 439, 450, 527
Gunthert (A.)11, 23, 36, 43, 83, 118, 162, 165, 281, 377, 470, 483, 484, 493, 508, 515, 543

H

Hajek-Halke (H.)..... 177, 216
Hamilton (A.) 250, 274, 275, 441, 445, 450, 528
Harel-Vivier (M.) . 12, 246, 259, 413, 421, 489, 527
Hazelzet (Th.).....394
Heckert (V.) 167, 306, 316, 355, 489
Heinecken (R.) 178, 218
Hermanson Meister (S.) ... 340, 341, 342, 343, 344, 346, 546
Herrigel (E.)..... 428, 429
Heyne (R.)..... 224, 537
Hilliard (J.)....19, 123, 130, 133, 135, 136, 137, 138, 142, 146, 147, 148, 149, 150, 174, 216, 328, 329, 330, 407, 412, 444, 528, 529, 533, 534
Horak (R.)..... 32, 148, 474, 487, 489
Huebler (D.) 33, 326, 327, 529

I

Illich (I.)..... 94, 95, 489
Immisch (T. O.) .. 216, 217, 222, 489, 537
Ital (N.)..... 225, 226, 529

J

Jäger (G.)19, 48, 101, 106, 109, 121, 126, 127, 147, 177, 363, 462, 467, 474, 486, 489, 490, 505
Janesko & Donnelly (D. & A.).....253
Jouet (J.) 347, 348, 490

K

Kaiser (M.) 250, 253, 341, 345, 346
Kepes (G.) 177
Klein (Y.) 51, 172, 216, 217, 239, 368, 421, 477, 486, 492

Kloehn (M.) 351, 529
Klupś (J.) 433
Knowles (T.)133, 277, 335, 339, 529, 540
Kodak 118, 165, 237, 257, 290
Kowalski (J.).....438
Kratsman (M.) 454
Krauss (R.) 35, 462, 490

L

Laurits (P.) 253
Le Minh (I.).....150, 153, 154, 176, 530
Lebovic (N.) 299, 300, 531
Lecourt (J.-F.) 75, 168, 425, 428, 429, 430, 431, 450, 530, 531
Leisgen (B. & M.).....316, 467
Lélu (Th.) 160, 491
Lemagny (J.-C.)....25, 200, 368, 413, 475, 491
Lenot (M.) ..... (3, 13, 108, 150, 152, 162, 192, 210, 261, 279, 307, 310, 320, 338, 340, 384, 386, 387, 392, 395, 400, 422, 459, 491, 514, 516, 525, 527, 530, 536, 542, 543, 545
Lévi-Strauss (C.).....164, 238, 337
Lissel (E.) 422, 423, 531
Lüski (A. D.) 12, 79, 98, 122, 249, 250, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 389, 392, 468, 471, 531, 532
Lutter (V.)....31, 246, 248, 250, 270, 271, 272, 273, 391, 392, 416, 467, 471, 532

M

Madeleine (E.)....433, 447, 448, 450, 533
Mailaender (Th.) 408, 409, 533
Malherbe (A.).....315, 515
Man Ray.. 18, 33, 78, 140, 177, 184, 216, 308, 367, 391, 395, 421, 495
Mandayam (A.) 231, 240
Marey (E.-J.).....325, 334, 345
Marra (C.).....118, 357, 492
McCarthy (M.).....392, 533
McCaw (C.)..... 303, 316, 317, 318, 533
McLuhan (M.) 86, 87, 88, 509
Méaux (D.)123, 135, 141, 147, 470, 492, 506, 522, 536
Medler (L.) . 149, 328, 329, 330, 444, 533
Mellor (D. A.) ... 182, 183, 184, 186, 199, 200, 207, 523
Migliori (N.)... 12, 19, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 366, 373, 375, 378, 395, 463, 467, 534, 535
Millet (C.) 252
Mitchell (W. J.).....130, 131, 492
Moholy-Nagy ... (L.)26, 65, 123, 124, 126, 177, 212, 216, 218, 236, 367, 378, 421, 492
Molderings (H.) .. 126, 127, 218, 222, 223
Morell (A.).....248
Moule (R.) 400, 401
Mulas (U.) ... 19, 123, 125, 130, 133, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 154, 216, 283, 421, 459, 492, 535, 536, 541
Müller-Pohle (A.) .. 50, 54, 58, 71, 76, 77, 78, 79, 375, 376, 393, 456, 457, 458, 464, 468, 471, 500, 502, 504, 510, 536, 538
Muybridge (E.) 269, 317, 345, 472

N

Nella Truant (M) 357, 358, 359, 361
Neto (J. L.) 330, 537
Neusüss (F.) .. 19, 75, 177, 178, 179, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 235, 397, 421, 466, 467, 472, 474, 489, 493, 537, 538
Newton (R.) 166, 290
Niépce (N.) 140, 141, 255, 296, 318, 321, 368, 384, 521

O

Onorato & Krebs (T. N.) 167, 250
Oppenheim (L.) 303, 305, 306, 539
Ösz (G.) 240, 248, 250, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 390, 391, 467, 539
Öztat (I.) 432

P

Païni (D.) 227, 228
Panaro (L.). 458, 459, 460, 462, 463, 493, 545
Paul (F.) 171, 174, 327
Paolini (G.) 33, 286, 539
Parret (H.) 324, 493
Peñafiel (E.) 335, 339, 340, 466
Pernot (M.) 261
Pippin (S.) 45, 133, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 248, 250, 267, 268, 269, 276, 471, 472, 539
Plossu (B.) 51, 159, 503, 540
Poivert (M.) 11, 13, 18, 23, 24, 25, 26, 30, 43, 108, 146, 154, 231, 310, 336, 358, 363, 364, 366, 367, 370, 377, 439, 459, 470, 479, 484, 487, 491, 493, 514, 521, 545
Polke (S.) 27, 119, 178, 219, 352, 467
Poster (M.) 48, 54, 86, 500, 501
Poupel (A.) 350
Prini (E.) 133, 540

Q

Quinlan (E.) 236, 237, 260, 382, 393, 394, 474, 477, 516, 526
Quinnell (J.) 438, 439, 450, 540
Quintavalle (A. C.) 140, 359, 534

R

Rauschenberg (R.) 216, 540
Rautert (T.) 133, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 407, 412, 540, 541
Renner (E.) ...45, 249, 250, 253, 255, 256, 257, 260, 299, 432, 438, 494, 541
Rexer (L.) ...125, 126, 205, 234, 237, 284, 313, 350, 494, 516
Rexroth (N.) 159, 541
Rondepierre (E.) 146, 349, 481
Rossiter (A.) 316, 371, 372, 373, 467, 472, 473, 541
Roth (T. O.) 51, 54, 101, 122, 216, 217, 225, 226, 229, 230, 356, 433, 447, 468, 494, 500, 501, 510
Rouillé (A.) 19, 25, 27, 197, 491, 494
Rump (M. C.) 48, 108, 109, 505
Ryout (D.) 140

S

Saint Suaire..... 213, 228, 369
Samaras (L.) 377, 378
Sandri (F.) 215, 226, 229, 230, 235
Sartor (M.) 385
Savatier (P.) ..... 180, 210, 211, 213, 541, 542.

Schaeffer (J.-M.)..... 16, 35, 321, 420, 495
Schefer (J.-L.).....308, 545
Schiffer (C.) 183
Schmid (J.).....138, 464, 542
Schwabsky (B.) 393
Seale (A.).....330, 542
Seers (L.) 31, 149, 329, 389, 390, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 450, 471, 542
Semin (D.) 75, 227, 430
Sergio (G.) 139, 535
Simondon (G.) .. 91, 92, 96, 169, 495, 507
Siskind (A.) 363
Smith (D.) 319, 543
Snow (M.).. 131, 132, 135, 150, 194, 212, 309, 375, 412, 542
Snyder (J.) 407, 408, 538
Sontag . (S.)35, 97, 98, 99, 118, 243, 320, 440, 495, 509
Souriau (E.).....324, 325, 495
Soutter (L.) 407, 538
Spencer (N.) 250, 256, 257, 260, 432
Steiner (R.) 27, 425, 426, 542
Stezaker (J.).....138, 542
Stieglitz (A.)..... 171, 221, 392, 412, 492
Stoichita (V.)..... 125, 145, 223, 412, 416, 495, 496
Straschnoy (A.).....276
Stroobant (D.) ... 246, 250, 253, 254, 255, 275, 448, 467
Sudre (J.-P.)..... 200, 363, 475, 543
Sugimoto (H.) 154, 261, 310, 322, 335, 338, 417
Szarkowski (J.).....363

T

Tahara (K.).....398, 543
Takeda (M)..... 207, 417, 420, 450, 543
Tichý (M.)..... 19, 26, 162, 163, 164, 165, 166, 543
Tillman (L.) 234, 235
Tillmans (W.)..... 127, 480
Topakian (R.)..... 319, 543
Tosani (P.) 480
Tournier (M.) 205, 213, 369, 423, 496
Tran (T. V.) 399, 400, 543
Tudela (D.) 253
Turner (J. M. W.)..... 180, 205, 209

U

Uelsmann (J.) 397, 497
Ulrichs (T.)..... 285, 544

V

Vaccari (F.) 12, 19, 101, 107, 108, 138, 150, 283, 292, 415, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 468, 471, 476, 491, 496, 507, 544, 545
Valtorta (R.) .. 12, 26, 109, 117, 124, 126, 205, 256, 258, 333, 352, 385, 396, 397, 434, 435, 436, 437, 463, 496, 510, 527, 544
van den Heuvel (M.) 262, 264, 539
Van Gelder (H.) . 120, 131, 242, 293, 298, 321, 323, 324, 325, 339, 345
Van Lier (H.) .. 83, 96, 100, 104, 105, 362, 497, 498
Vanvolsem (M.)..... 322, 323, 324, 497
Venet (B.)..... 119, 308, 467, 545
Vergnon d'Alençon (A.).....453
Verhagen (E.) 130, 134, 135, 497, 506, 522
Vertov (D.) 258, 431, 444

Vigouroux (Y.) 24, 124, 158, 159, 482, 488
Virilio (P.) 263
von Amelunxen (H.) 12, 16, 47, 51, 72, 115, 376, 416, 456, 481, 497, 500

W

Ward (N.) 319, 320, 397, 497, 545
Welling (J.) .. 19, 129, 231, 232, 233, 234, 235, 286, 353, 377, 378, 381, 395, 470, 474, 478, 546
Wenzel (J.) 335, 336, 337, 338, 546
Wesely (M.) 259, 273, 291, 335, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 468, 471, 546, 547
Westgeest (H.) .. 120, 131, 242, 321, 322, 325, 339, 345, 496, 518
Wiesing (L.) 85, 127, 369, 497
Wilner (M.) 122, 356, 468
Wilson-Pajic (N.) 213, 547
Winckler (V.) 214, 547
Witkowski (M.) 497
Wolf (S.) 282, 283, 284, 290, 303, 311, 312, 313, 375, 547
Wolff (I.)..... 247, 250, 353, 417, 430, 547

Z

Zielinski (S.)41, 47, 48, 59, 290, 498, 501, 502, 506, 511
Zoppis (N.) 12, 377, 422, 467

TABLE DES MATIÈRES

PARTIE I. 41

UNE TENTATIVE DE DÉFINITION DE LA PHOTOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE À PARTIR DES THÈSES DE VILÉM FLUSSER 41

A. VILEM FLUSSER ET LA PHOTOGRAPHIE 42

Ch. 1.1 Éléments de référence 42

Ch. 1.2 Les théories de Vilém Flusser sur la photographie 55

Ch. 1.3 Flusser et les photographes expérimentaux.....73

B. LES THEORIES DE FLUSSER DANS LE CHAMP DE LA PHILOSOPHIE ET DE LA THEORIE DE LA PHOTOGRAPHIE 84

Ch. 1.4 Flusser dans le champ de la philosophie 85

Ch. 1.5 Les thèses de Flusser dans le contexte des théories de la photographie98

C. DEFINIR LA PHOTOGRAPHIE EXPERIMENTALE ?.....115

Ch. 1.6 Pourquoi ne pas inclure la photographie numérique ? 116

Ch. 1.7 Une définition flussérienne de la photographie expérimentale 122

Ch. 1.8 Le passage du conceptuel à l'expérimental.....132

PARTIE II. 157

LES PHOTOGRAPHES EXPÉRIMENTAUX : COMMENT JOUER AVEC LES APPAREILS ? 157

A. DEMONTER L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE 159

Ch. 2.1 Réinventer l'appareil photographique.....160

Ch. 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme) 179

Ch. 2.3 Photographier sans objectif (la camera obscura).....248

Ch. 2.4 Jouer avec la matière photographique.....285

B. DEFAIRE L'IMAGE.....305

Ch. 2.5 Une photographie aux marges du visible 306

Ch. 2.6 Une photographie hors du temps instantané.....324

Ch. 2.7 Jouer avec la chimie photographique.....352

Ch. 2.8 Du négatif à l'image 392

C. DEPLACER L'AUTEUR 414

Ch. 2.9 Le corps du photographe.....415

Ch. 2.10 L'effacement du photographe.....456

BIBLIOGRAPHIE 485

INDEX 554

TABLE DES MATIÈRES 563

Jouer contre les appareils :

une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine

Le concept de photographie expérimentale a été rarement défini et peu étudié dans l'histoire de la photographie contemporaine. Ce travail de recherche en propose une définition à partir des thèses que le philosophe brésilien Vilém Flusser a développées autour du concept de l'*apparatus*, telles qu'exposées dans son essai *Pour une philosophie de la photographie* (1983). La définition proposée est basée sur le fait que certains photographes ne respectent pas les règles et perturbent le bon fonctionnement du dispositif photographique en en modifiant les paramètres établis et en jouant contre les appareils. Environ 150 photographes contemporains ont été étudiés à l'aune de cette définition ; ils sont principalement européens (français, britanniques, italiens et allemands surtout) et nord-américains. Certains démontent l'appareil photographique, en le réinventant ou en n'utilisant pas d'objectif (*camera obscura*) ou pas d'appareil du tout (photogramme). D'autres défont le processus de création de l'image en jouant avec le temps, avec la lumière, avec la chimie du développement ou avec le tirage. D'autres enfin déplacent l'auteur-photographe, en l'effaçant ou en l'impliquant autrement dans le geste photographique. Cette recherche s'est limitée à la photographie analogique, postulant que l'*apparatus* numérique implique un changement radical de définition de l'expérimental. En conclusion, la photographie expérimentale contemporaine ne constitue pas une école, ni même un mouvement, mais simplement un courant, un moment entre le déclin de la photographie analogique documentaire traditionnelle et l'avènement de la photographie numérique à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle.

Playing Against the Apparatus:

An Attempt to Define Contemporary Experimental Photography

The concept of experimental photography has rarely been defined, nor has it been the subject of much research in studies of contemporary photography. This research attempts to define it on the basis of the theses that the Prague-born Brasilian philosopher Vilém Flusser (1920-1991) developed around the concept of apparatus, principally in his 1983 essay *Towards a Philosophy of Photography*. The proposed definition is based on the practice of some photographers who do not abide by the rules of photography and perturb the standard operations of the apparatus by playing against the camera. About 150 contemporary photographers have been studied along these lines ; they are mostly Europeans (from France, UK, Italy and Germany principally) and North-Americans. Some deconstruct the camera, reinventing it or photographing without a lens (pinhole) or even without a camera (photograms). Some undo the image creation process, playing with time, with light, with the chemical development process or with image printing. And some redefine the author-photographer, erasing him or giving him a different role in the photographic process. This research is concerned only with analog photography, considering that digital photography implies a radical difference in the definition of the experimental concept. The conclusion is that contemporary experimental photography is not a school, nor a movement, but simply a current, a moment between the decline of traditional documentary analog photography and the rise of digital photography at the end of the XXth century and the beginning of the XXIst century.

Mots-clefs : photographie, photographie analogique, photographie expérimentale, Vilém Flusser, XX-XXI siècles, photogrammes, *camera obscura*, sténopé.

Thèse de doctorat en histoire de l'art

Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

ED 441

Sous la direction de Monsieur Michel Poivert

Jouer contre les appareils :

Une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine.

•

Annexes

présentée et soutenue le 10 juin 2016 à Paris par

Marc Lenot

devant le jury composé des membres suivants :

- Monsieur Philippe Dubois, professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
- Monsieur Michel Frizot, directeur de recherche émérite, Centre National de la Recherche Scientifique
- Monsieur Michel Poivert, professeur, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
- Madame Roberta Valtorta, directrice scientifique, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (Milan, Italie)
- Madame Hilde Van Gelder, professeur, Katholieke Universiteit Leuven (Belgique)

Vol. II

Jouer contre les appareils

Une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine

•

Marc Lenot

ANNEXES A : IMAGES

PARTIE I.

UNE TENTATIVE DE DÉFINITION DE LA PHOTOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE À PARTIR DES THÈSES DE VILÉM FLUSSER

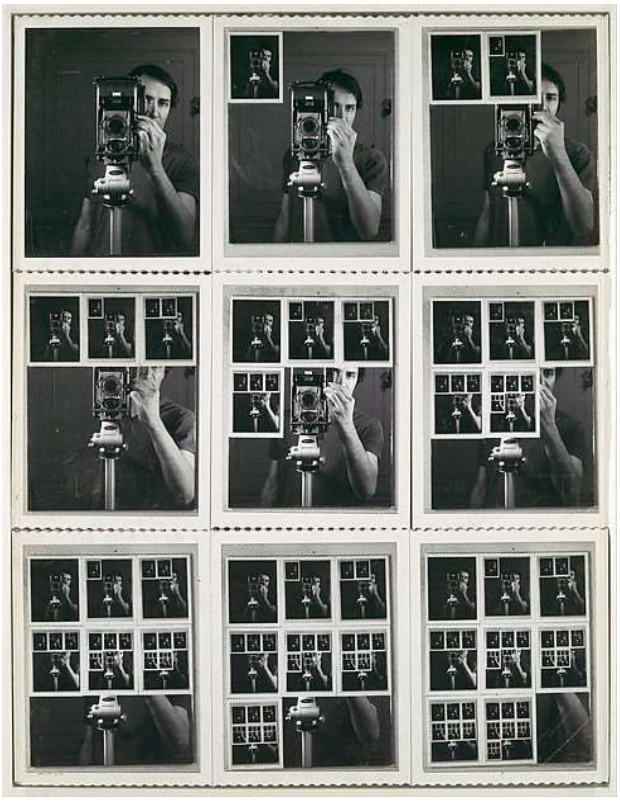


Image 1 William Anastasi, *Nine Polaroid Photographs of a Mirror*, 1967, 9 Polaroids, 36.8cm x 28.6cm. Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris.

Image 2 Michael Snow, Authorization, 1969, 5 Polaroid 55 noir et blanc, miroir, cadre de métal, ruban adhésif, 54.6cm x 44.5cm, ©Michael Snow. Courtesy of the artist and of Jack Shainman Gallery, New York.

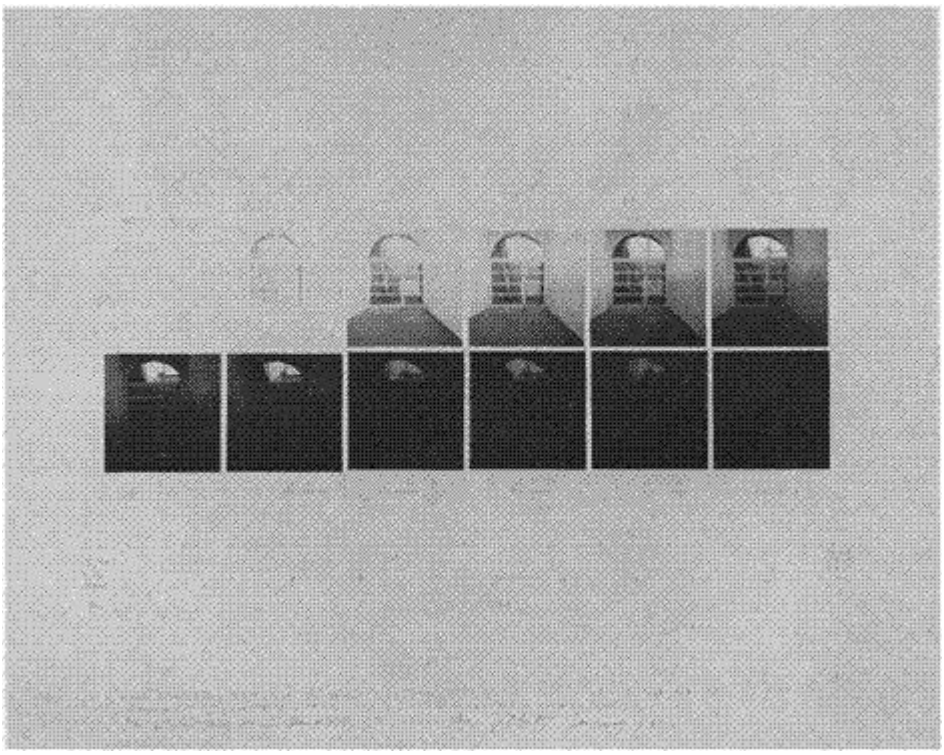


Image 3 Jan Dibbets, *Shutterspeed piece. Konrad Fischer's gallery*, 1971, 12 photos, 60cm x 74.5cm.

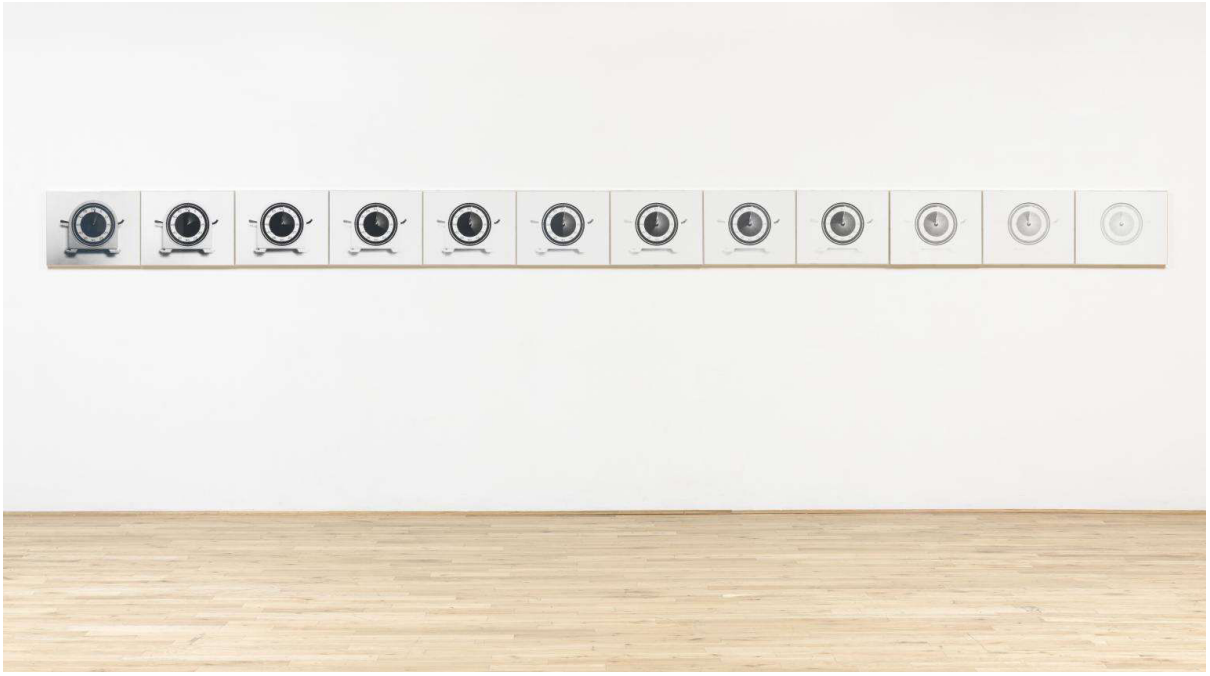


Image 4 John Hilliard, *Sixty Seconds of Light*, 1970, 12 photos, 40cm x 600cm (photo Tate Galery). Courtesy of the artist and of Tate Gallery

Image 5 John Hilliard, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, 1971, 70 photos, 217.4cm x 183.2cm. Courtesy of the artist and of Tate Gallery.

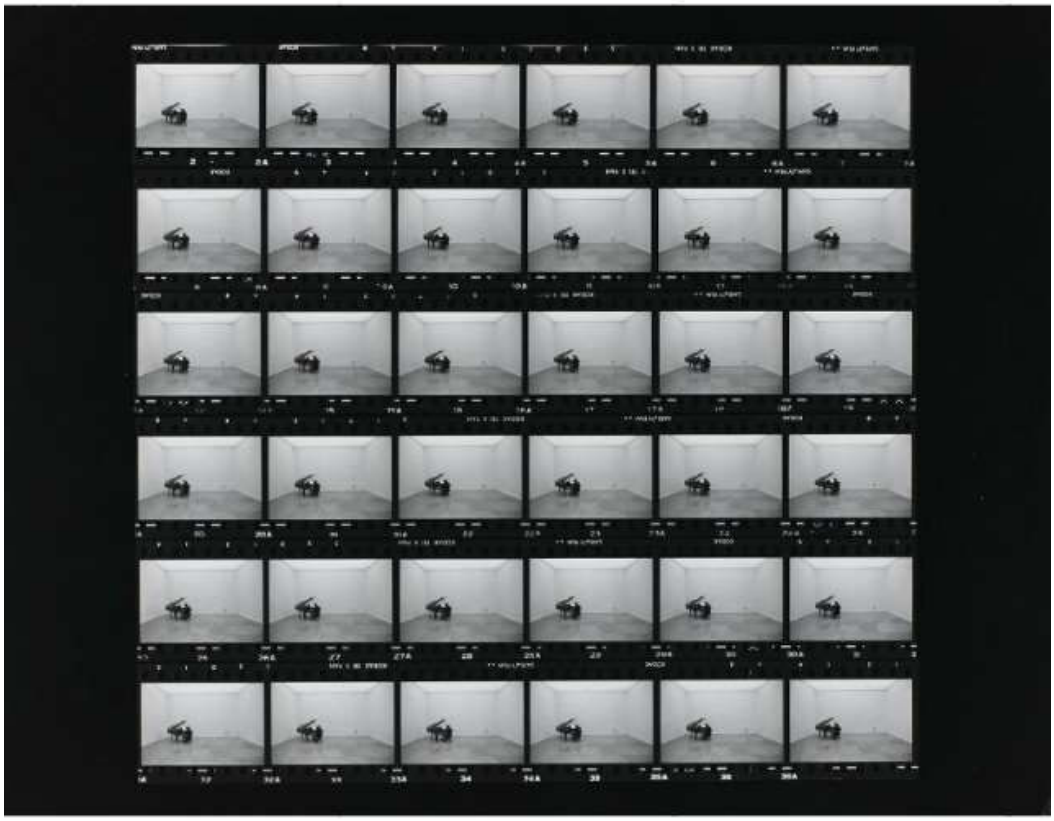


Image 6 Ugo Mulas, *Il tempo fotografico. A Jannis Kounellis*, 1970, 24cm x 30.8cm.

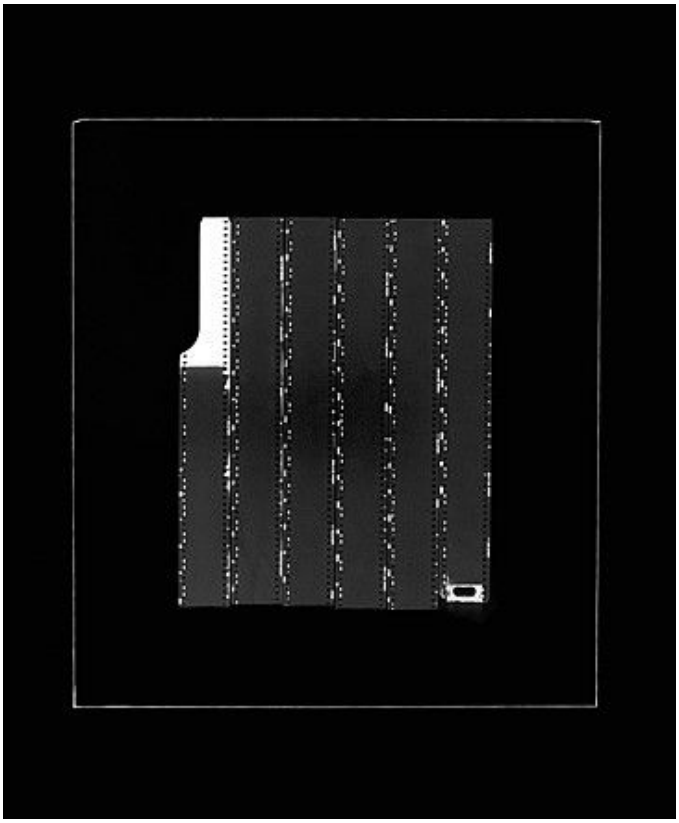


Image 7 Ugo Mulas, *Omaggio a Niepce*, 1968-1970, 60.5cm x 51cm.

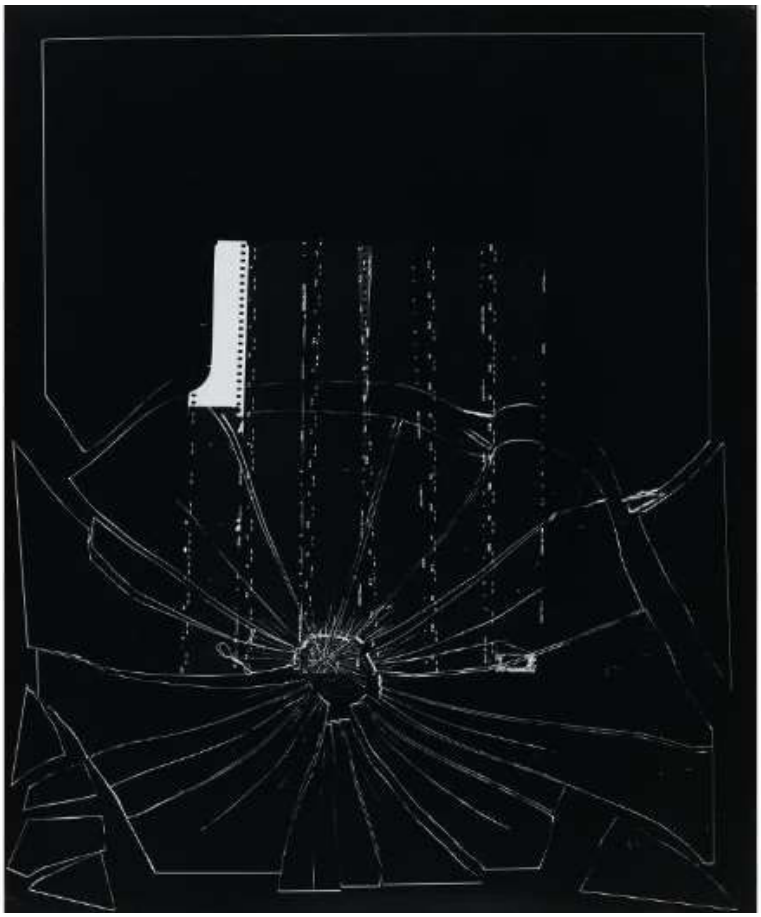


Image 8 Ugo Mulas, *Fine delle verifiche. Per Marcel Duchamp*, 1971, 60cm x 50cm.

Image 9 Ugo Mulas, *L'ingrandimento. Il cielo per Nini*, 1972, 50.8cm x 120.8cm.

Image 10 Ugo Mulas, *L'operazione fotografica. Autoritratto per Lee Friedlander*, 1970, 50.5cm x 40.5cm.

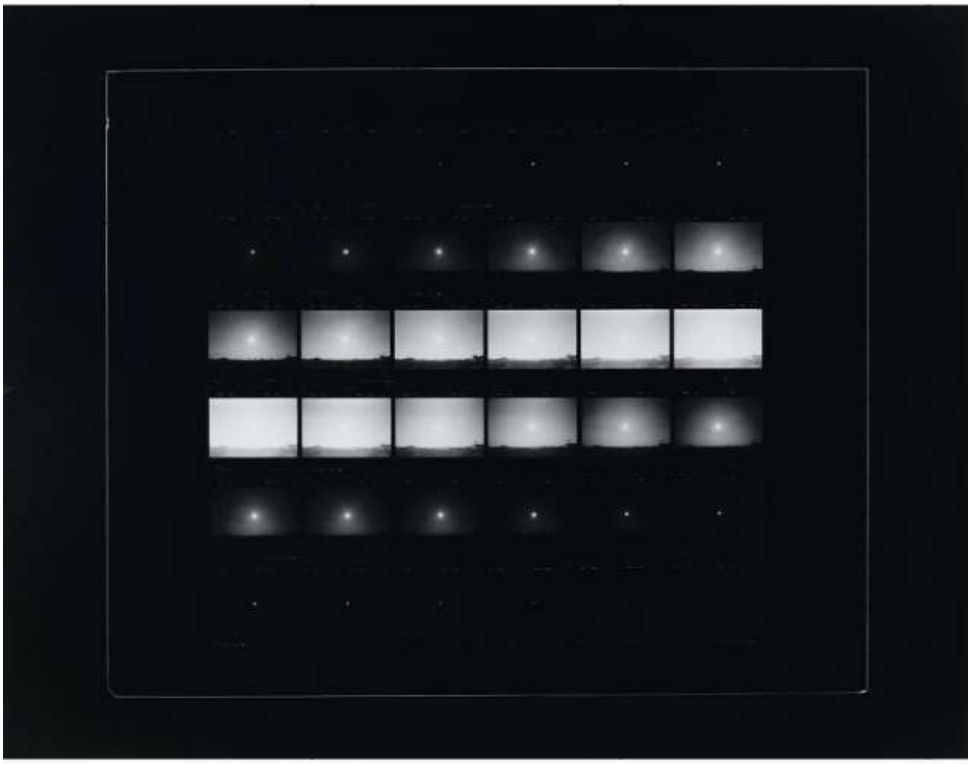


Image 11 Ugo Mulas, *Il sole, il diaframma, il tempo di prova*, 1972, 31.2cm x 40c

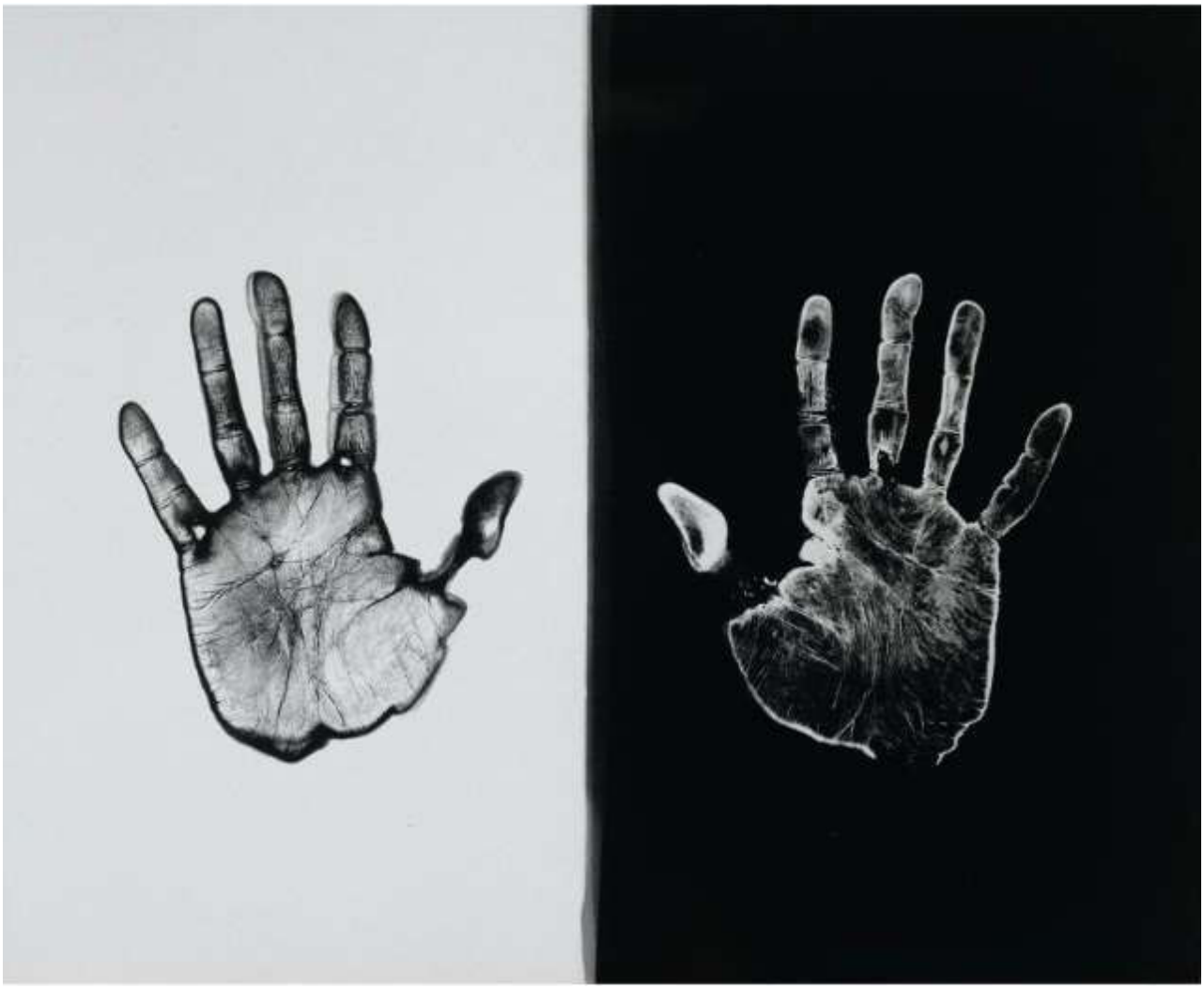


Image 12 Ugo Mulas, *Il laboratorio. Una mano sviluppa, l'altra fissa. A Sir John Frederick William Herschel*, 1972, 42cm x 51.4cm.

Image 13 Timm Rautert, *Kontakt eines bis zur Hälfte belichteten Negativs, Kassette halb aufgezogen, nach 2s, gezählt 21, 22 – wieder geschlossen . 14.6.71, 14 Uhr. Tageslicht, bedeckt* , 1971, 28.2cm x 21.4cm.

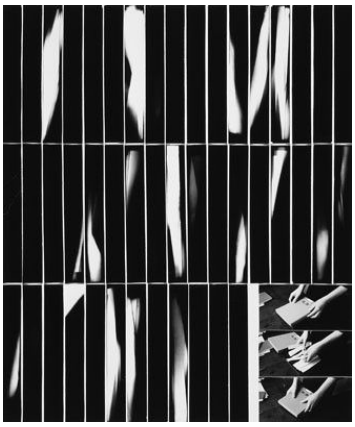


Image 14 Timm Rautert, *Unbelichtete Photopapierstreifen dem Tageslicht ausgesetzt. 3 Sekunden, danach normal entwickelt*, 1971, 54cm x 45cm.

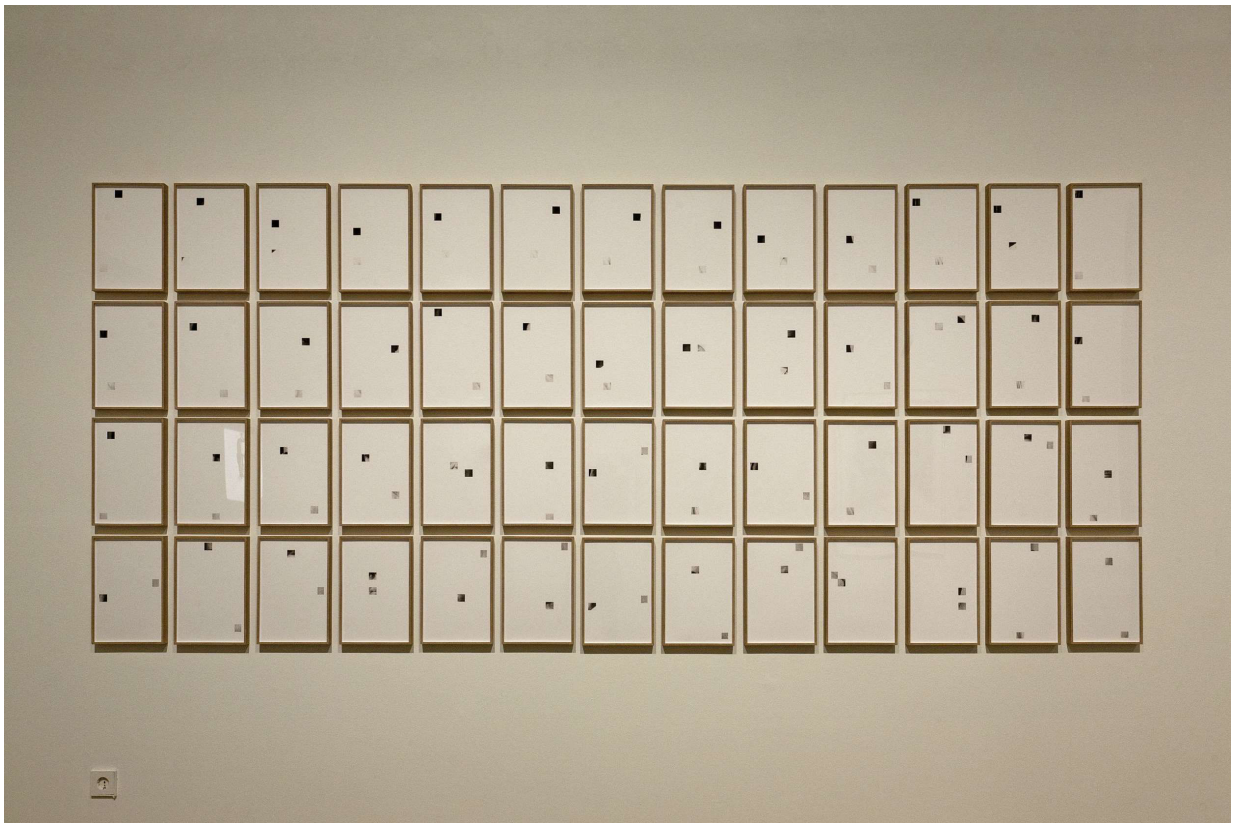


Image 15 Iñaki Bonillas, *Double Chiaroscuro n°5*, 2010, 52 tirages digitaux sur papier coton, 33.2cm x 22cm (photo LiMAC). Courtesy of the artist and of the LiMAC.

Image 16 Isabelle Le Minh, *Darkroomscapes, after Hiroshi Sugimoto, Formule de beers/bouguers*, 2012, 150cm x 180cm.

PARTIE II.

LES PHOTOGRAPHES EXPÉRIMENTAUX : COMMENT JOUER AVEC LES APPAREILS ?

Image 17 Nancy Rexroth, *Three Trees, Amesville, Ohio*, 1976

Image 18 Bernard Plossu, *Égypte*, 1977, tirage argentique, 24x30 cm.

Image 19 Susan Burnstine, *The Approach*, 2007.

Image 20 Appareil photographique de Miroslav Tichý, © Roman Buxbaum, coll. Fondation Tichý Oceán, 1987.

Image 21 Miroslav Tichý, *Sans titre*, tirage argentique et carton, 23.7 x 15.6 cm, sans date, coll. Museum für Moderne Kunst, Francfort (Inv. 2006/166).

Image 22 Miroslav Tichý, *Sans titre*, tirage argentique et carton (morsure de rats), 21.2 x 15.9 cm, sans date, coll. Fondation Tichý Oceán (MT Inv.4-31).

Image 23 Roger Newton, *S.T.*, tirage argentique, 1997, 100 x 150 cm.

Image 24 John Chiara, *Stovell at W. Lee* (série *Coahoma County*), 2014, Ilfochrome, 86.4 x 71.1 cm.

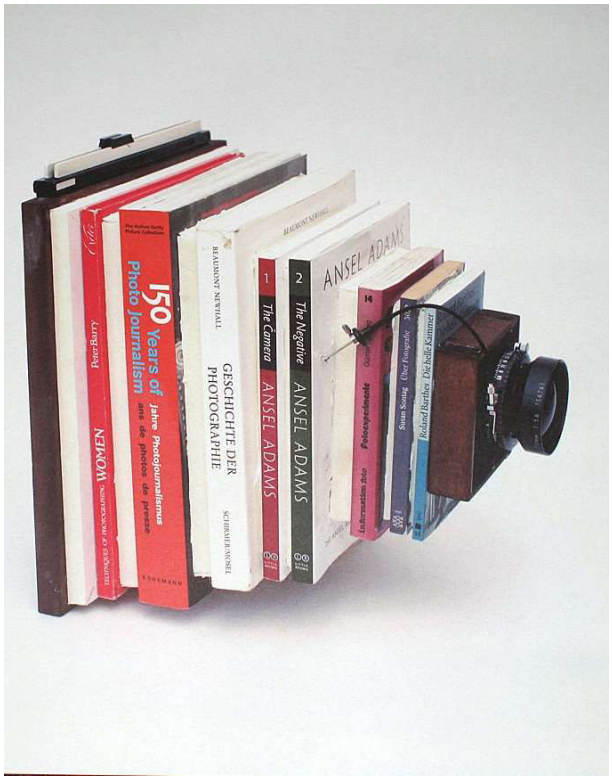


Image 25 Taiyo Onorato & Nico Krebs, *As long as it photographs*, 2011.

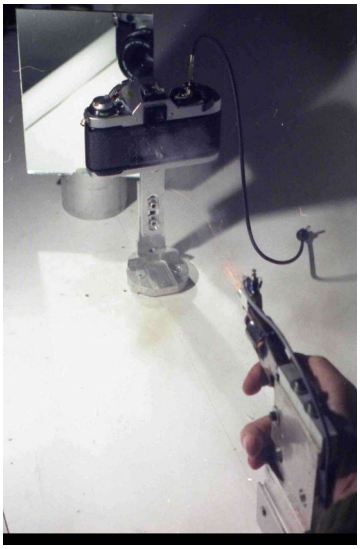


Image 26 Steven Pippin, dispositif *Point Blank*, 2010.

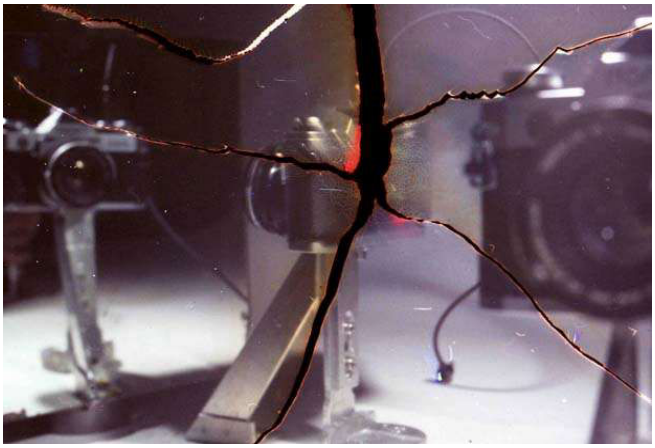


Image 27 Steven Pippin, série *Point Blank*, 2010.

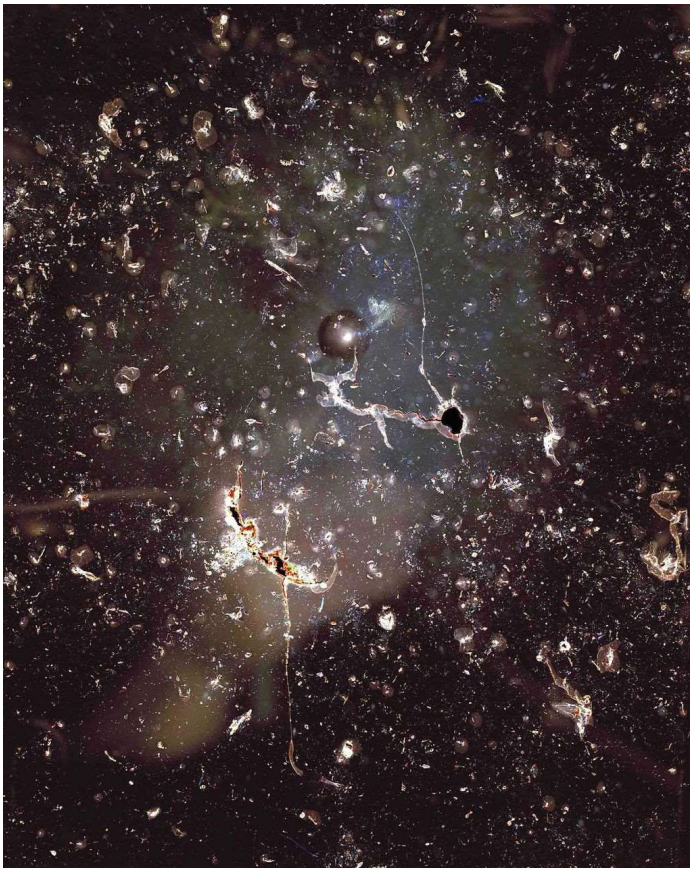


Image 28 Steven Pippin, *Deep Field*, 2010, Tir effectué directement sur l'objectif d'une chambre de format 5x4, projectile de 9mm, C-Print, 60.8 x 50.8cm.

Image 29 Steven Pippin, *Quantum Camera*, 2007.

Image 30 Mervyn Arthur, série *Camera Interiors*, *Camera n°4*, 2008, Digital c-type, dimensions variables.

Image 31 ***Christopher Bucklow, Guest (Claudia Schiffer), 2009, 101 x 152 cm, unique Cibrachrome***.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

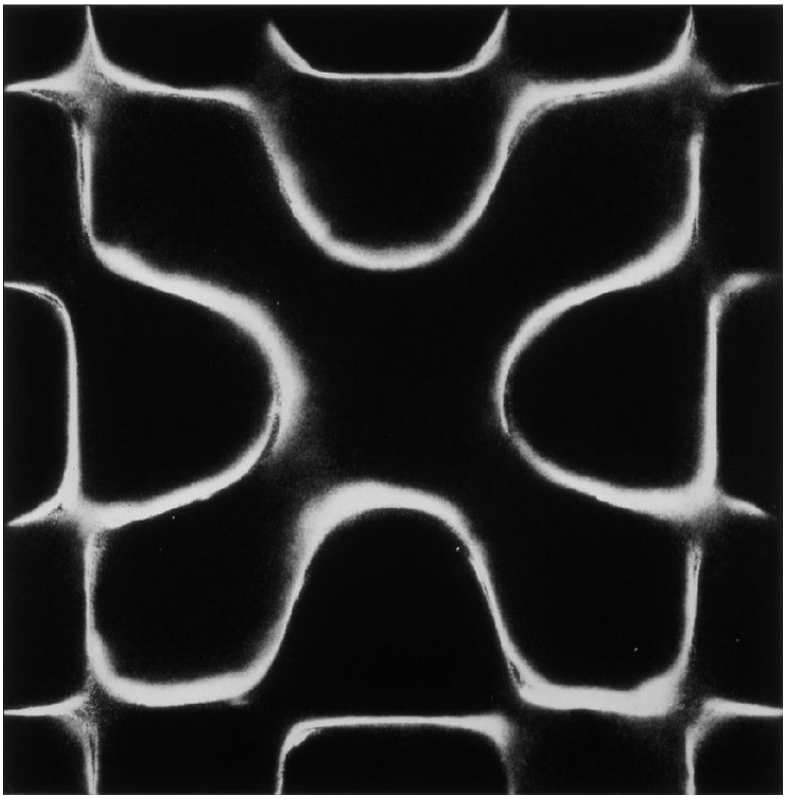


Image 32 Susan Derges, *Chladni Figure n°6,(800 Hz)*, 1985, 46 x46 cm, photogramme gélatino-argentique.

Image 33 Susan Derges, ***Arch 4 (summer), 2007, 220 x 150 cm,*** Digital C-print from dye destruction print photograms.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

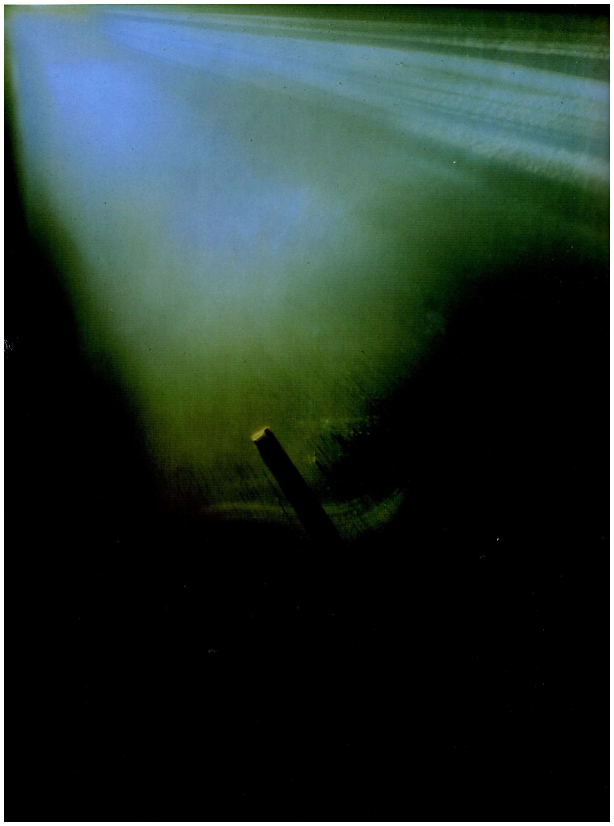


Image 34 Adam Fuss, *S.T.,* 1986, photogramme Cibachrome, 60.9 x 50.8 cm.

Image 35 Adam Fuss, *Invocation*, 1992, Dye destruction print photogram (Cibachrome), 99.6 x 72.3 cm, collection Victoria & Albert Museum, Londres.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Image 36 Adam Fuss, *S.T.,* 1998, photogramme Cibachrome, 76.2 x 101.6cm.

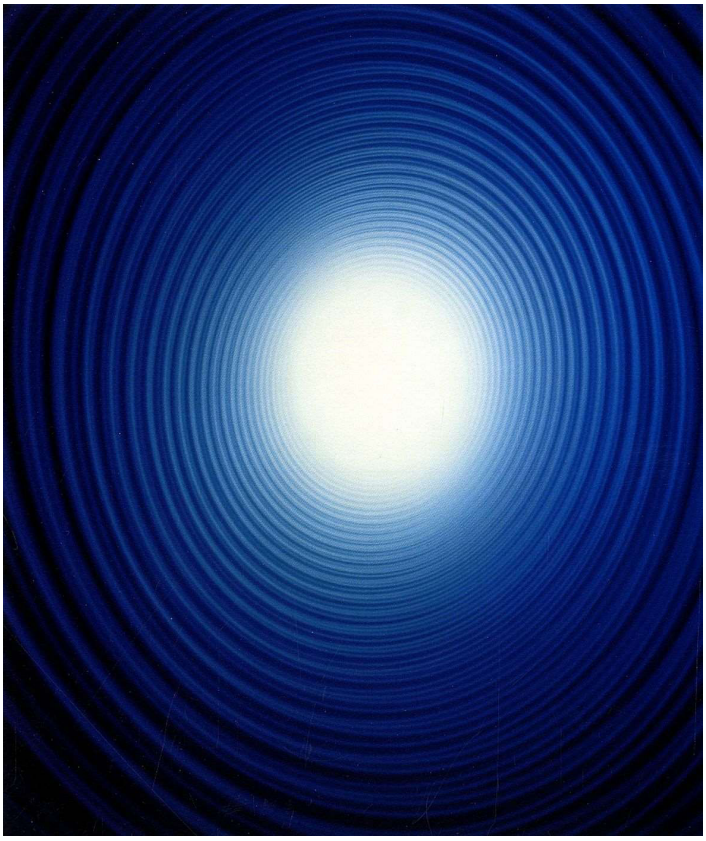


Image 37 Adam Fuss, *S.T.*, 1990, photogramme Cibachrome, 60.9 x 50.8 cm.

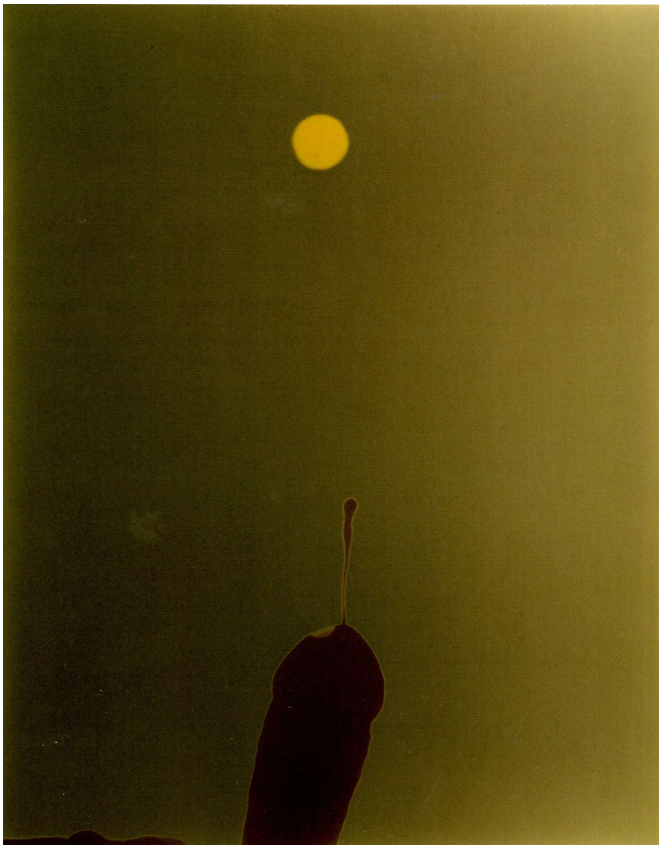


Image 38 Adam Fuss, *S.T.*, 1994, photogramme Cibachrome, 35.5 x 27.9 cm.

Image 39 Adam Fuss, *Love*, 1993, photogramme Cibachrome, 124.5 x 98.4 cm.

Image 40 Adam Fuss, série *Home and the World*, 2010, daguerréotype, 71.1 x61 cm.

Image 41 Jean-Pierre Sudre, *Paysage matériographique*, 1983, épreuve gélatino-argentique, 29 x 50cm.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

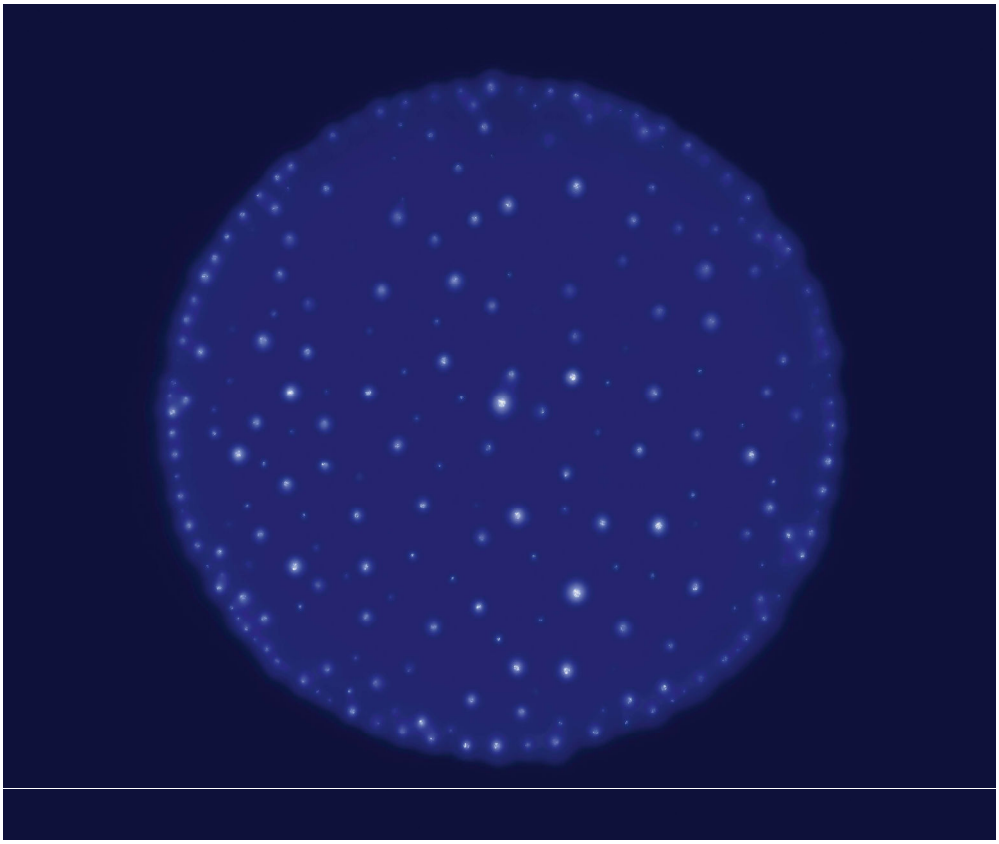


Image 42 Garry Fabian Miller, *The Night Cell*, 2009, Digital C-print 193 x 224cm.

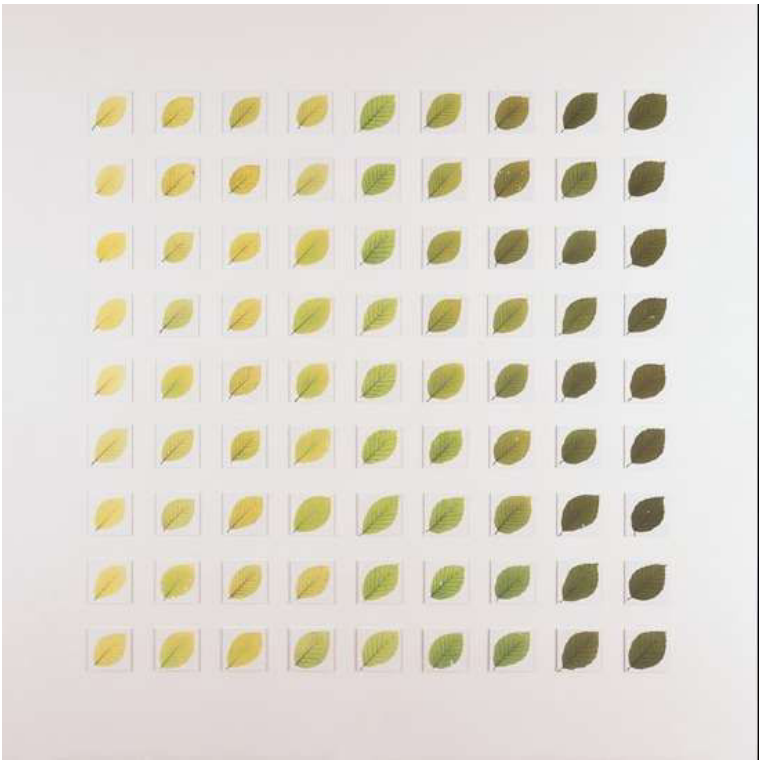


Image 43 Garry Fabian Miller, *Breathing in the BeechWood, Homeland, Dartmoor, Twenty-four Days of Sunlight, May 2004*, 2004, Dye destruction print photogram (Cibachrome), 162 x 162 cm, collection Victoria & Albert Museum, Londres.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

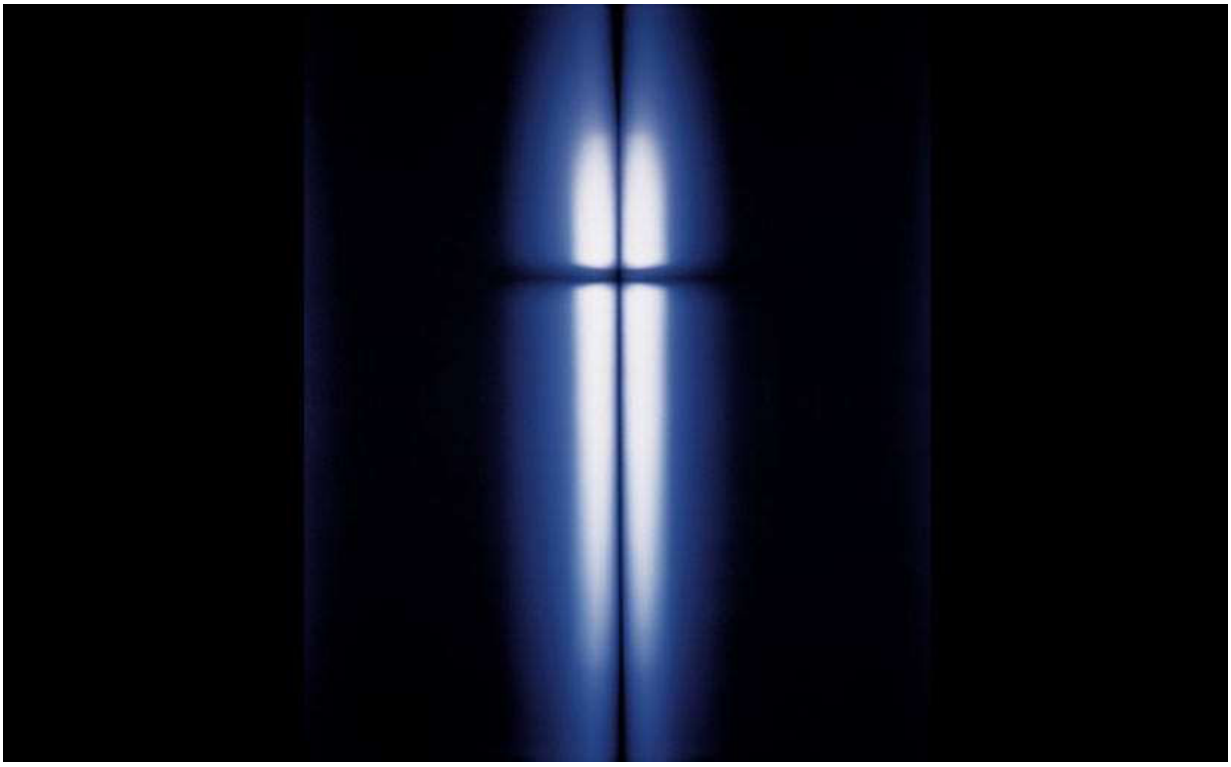


Image 44 Garry Fabian Miller, *Petworh Windox, 12 February 2000*, 2000, Dye destruction print photogram (Cibachrome), 74.5 x 60.5cm.

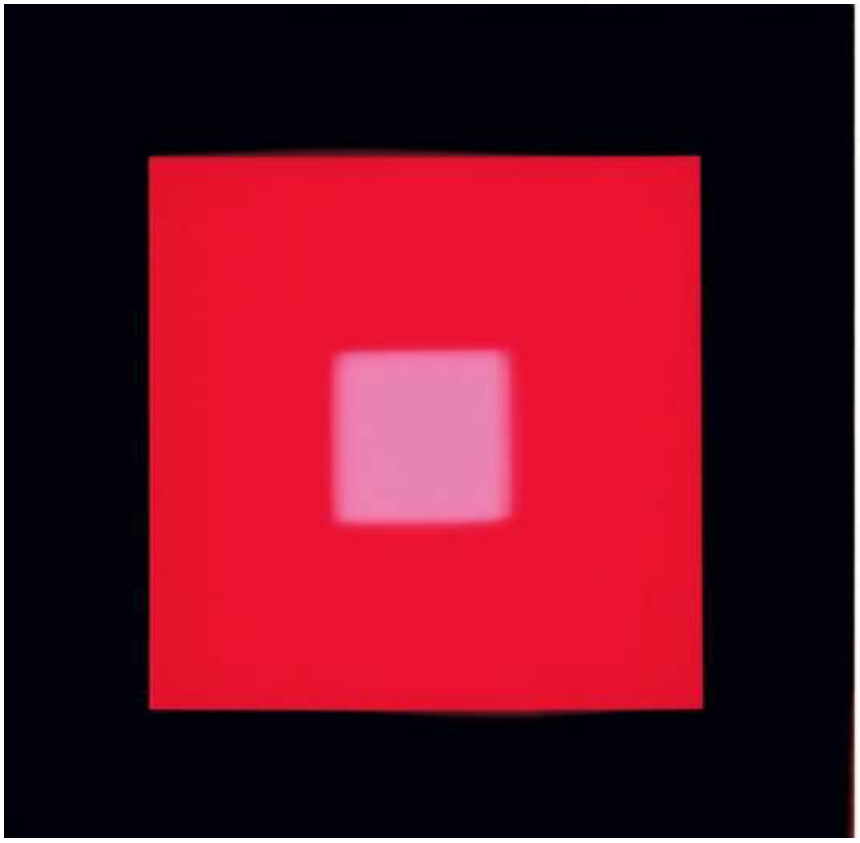


Image 45 Garry Fabian Miller, *Year One, Giamonios*, 2005, Dye destruction print photogram (Cibachrome), 40.5 x 40.5 cm.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

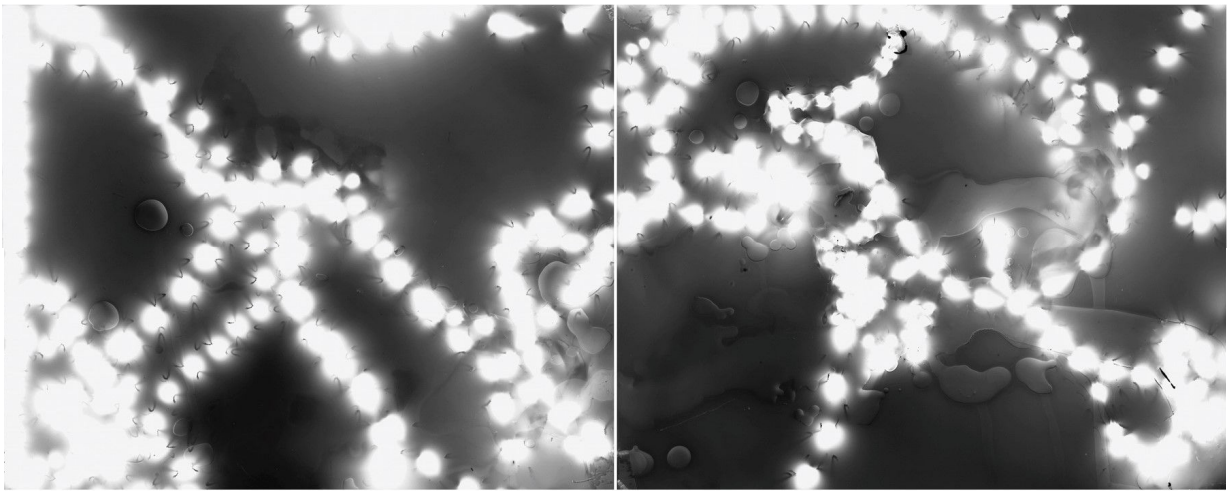


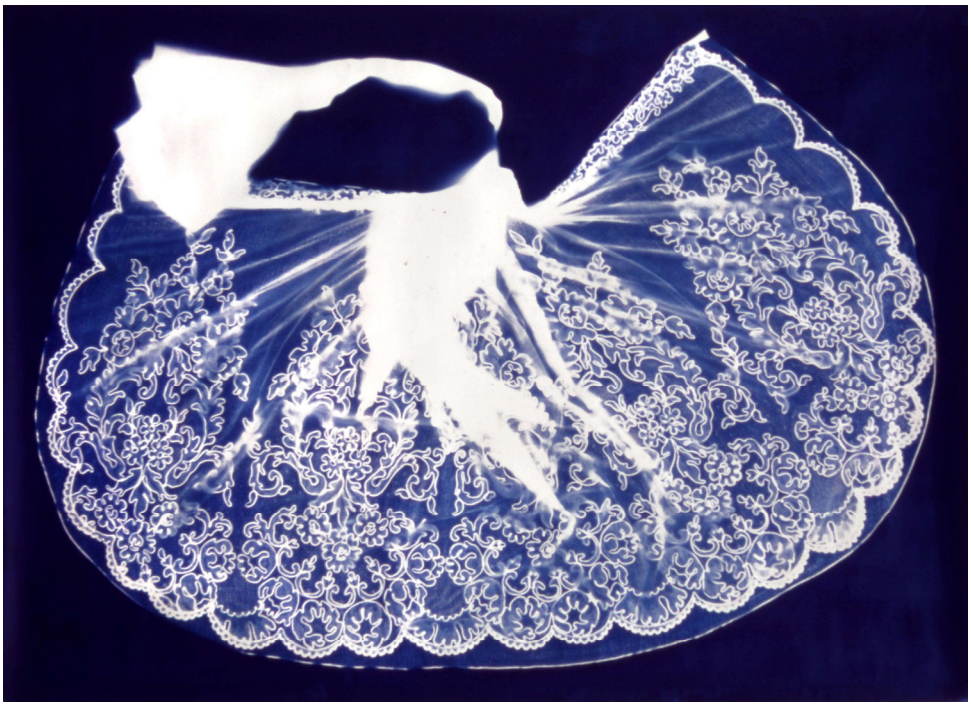
Image 46 Michael Flomen, *Higher Ground III,* 2011, Diptyque, tirage gélatino-argentique, 121.9 x304.8cm.

Crunchtime, 2009, gelatin silver toned print, unique photogram, 106 x 106 cm

Image 47 Michael Flomen, *Crunchtime*, 2009, tirage gélatino-argentique, 106 x 106 cm.

Image 48 Pierre Savatier, *Foulard, « X »,* 2004, photogramme couleur, Cibachrome, 103 x 103 cm.

Image 49 Pierre Savatier, *Froissé #1*, 2006, photogramme noir et blanc, argentique, 85 x 103 cm.



Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Image 50 Nancy Wilson-Pajic, *May 2* (d'après une robe de Christian Lacroix), 1998, photogramme sur papier cyanotype, 146,5 x 204 cm.

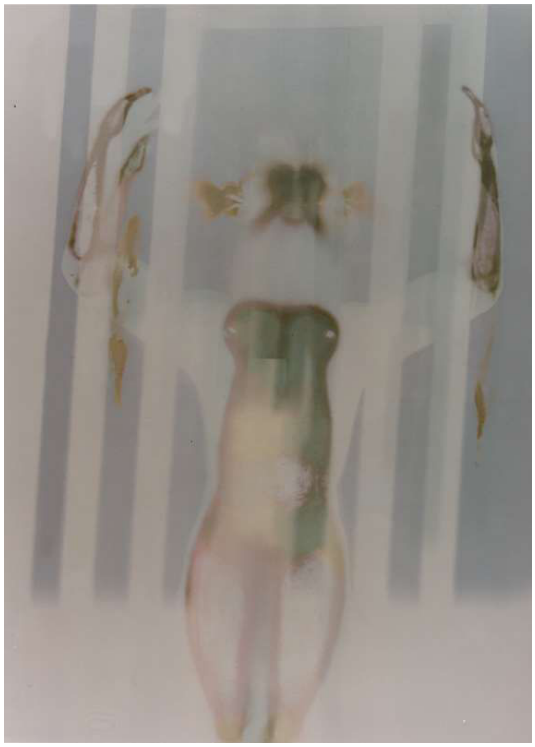


Image 51 Evelyne Coutas, *Thermogramme*, septembre 1991, 120x200cm.

Image 52 Valérie Winckler, *Genèse*, photogramme 2001, 60 x50cm.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Image 53 Patrick Bailly-Maître-Grand, série *Les nippones d'eau*, 1996, rayogramme monotype positif (inversé par solarisation), 50 x 60 cm.

Image 54 ***Floris Neusüss, Ulle, Körperfotogram, Berlin, 1960, 124 x 62 cm.***

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Image 55 ***Floris Neusüss, Nudogram Erotogram, 1961, 137 x 100 cm***.

Image 56 ***Floris Neusüss, Hebe 1796 (Skulptur von Antonio Canova 1757-1822), Alte Nationalgalerie Berlin, en collaboration avec Renate Heyne, 2004, tirage gélatino-argentique, 201 x105cm***.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Image 57 ***Floris Neusüss, Bin Gleich Zurück, en collaboration avec Renate Heyne, 1984 & 1997, tirage gélatino-argentique et chaise en bois, 86 x106.2 x 262.1 cm.***

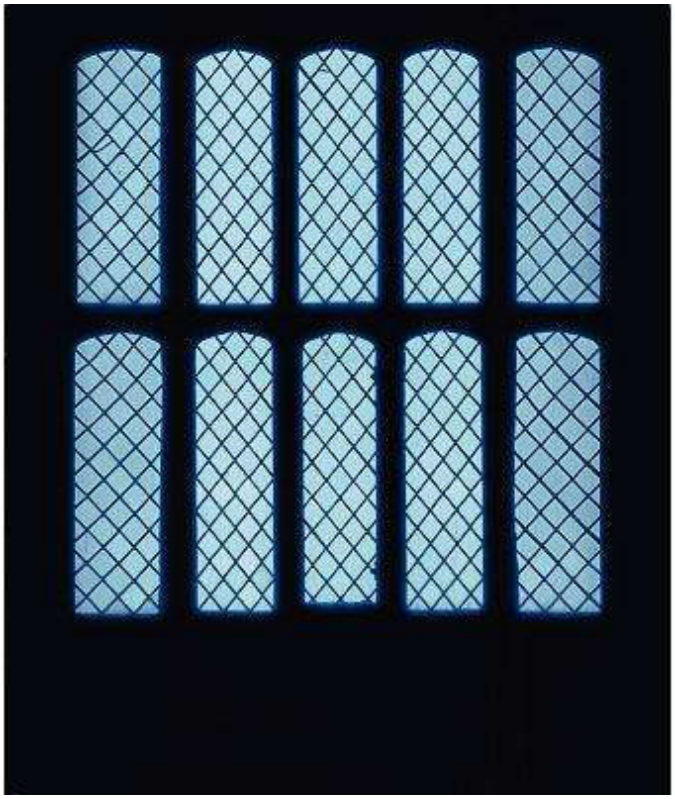


Image 58 *Floris Neusüss, Hommage à William Henry Fox Talbot : Sein 'Latticed Window' in Lacock Abbey as Fotogram, Lacock Abbey, en collaboration avec Renate Heyne, 2010, Dye destruction prints, 320 x 237 cm*.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Image 59 ***Nathalie Ital, Soulbeat, photogramme Ilfochrome, 2002, 126x126cm***.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Image 60 ***Sabine Große, Gewinke aus der Zwischenwelt*** **(Salut de l'entre-deux-mondes), 2003, photogramme couleur gomme bichromatée, 100x126cm.**

Image 61 **Henri Foucault, *Satori #15*, 2003, photogramme et épingles en inox, 60 x 50 cm.**

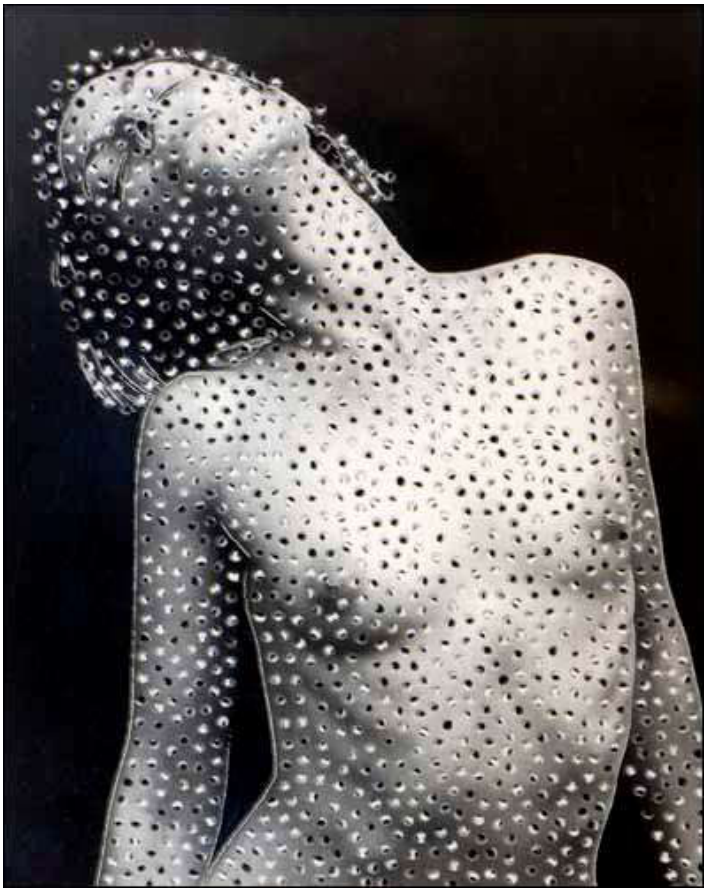


Image 62 **Henri Foucault, série *Sosein*, 2003, photogramme, 50 x60 cm**.

Image 63 Fabio Sandri, *Garage*, 2010, garage préfabriqué, caméra vidéo, projecteur, papier photosensible.

Image 64 **Fabio Sandri,** *Garage*, 2010, photogramme, 254x212 cm.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Image 65 James Welling, *Degradés*, 1998, photogramme, 83 x 71.7 cm.

Image 66 James Welling, *New Abstractions #1*, 1998, photogramme, 86.4 x68.6 cm.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Image 67 Liz Deschenes, *Black Mirror #1*, 2010, photogramme, 112.4 x 153 cm.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Image 68 Walead Beshty, *Picture Made by My Hand with the Assistance of Light*, 2011, black and white fiber based photographic paper, 143.5 x 280.7 cm.

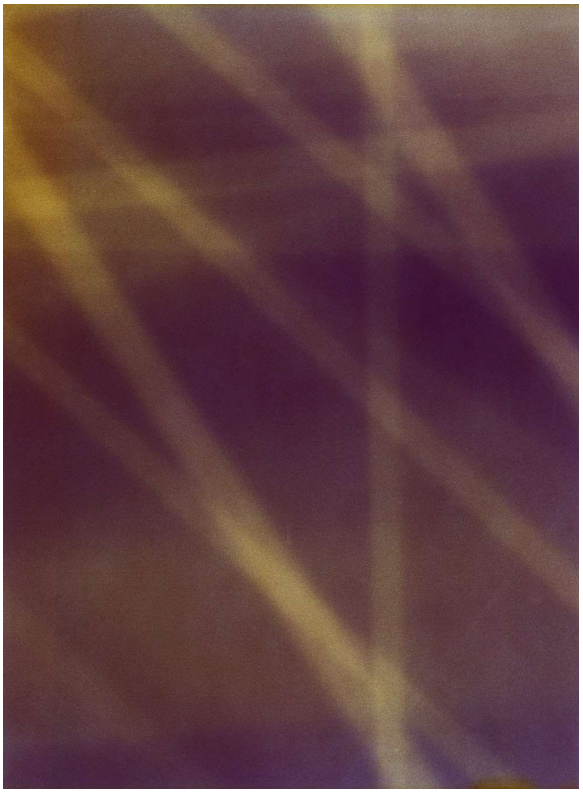


Image 69 **Walead Beshty,** *Transparency (Negative) [Kodak NC Color Film: May 8 – May 18, 2008 ORD/LHR LHR/IAD IAD/JFK LGA/DCA DCA/ORD]*, 2009, 176.5 x 137.2cm, Epson Ultrachrome K3 archival ink jet print on Museo Silver Rag Paper.

Image 70 Isabelle Giovacchini, *Mehr Licht (Vitraux)*, 2013, photogramme non révélé sur papier photographique N&B, 80 x 100cm, d'après les vitraux de la Chapelle du Rosaire (Vence) de Henri Matisse.

Chapitre 2.2 Photographier sans appareil (le photogramme)

Image 71 Aditya Mandayam, *Laptogram*, 2009, photogramme sur écran d'ordinateur, dimensions non renseignées.

Image 72 Adam Broomberg & Olivier Chanarin, *The Day Nobody Died*, 2008, Unique C-type, 76,2 x 600 cm, vue d'exposition.

Chapitre 2.3 Photographier sans objectif (la *camera obscura*)

Image 73 Joël Denot, *Sténopé*, 2013, 92 x 73 cm.

Image 74 Diogo Tudela, *The Machine is the Garden (Machine VI)*, 2015, 17 x 12.5 cm.

Chapitre 2.3 Photographier sans objectif (la *camera obscura*)

Image 75 Dominique Stroobant, *S.T.*, 25 mars 1978, exposition pendant une journée, taille du négatif 7.6 x 10.2 cm.

Image 76 Paolo Gioli, *Veduta maledetta (Museo del Paesaggio, Verbania)*, 1986, Cibachrome sténopéique.

Chapitre 2.3 Photographier sans objectif (la *camera obscura*)

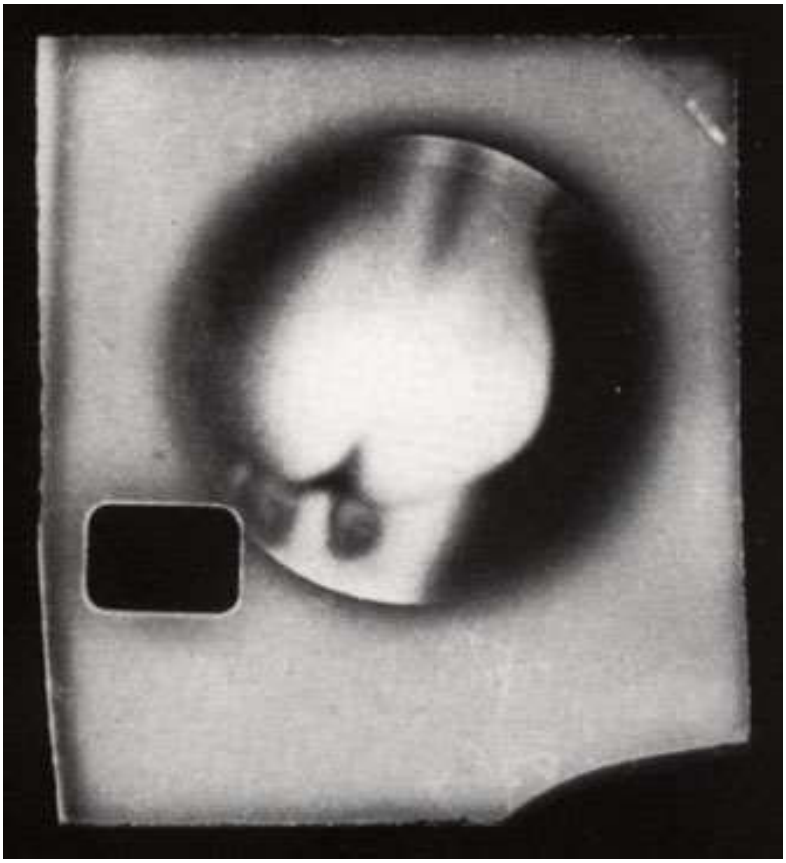


Image 77 Paolo Gioli, *Corpo sorpreso poco dopo l'alba*, 1973, tirage N&B d'un négatif microsténopéique fait avec une camera obscura dans un bouton déclencheur d'appareil photographique, 18 x 13 cm.

Image 78 Paolo Gioli, *L'uomo senza macchina da presa*, 1973, film sténopéique 16 mm, N&B.

Image 79 Gábor Ösz, *Liquid Horizons #7, Wissant*, 1999, Cibachrome, 110 x 123 cm.

Chapitre 2.3 Photographier sans objectif (la *camera obscura*)

Image 80 Gábor Ösz, *The Prora Project #16*, 26 septembre 2002, exposition pendant 3h 5m, 20 pièces, Cibachrome, 150.9 x 126.5 cm

Image 81 Gábor Ösz, *Permanent Daylight #6*, 12-16 janvier 2004, exposition pendant 4 nuits, Cibachrome, 148 x 156 cm.

Chapitre 2.3 Photographier sans objectif (la *camera obscura*)

Image 82 Gábor Ösz, *Constructed Views #10*, 2004, Cibachrome, 204 x 105 cm.

Image 83 Gábor Ösz, *Travelling Landscapes #1*, 9 septembre 2002, voyage Den Bosch – Rimini, Cibachrome, 127 x 135 cm.

Chapitre 2.3 Photographier sans objectif (la *camera obscura*)

Image 84 Steven Pippin, *The Continued Saga of an Amateur Photographer*, 1993, documentation, captures vidéo.

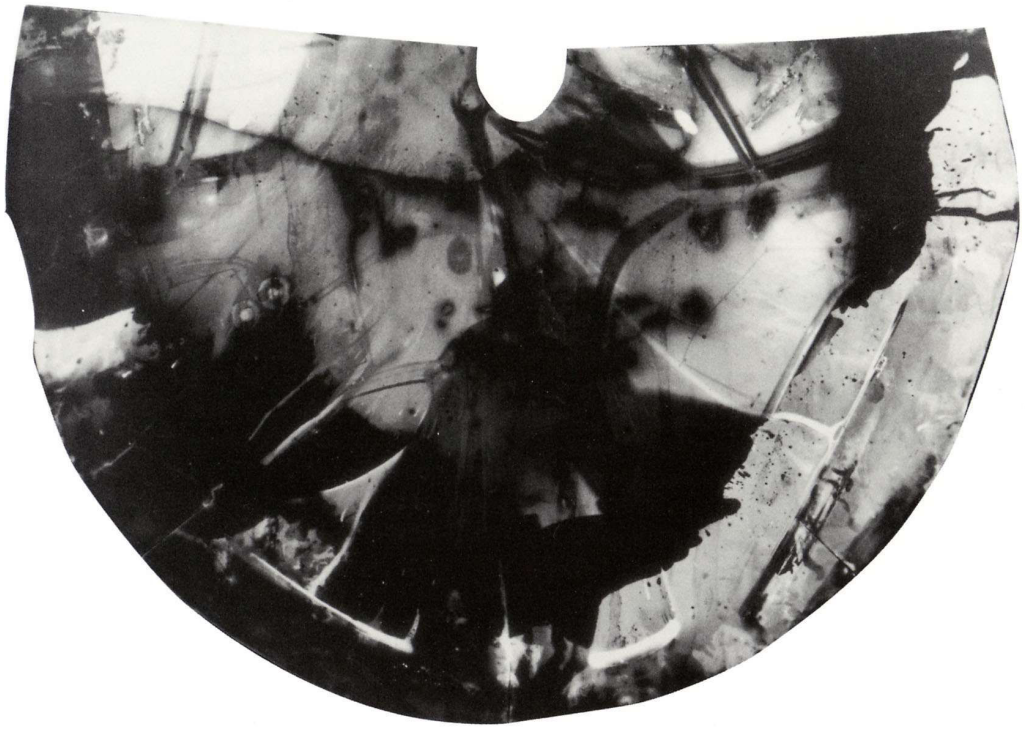


Image 85 Steven Pippin, *The Continued Saga of an Amateur Photographer #6*, 1993, British Rail carriage 76805 London – Brighton 12h32, temps d'exposition 1.5 minute, 45.7 x 58.4 cm.

Chapitre 2.3 Photographier sans objectif (la *camera obscura*)

Image 86 Steven Pippin, *Laundromat – Locomotion*, 1997, documentation (Richard Becker sur Southberry Mack).

Image 87 Steven Pippin, *Laundromat – Locomotion, série 00*, 1997, diamètre 61 cm.

Chapitre 2.3 Photographier sans objectif (la *camera obscura*)

Image 88 Vera Lutter, *Pepsi Cola Interior III*, 17-24 juillet 2000, tirage gélatino-argentique, 234 x 427 cm.

Image 89 Vera Lutter, *Clock Tower, Brooklyn XI*, 1er juin 2009, tirage gélatino-argentique, 250 x 251 cm.

Image 90 Felten-Massinger, Ipanema II, 2 juillet 2004, Cibachrome, 102 x 217 cm.

Image 91 Ann Hamilton, *Free Library of Philadelphia, reading*, 2 juin 2006, tirage gélatino-argentique, 53.3 x 22.9 cm.

Chapitre 2.3 Photographier sans objectif (la *camera obscura*)

Image 92 Steven Pippin, *Addendum (Portikus*), 1994, tirage gélatino-argentique, 457 x 762 cm (16 parties).

Image 93 Axel Straschnoy, *Contexto de Exhibición de un Marco Negro*, 2007, documentation (photographie du cadre).

Chapitre 2.3 Photographier sans objectif (la *camera obscura*)

Image 94 Thomas Bachler, *Reiseerinnerung Basel-Kassel*, 1986, film polaroid, 20.3 x 25.4 cm.

Image 95 Choi, *S.T.,* 2012, dimensions non renseignées.

Chapitre 2.3 Photographier sans objectif (la *camera obscura*)

Image 96 Denis Bernard, *mille yeux 3*, 1985, dimensions non renseignées

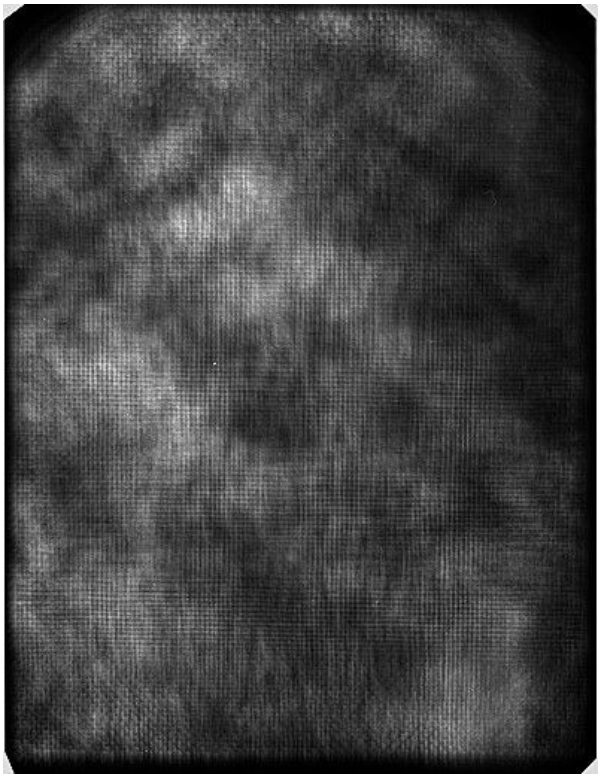


Image 97 Denis Bernard, *11000*, 1988, dimensions non renseignées.

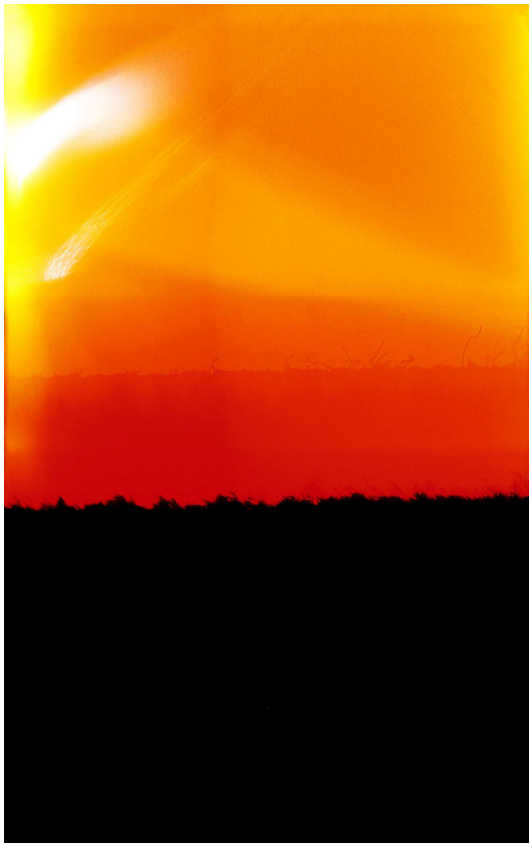


Image 98 Silvio Wolf, *Horizon n°19*, 2003, 125x80cm, courtesy de l'artiste.

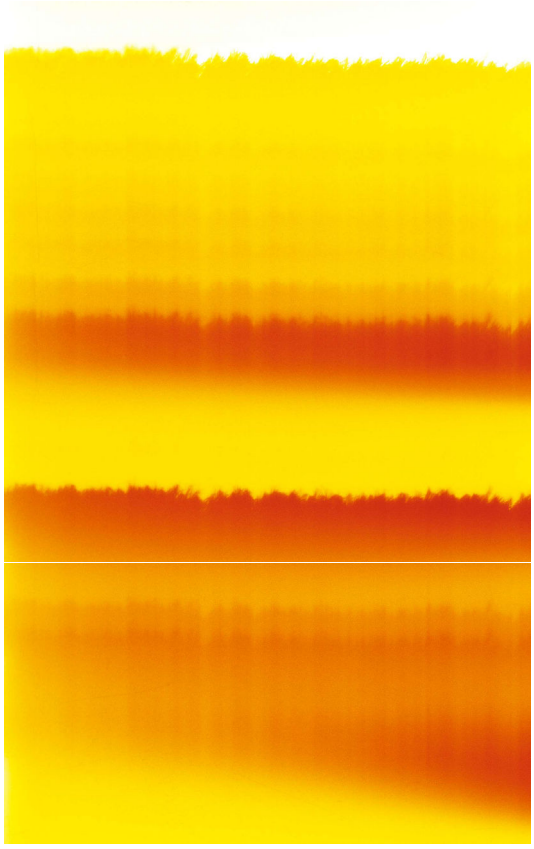


Image 99 Silvio Wolf, *Horizon n°22*, 2003, 125x80cm, courtesy de l'artiste.

Image 100 Timm Ulrichs, *Landschafts-Epiphanien*, 1991, 40x50cm.

Image 101 Jean-Claude Bechet, *Accident, Valparaiso, Chili*, date et dimensions non renseignées.

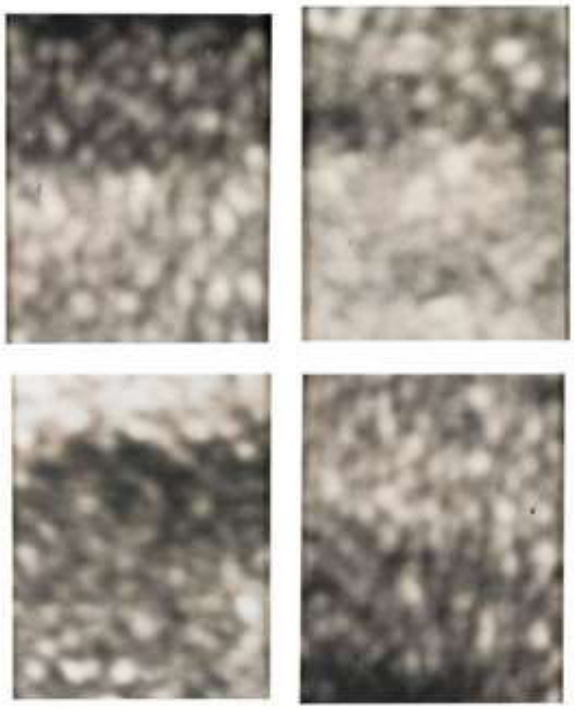


Image 102 Giulio Paolini, *Quatro fotogrammi della luce*, 1969, chacun 25x20cm.

Image 103 James Welling, *Gelatin Photograph*, 1984, 41x51cm.

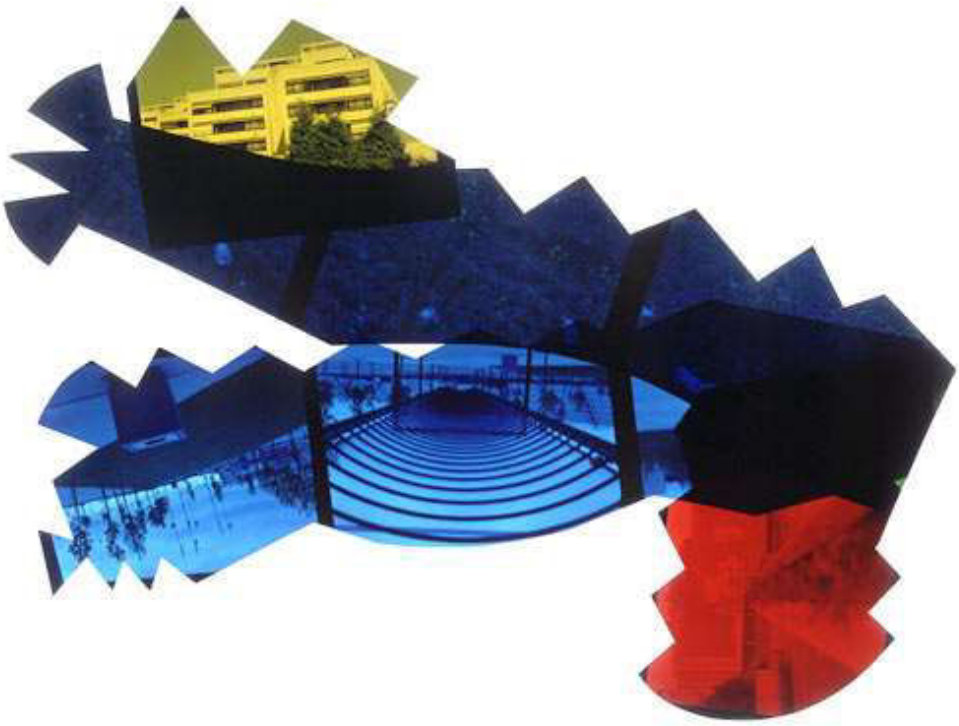


Image 104 Tom Drahos, *Périphérie #27*, 1990, dimensions non renseignées.

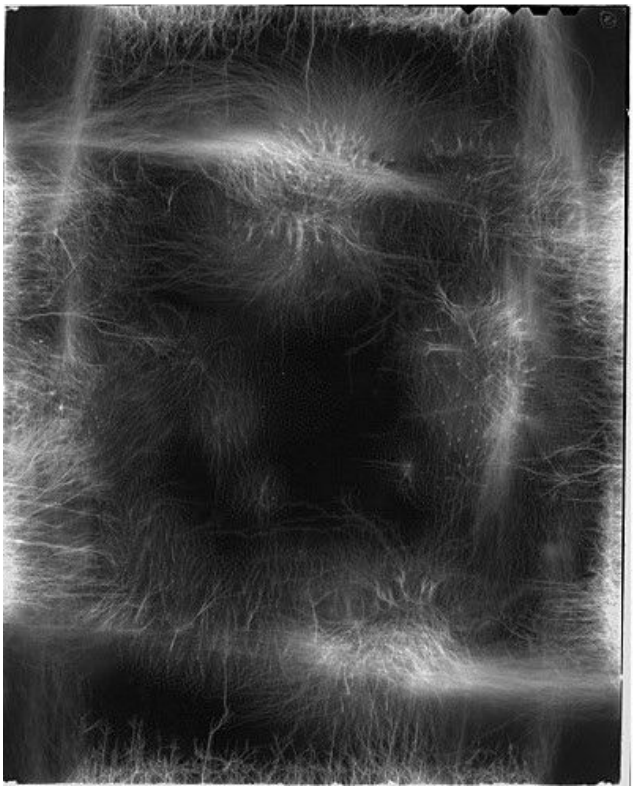


Image 105 Denis Bernard, *fulgures*, 2002, dimensions non renseignées.

Image 106 Sylvia Ballhause, *The Munich Daguerre Tryptich*, 2010, c-print, 3 fois 70 x 90 cm.

Image 107 Juliana Borinski, *In the soul of film*, 2010, chacune 17x16cm (série de 12), courtesy galerie Jérome Poggi.

Image 108 Juliana Borinski, *LCD-Copper-Plate II*, 2011, 110x80cm, courtesy galerie Jérome Poggi.

Image 109 Michael Wesely, *Salzburg, Camera Controversa*, 1990, 27 x27 cm.

Image 110 Aïm Lüski, *Pita camera*, 2004.

Image 111 Aïm Lüski, *Cake camera*, 2004.

Image 112 Aïm Lüski, *Horizontal camera*, 2004.

Image 113 Aïm Lüski, *Horizontal camera*, 2004.

Image 114 Aïm Lüski *Rama's window on Macdonald street*, n1, 4x5 négatif NB, 2011, avec horizontal camera.

Image 115 Aïm Lüski *The Tel-Aviv Museum Square*, 4x5 Ektachrome, 2012, avec barrel camera.

Image 116 Photographie de l'exposition *Aïm Deüelle Lüski, Imatges Residuals, Fotografia documental en temps obscurs*, (Comissària: Ariella Azoulay), La Virreina Centre de la Imatge, Barcelone, prise par l'auteur le 24 octobre 2012 : Vue de la salle d'exposition avec la *camera obscura* NESW et trois photographies de la ligne de séparation à Jérusalem.

Image 117 Aïm Lüski *Back-to-back, Bitounia*, n3, 4x5 Ektachrome, 2004, avec pita camera.

Image 118 21 Aïm Lüski *Kefar Shalem's Ruins*, n2 4x5 négatif NB, 2010, avec cake camera.

Image 119 Ignaz Cassar, *Fields (Champs) n°6,* **négatif noir et blanc avec tirage argentique, 2006, 25,4 x 20,3 cm.**

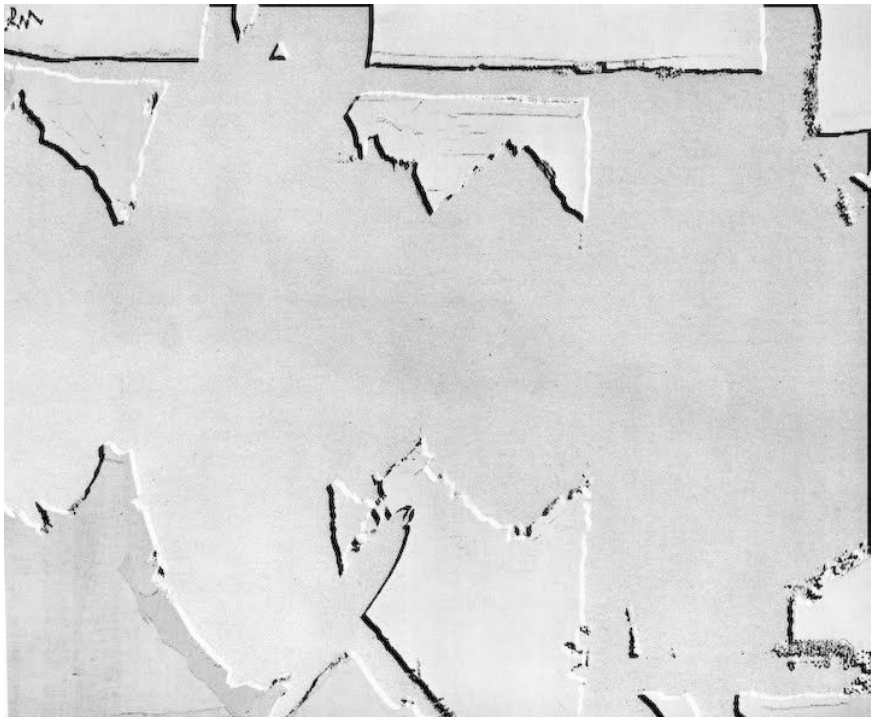


Image 120 Lisa Oppenheim, ***Art for the Public: Images from the Collection of the Port Authority (Elegy to the Spanish Republic 116)*****,** négatif sur positif, 2009

Image 121 Lisa Oppenheim, *Lunagrams*, 2010, vue d'installation.

Image 122 Patrick Bailly-Maître-Grand, *Les Gémelles*, monotypes directs, positifs et négatifs (en paires), épreuves au chloro-bromure d'argent, 1997 ; 80x57cm chacun.

Image 123 Silvio Wolf, *Icone di luce*, Cibachrome, 1993, 13.5x9.3 cm.

Image 124 Silvio Wolf, *Icone di luce*, Cibachrome, 1993, 155x85cm.

Image 125 **Rossella Bellusci, *Contro-forma*, 2009, 130x80 cm.**

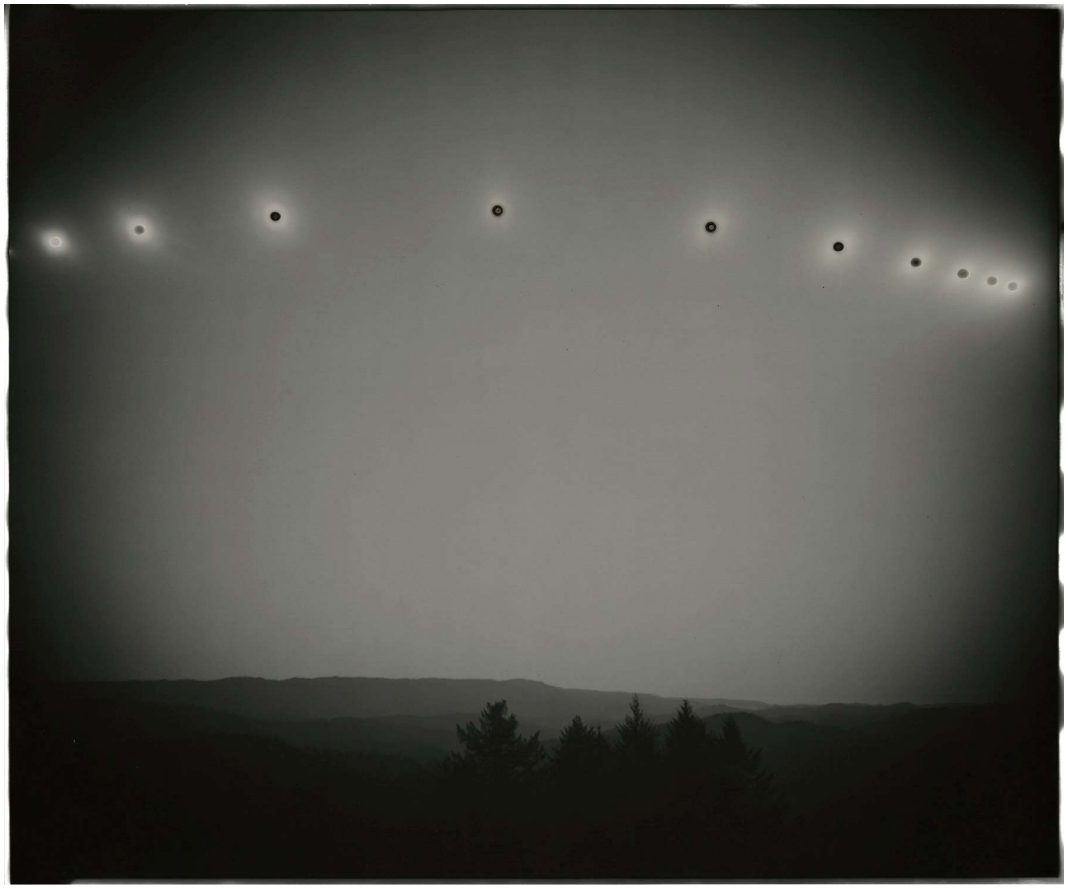


Image 126 **Chris McCaw, *Heliograph n°7*, négatif papier gélatino-argentique unique, 2012, 35.6x27.9 cm.**

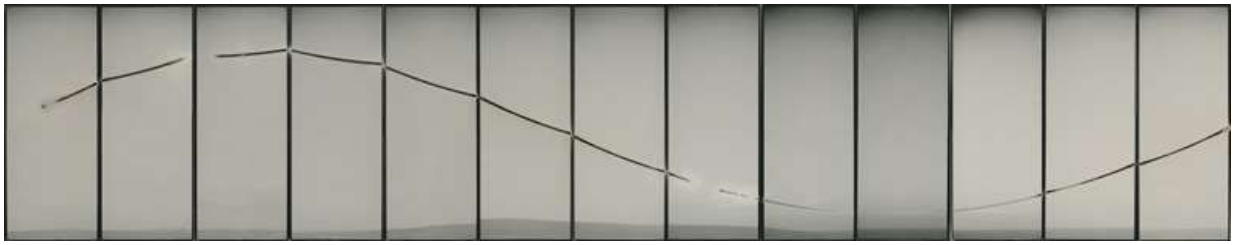


Image 127 **Chris McCaw, *Sunburned GSP #492 (North Slope Alaska / 24 hours),* 13 négatifs papier gélatino-argentique unique, 2011, chaque 50.8x20.3cm.**

Image 128 **Chris McCaw, *Sunburned GSP#323(Santa Cruz Mountains),* négatif papier gélatino-argentique unique 2009, 50.8x60.9cm.**

Chapitre 2.5 Une photographie aux marges du visible

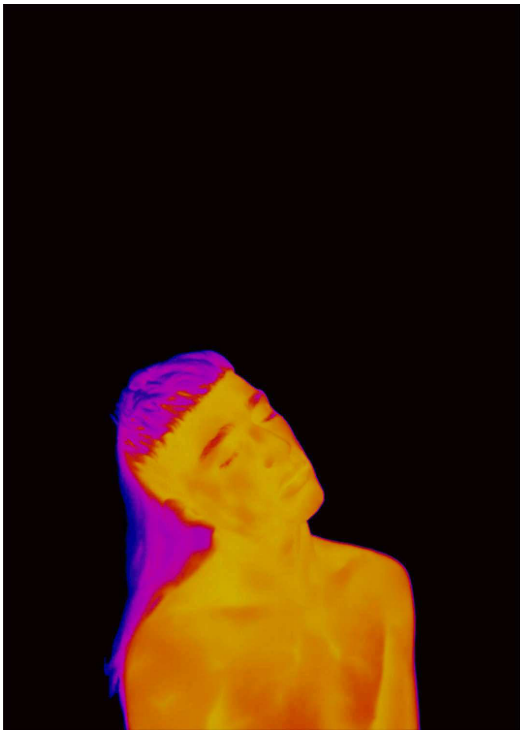


Image 129 Dorothée Smith, *S.T., série Traum*, photographie à la caméra thermique, 2014

Image 130 Nari Ward, *Radiant Scans*, photographie à la caméra thermique, 2013

Image 131 Maarten Vanvolsem, *Moving Body 2 (Brugge Concertgebouw)*, Lambda print, 2007, 110 x 30 cm.

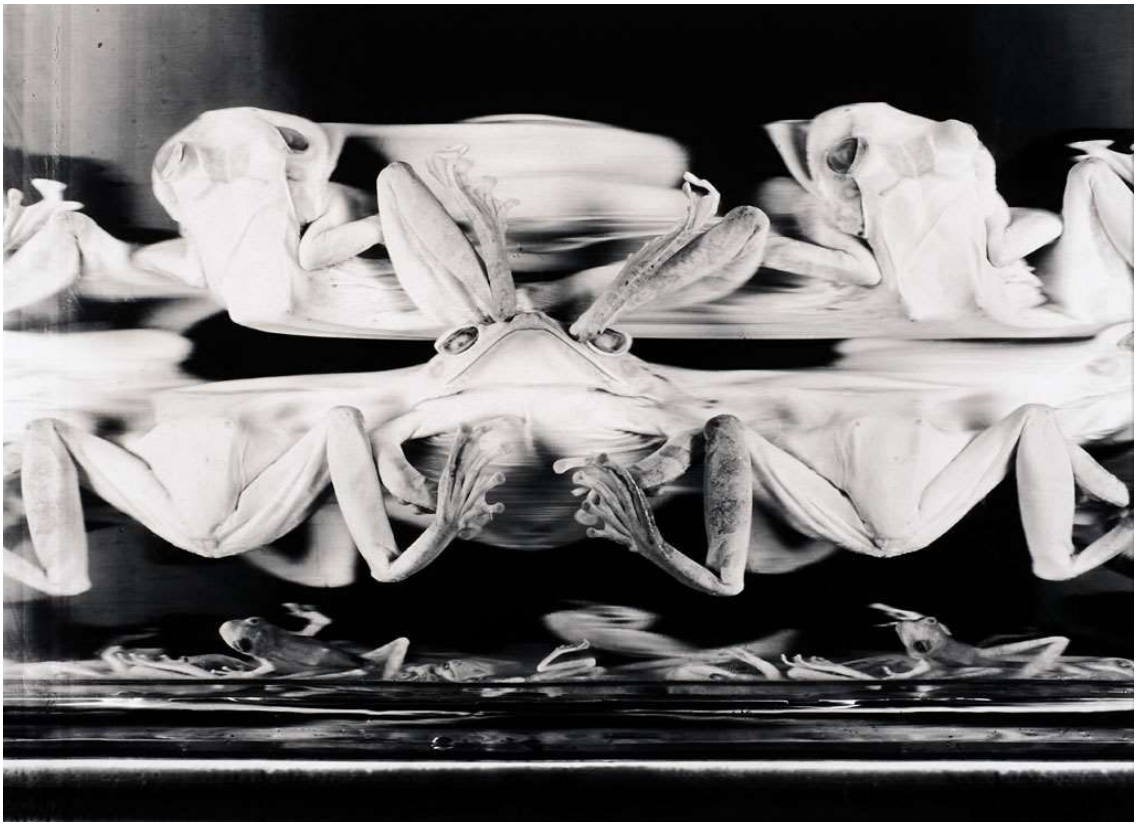


Image 132 Patrick Bailly-Maître-Grand, *Dessus Dessous*, série *Formol's band*, épreuve au chlorobromure d'argent avec virage, 1986, 50x60 cm.

Image 133 Douglas Huebler, *Duration piece #31*, photographie noir et blanc et texte dactylograhié, 1974, 109 x 64cm.

Chapitre 2.6 Une photographie hors du temps instantané

Image 134 Patrick Bailly-Maître-Grand, *Scapin*, série *Bisch's band*, épreuve au chlorobromure d'argent avec virage, 1989, 50x60 cm.

Image 135 Laura Medler, ***When The Bough Breaks*, 2009, 162 x 127 cm, c-print, mounted on aluminium and framed.**

Chapitre 2.6 Une photographie hors du temps instantané

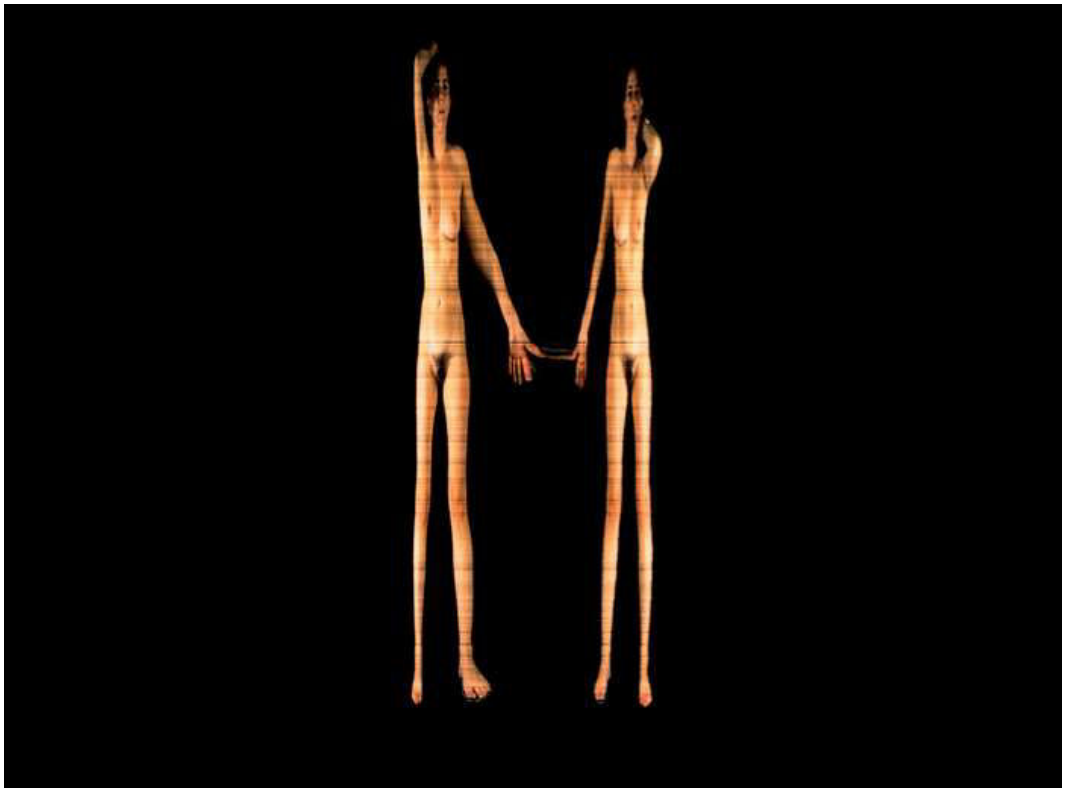


Image 136 Laura Medler, *Performance*, Cibachrome sous Disec, 2003, détail (dimensions totales 14x300cm)

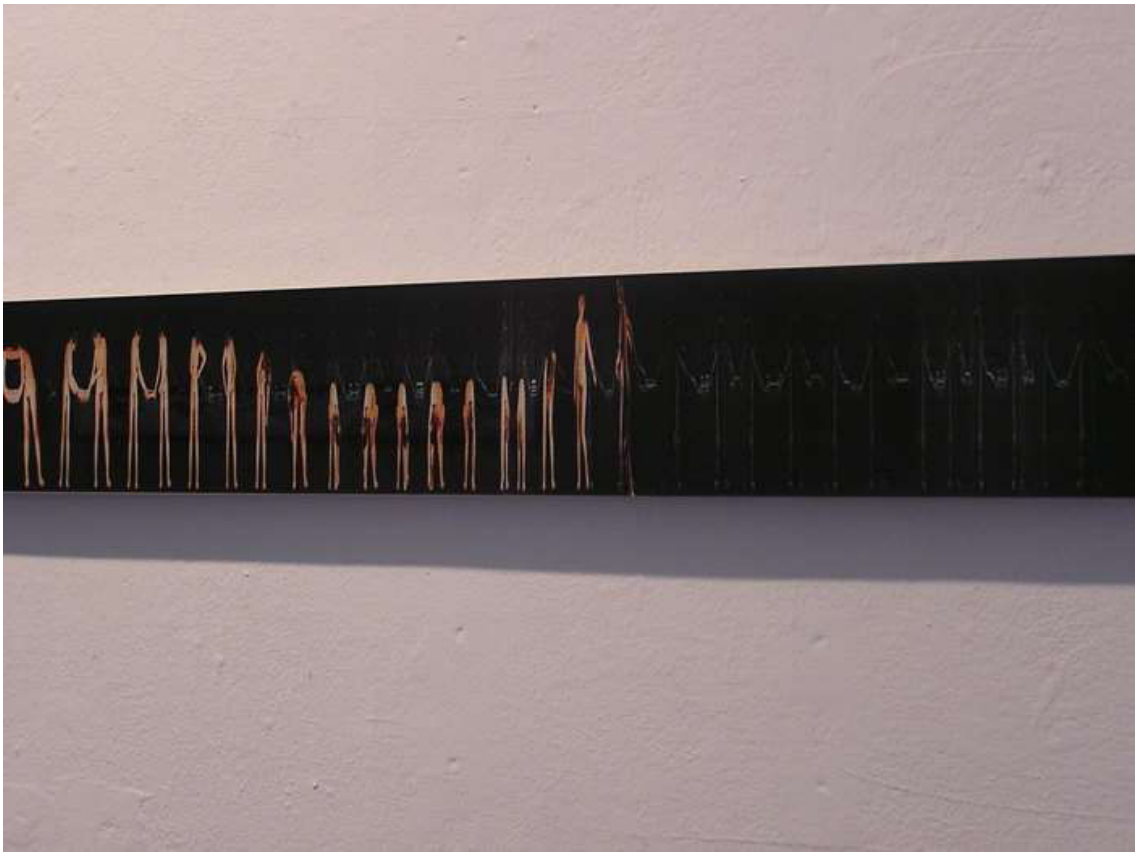


Image 137 Laura Medler, *Performance*, Cibachrome sous Disec, 2003, vue partielle d'exposition (galerie Outline, Amsterdam, octobre-novembre 2006) (dimensions totales 14x300cm)

Chapitre 2.6 Une photographie hors du temps instantané

Image 138 Paolo Gioli, *Figura sparsa di se stessa,* 1977, fotofinish.

Image 139 Paolo Gioli, *Volto attraverso il ramoscello di Talbot*, 1991 fotofinish.

Image 140 Patrick Bailly-Maître-Grand, *Les Fourmis*, épreuve au chlorobromure d'argent avec virage, 2002, 60x 50 cm.

Chapitre 2.6 Une photographie hors du temps instantané

Image 141 Jan Wenzel, *Interieur*, 1998, montage de quatre bandes photomaton, épreuves chromogènes, 21.3 x 16 cm.

Image 142 Estefanía Peñafiel Loaiza, série *Un air d'accueil*, 2013, dimensions variables.

Chapitre 2.6 Une photographie hors du temps instantané

Image 143 Michael Wesely, *Hertha BSC Berlin – DSC Arminia Bielefeld (15.30 – 17.20 Uhr, 19.3.2005)*, 2005, C-Print, 80 x 120cm

Chapitre 2.6 Une photographie hors du temps instantané

Image 144 Michael Wesely, *29.7.1996 – 29.7.1997 Office of Helmut Friedel,* 1996-97, tirage gélatino-argentique, 42.1x58.5 cm, collection du MoMA, New York

Chapitre 2.6 Une photographie hors du temps instantané

Image 145 Michael Wesely, *5.4.1997 – 3.6.1999 Potsdamer Platz Berlin*, 1997-1999 tirage gélatino-argentique, coll. Daimler-Crysler, Berlin.

Image 146 Denis Brihat, *Herbes*, 1972, tirage gravure photographique, 40 x 50cm.

Image 147 Ofri Cnaani, *Blue print 33*, 2012, cyanotype, dimensions non renseignées.

Image 148 Michelle Kloehn, *S.T.*, série *Unseen*, 2009, ferrotype, 40.6 x 50.8 cm.

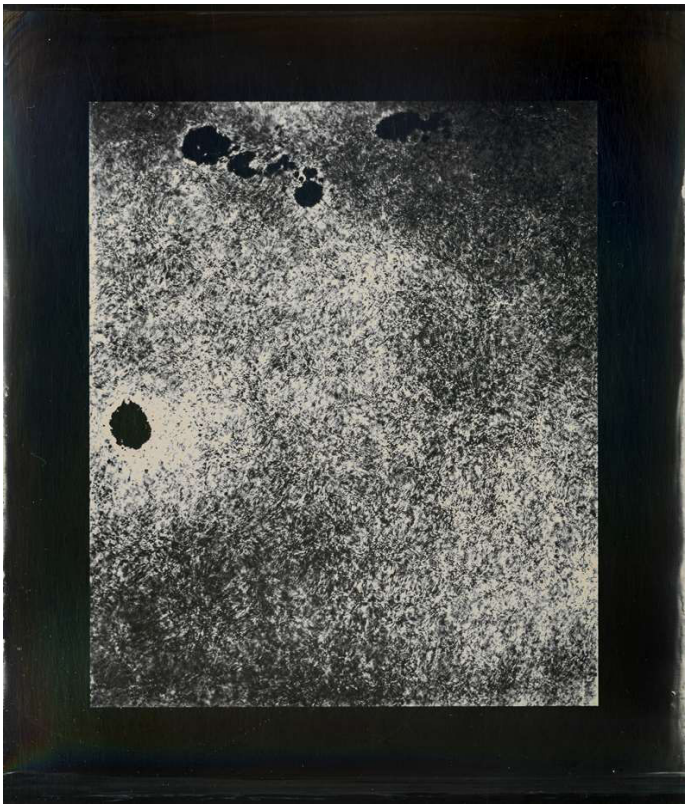


Image 149 Dove Allouche, *Granulation 24*, 2013, physautotype, essence de lavande, éthanol & vapeurs de pétrole sur plaque de cuivre argenté, 20 x 17 cm.

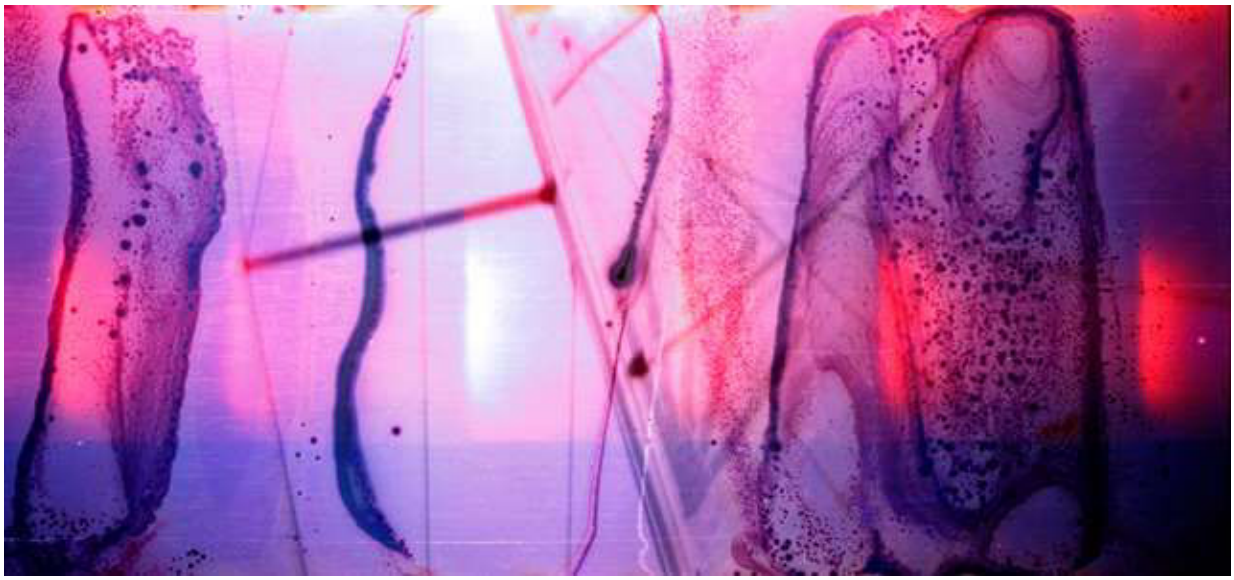


Image 150 Matthew Cetta, *Photogenic Alchemy (aluminum sulfate),* photographie au sulfate d'aluminium, date et dimensions non renseignées.

Image 151 Matthew Brandt, *Takiya*, 2007, papier salé imprimé avec le sang du modèle, 13 x14.9 cm.

Image 152 Matthew Brandt, *Yuba Lake CA 3*, 2010, photographie couleur trempée dans l'eau du lac Yuba, 30x40cm.

Image 153 Marco Breuer, *S.T. (C-1485),* 2014, papier chromogène brûlé, plié, gratté, 50.6 x 42.7 cm.

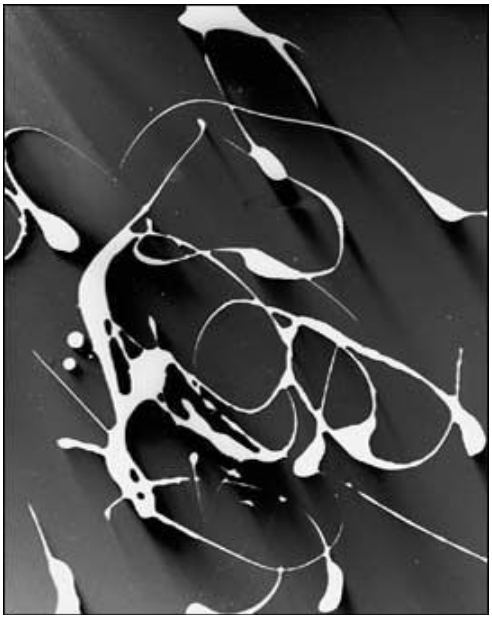


Image 154 Nino Migliori, *Idrogramma*, 1952, hydrogramme, dimensions non renseignées.

Image 155 Nino Migliori, *Ossidazione*, 1954, oxydation, dimensions non renseignées.

Image 156 Nino Migliori, *Ossidazione*, 2010, oxydation, dimensions non renseignées.

Image 157 Pierre Cordier, *Chimigramme, 8/2/61 I*, 1961, chimigramme sans produit localisateur, 50x60cm.

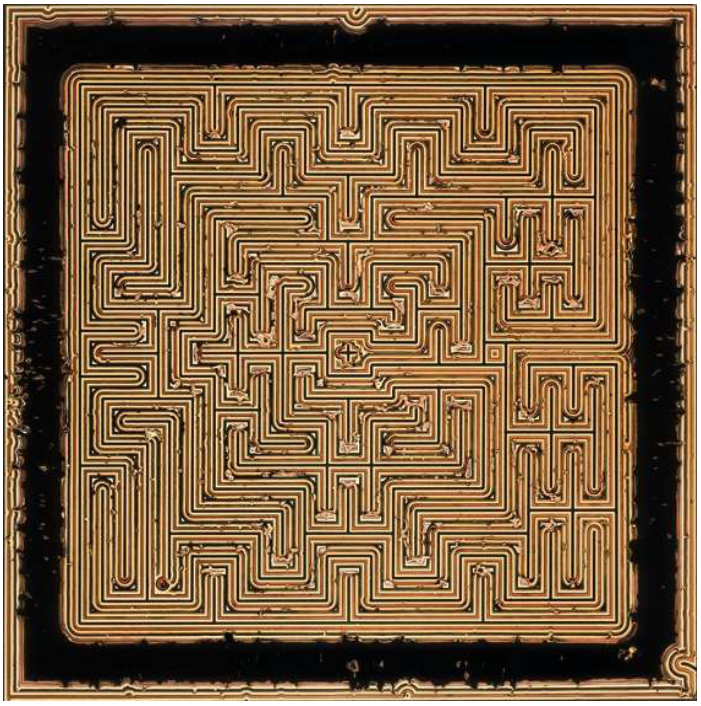


Image 158 Pierre Cordier, *Dédalogramme V, 22/06/1987*, chimigramme avec produit localisateur, 100x100 cm.

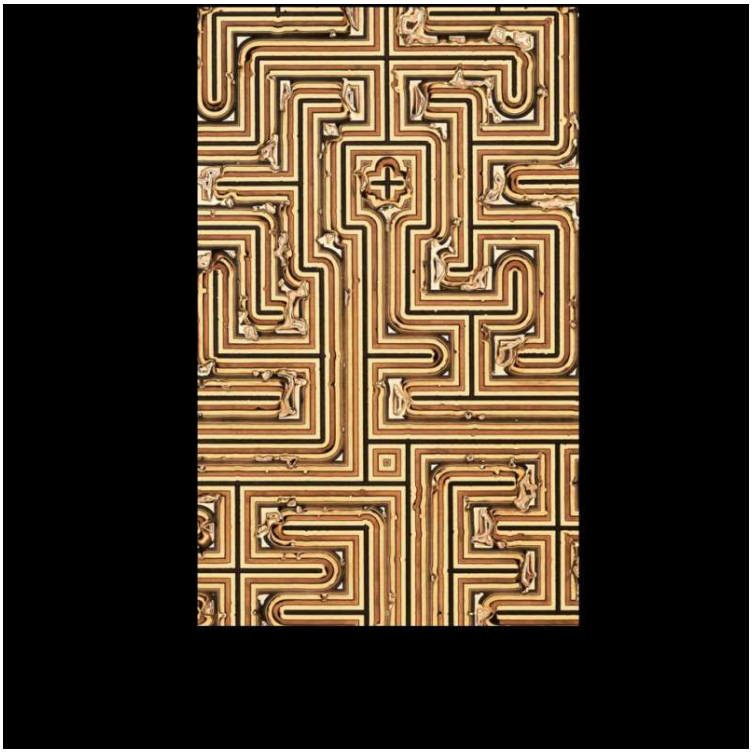


Image 159 Pierre Cordier, *Dédalogramme V, 22/06/1987*, chimigramme avec produit localisateur, 100 x 100 cm (détail).

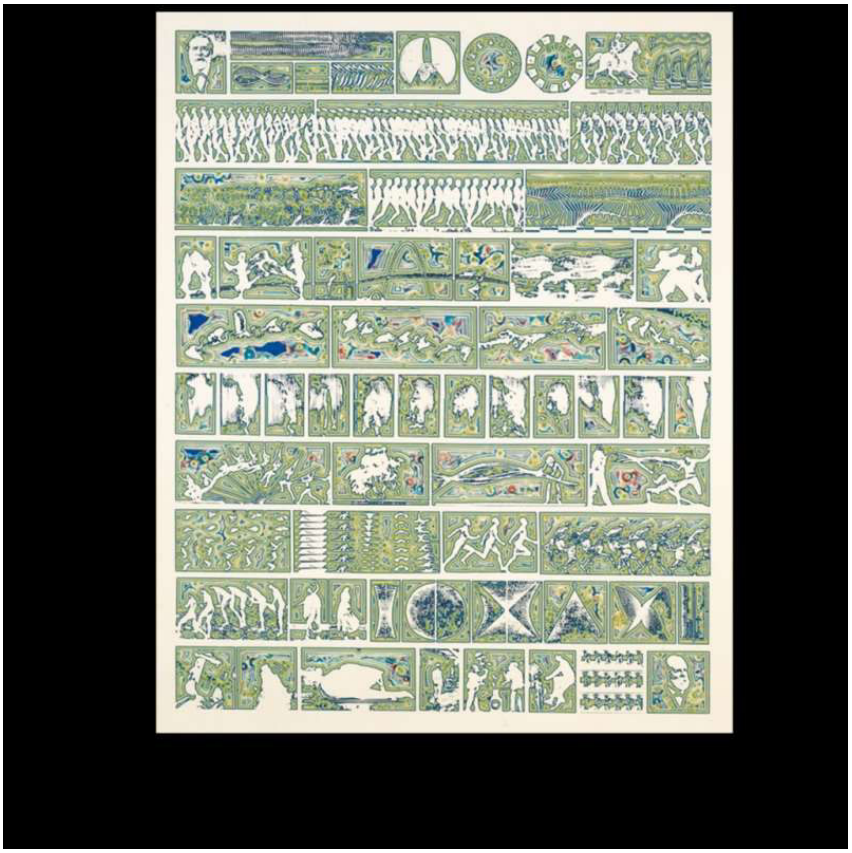


Image 160 Pierre Cordier, *Hommage à Marey, 9/3/79*, photo-chimigramme, 60.3 x 50.8 cm.

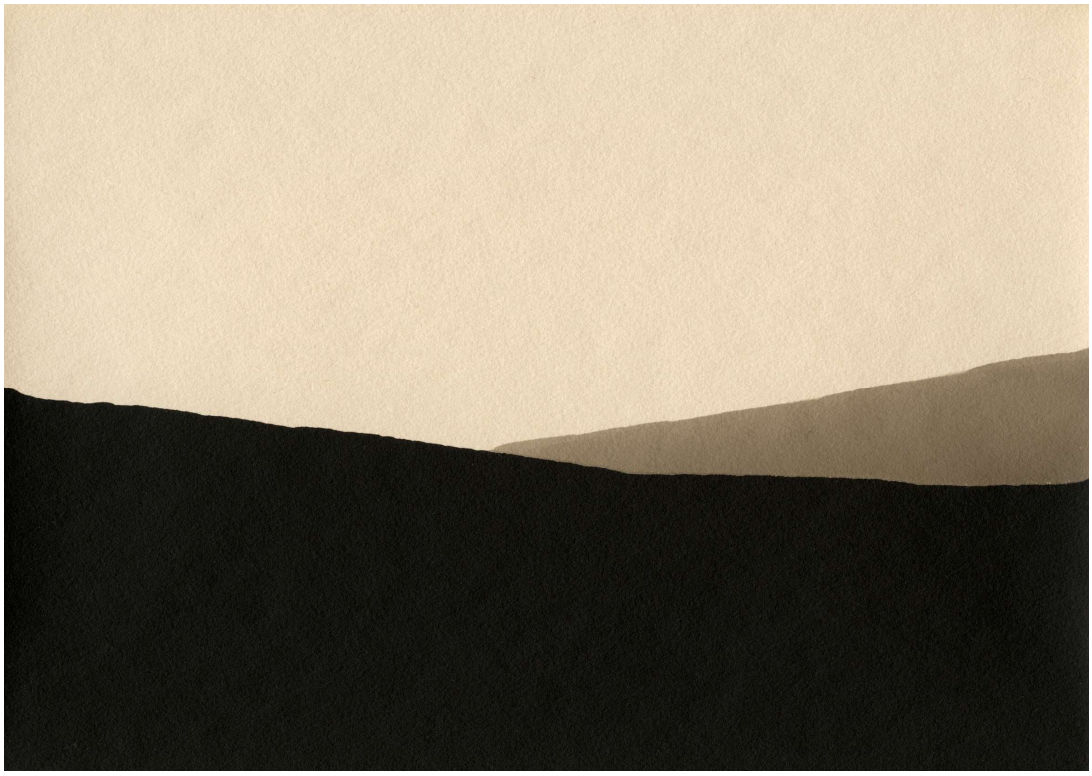


Image 161 Alison Rossiter, *Sears Roebuck Darko Rough, expired ca. 1930, processed 2012*, 2012, tirage gélatino-argentique, 12,7 x 17,8 cm.

Image 162 Alison Rossiter, *Eastman Kodak Velvet Velox, expired 1945, processed 2013*, 2013, tirage gélatino-argentique, dimensions non renseignées.

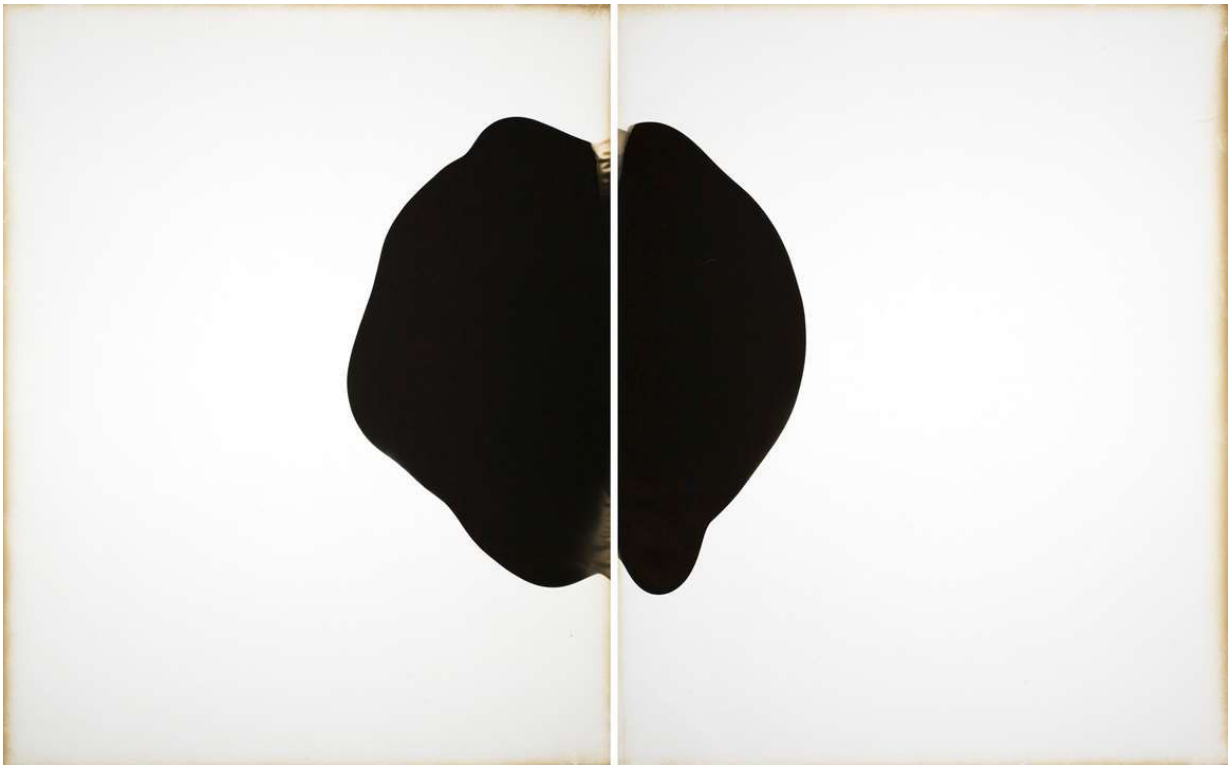


Image 163 Alison Rossiter, *Haloid Platina, expired ca. 1915, processed 2010*, 2010, tirage gélatino-argentique, 2 fois 20x25cm.

Image 164 Mohammad Ghazali, *Tehran a Little to the Right n°18*, 2010-2013, Polaroïd expiré, 8.5x10.8cm.

Image 165 Andreas Müller-Pohle, *Vienna, Prater, Giant Wheel*, série *Signa*, 1992, polaroïd 665, 7.3 x 9.5 cm.

Image 166 Lucas Samaras, *Photo-Transformation, November 7, 1973*, 1973, polaroïd SX70, 7.9 x 7.9 cm.

Image 167 James Welling, *Red Dawn*, 1975, Polacolor print, 5.1 x 7.6 cm.

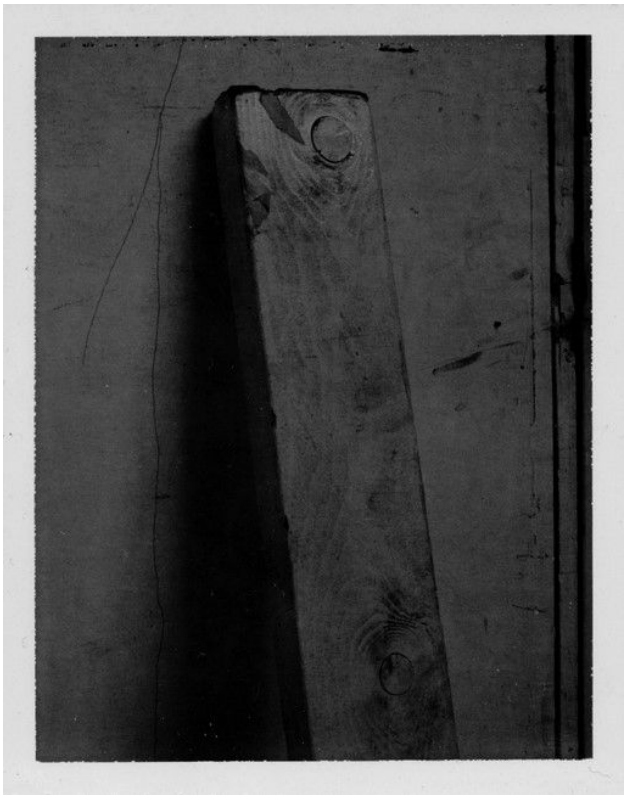


Image 168 James Welling, *Lock*, 1976, Polapan print, 7.6 x 5.1 cm.

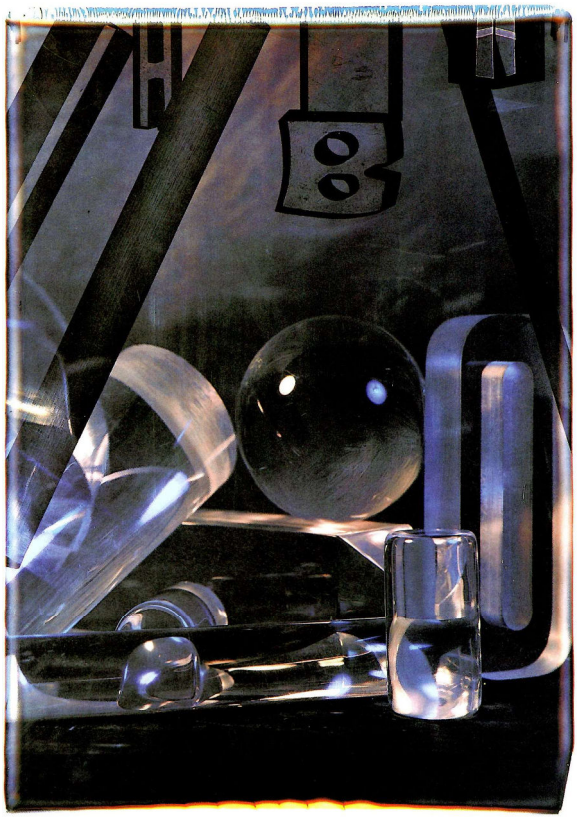


Image 169 Nino Migliori, *S.T.*, série *Cinquanta per Sessanta*, 1991, polaroïd, 50 x60 cm.

Chapitre 2.7 Jouer avec la chimie photographique

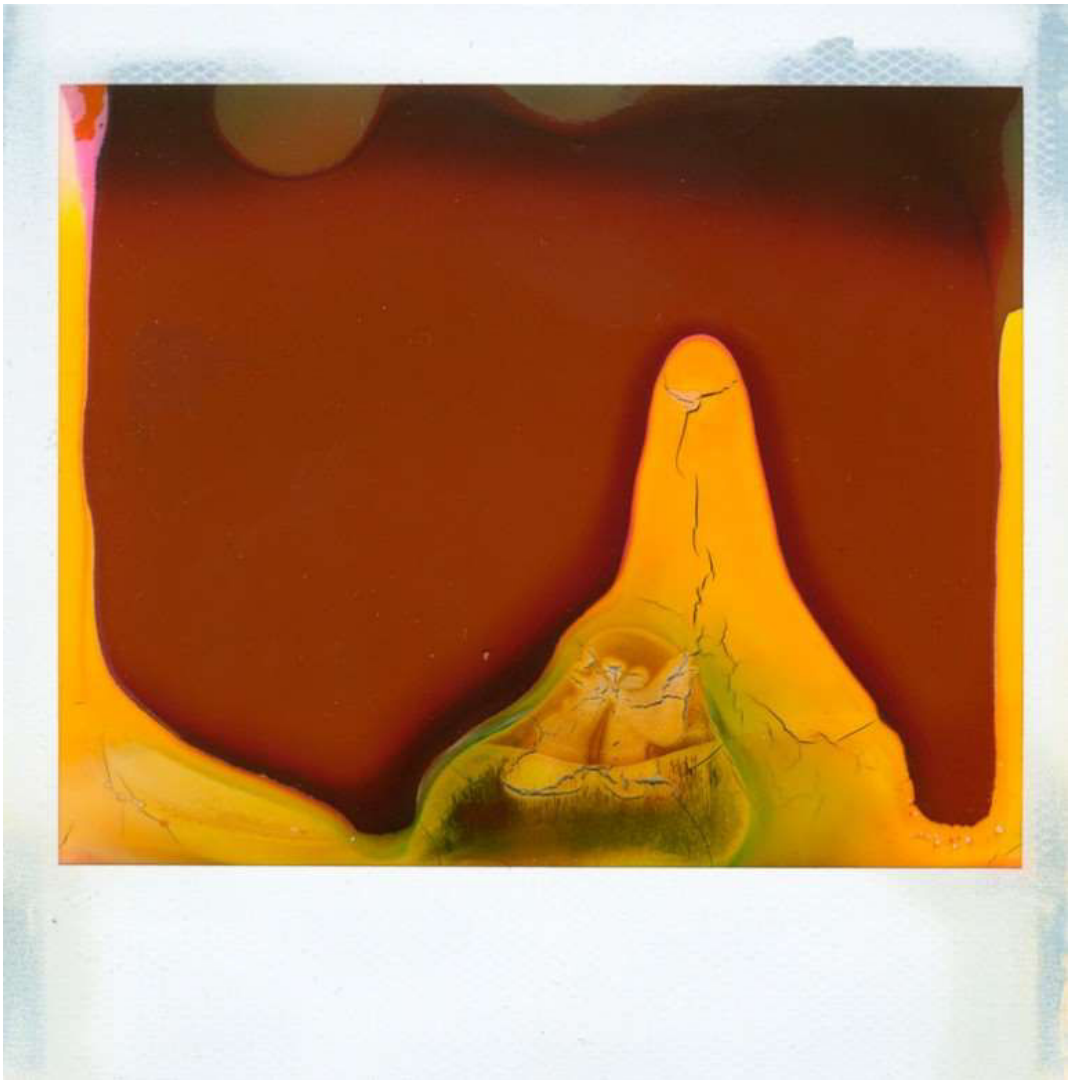


Image 170 Driss Aroussi, *Polaroid*, 2013, Polaroïd expiré, 10.2 x 10.5 cm

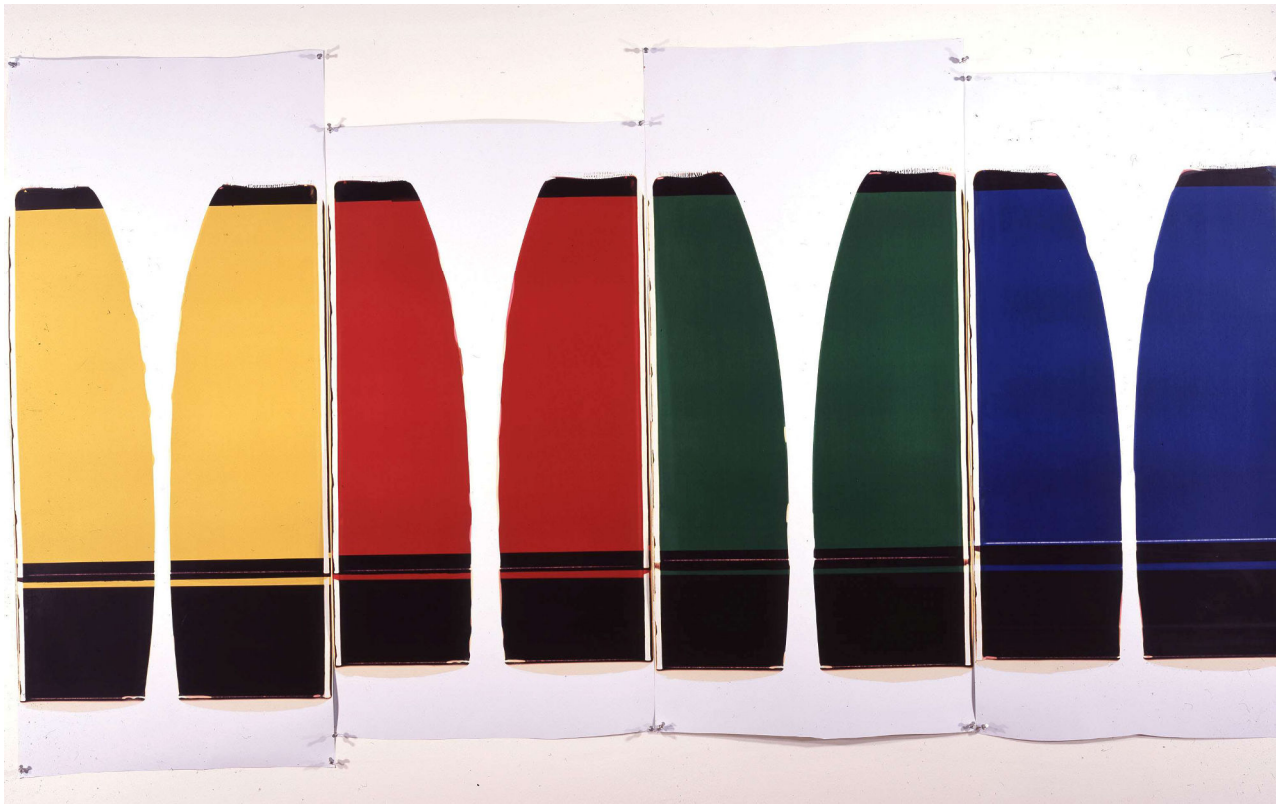


Image 171 Ellen Carey, *Monochrome Partial Pulls, Yellow / Red / Green / Blue*, 2005, quatre polaroids positifs 20x24 (inches), 101.6 x 223.5 cm.

Image 172 Ellen Carey, *Monochrome Partial Pulls, Yellow / Red / Green / Blue*, 2005, quatre polaroids négatifs 20x24 (inches), 101.6 x 223.5 cm.

Image 173 Paolo Gioli, *L'annegato*, 1981, Polaroid Polacolor type 809 au sténopé cm 27,5x18,5 cm, transféré sur papier à dessin, 35x25 cm.

Image 174 Paolo Gioli, *Vessazioni*, 2007 Polaroid 50x60 cm.

Image 175 Paolo Gioli, *Naturae*, 2009. Polaroid 50x60 cm et acrylique.

Image 176 Paolo Gioli, *Autoanatomie*, 1987, Polaroid sur soie sérigraphique et fond acrylique et crayon 34x27 cm, sur papier à dessin 50x60.

Image 177 Gábor Ösz, *The Colors of Black & White 3B & 3A*, 2008, *camera obscura*, papier noir et blanc, 185 x 204 cm et Cibachrome 183 x 202 cm.

Image 178 Michael McCarthy, *anti-portrait n°4*, 2004, 35x28cm.

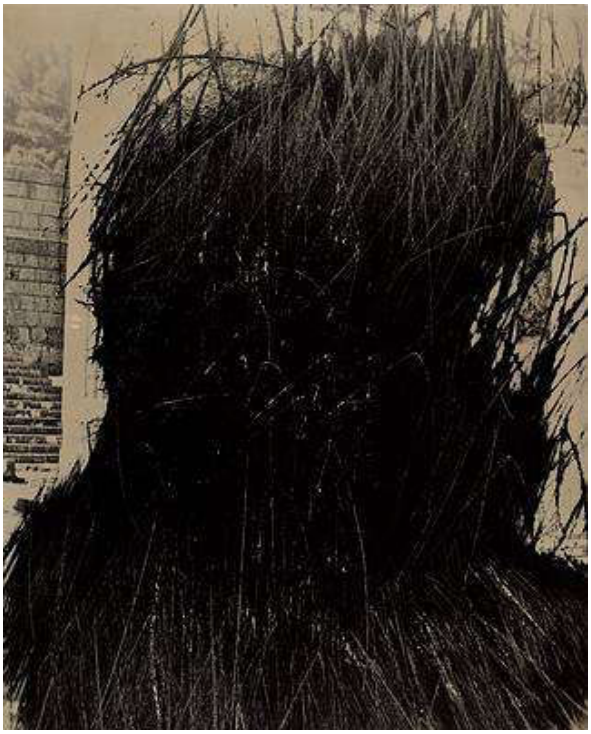


Image 179 Andreas Müller-Pohle, *Asklepieion*, série *Dacappo II*, 1989, dimensions non renseignées.

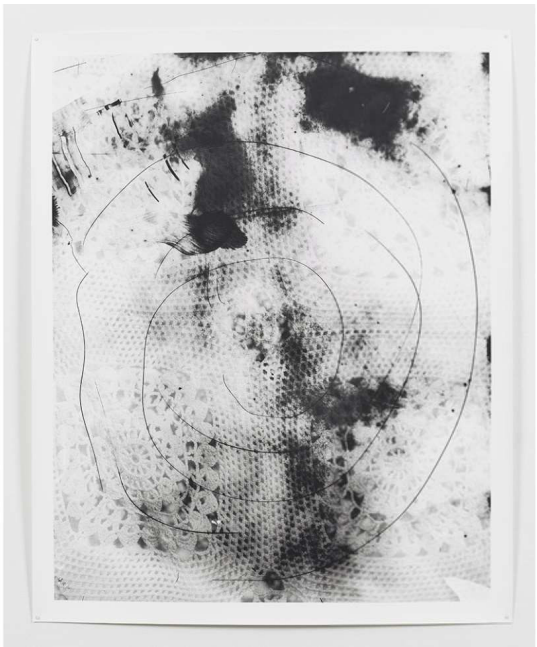


Image 180 Eileen Quinlan, *The Voidist*, 2013, tirage gélatino-argentique, 63.5 x 50.8 cm.

Image 181 Thibault Hazelzet, *Autoportrait recyclé 14*, 2011, techniques mixtes, 90 x 60 cm.

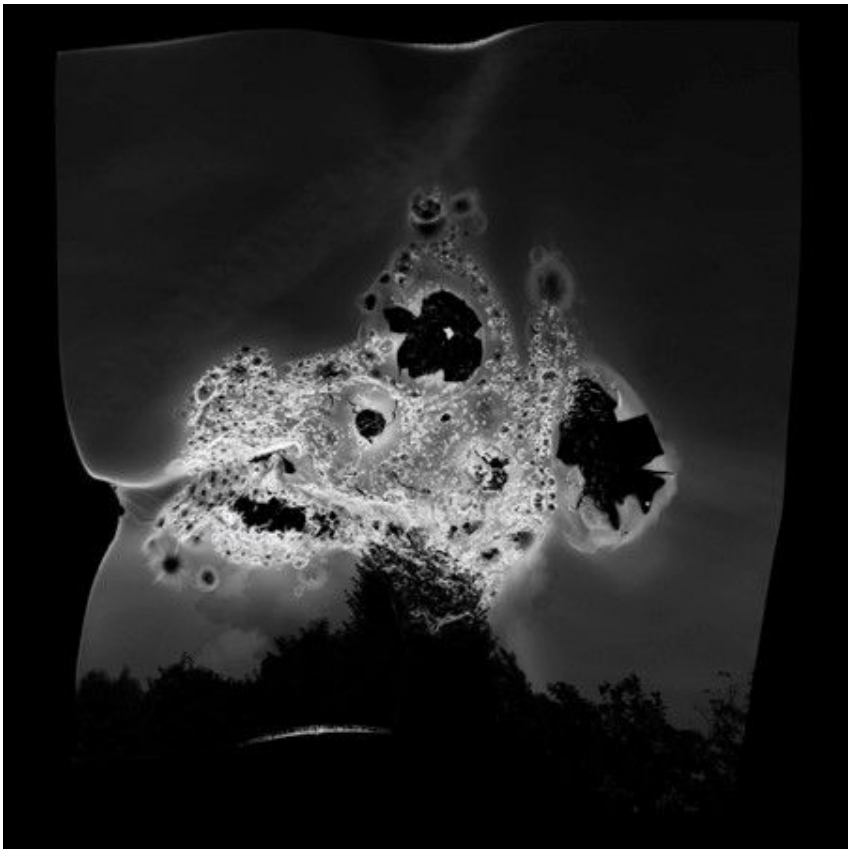


Image 182 Sylvie Bonnot, *S . T. 06*, série *Fireclouds*, 2012, photographie, contre-collage aluminium, caisse américaine.

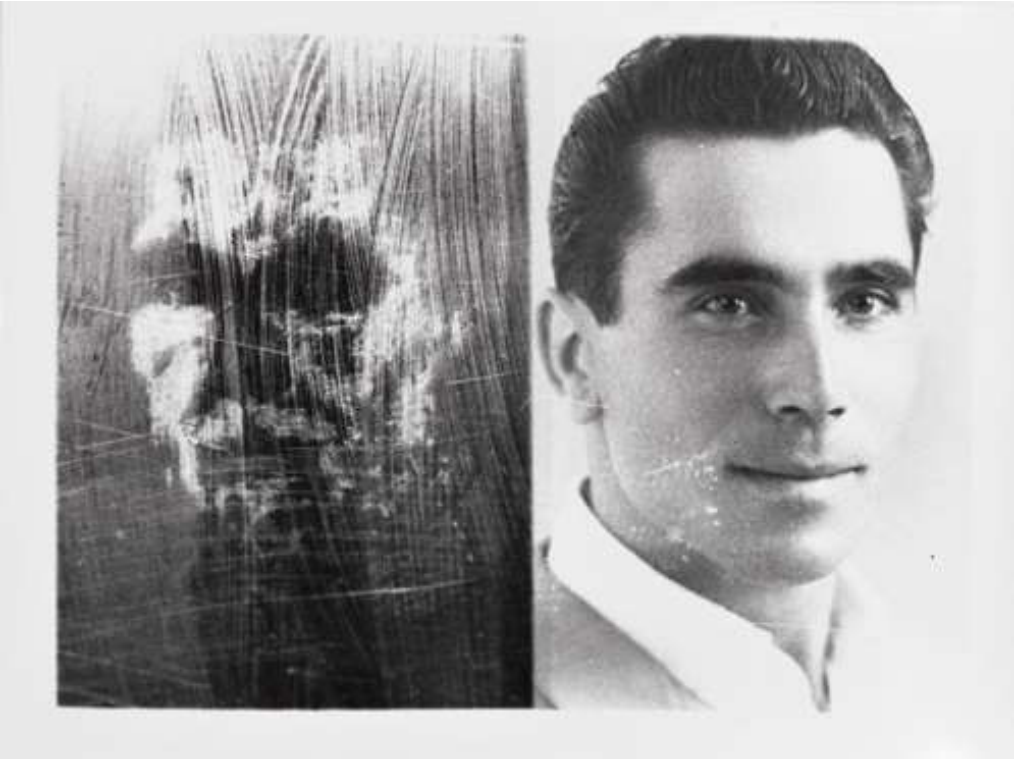


Image 183 Paolo Gioli, *Sconosciuto*, 2012, tirage noir et blanc, 30 x 24 cm.

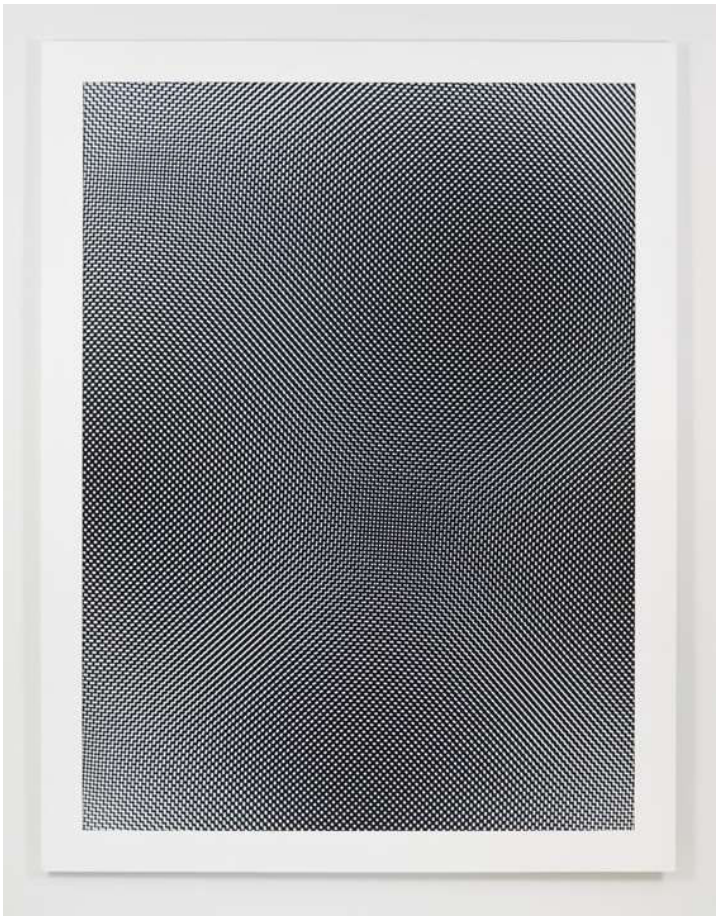


Image 184 Liz Deschenes, *Moiré 25*, 2009, épreuve couleur, 137.3 x 101.9 cm.

Image 185 Giordano Bonora, *S.T.,* 1991, monotype sur laiton, 41 x 31 cm.

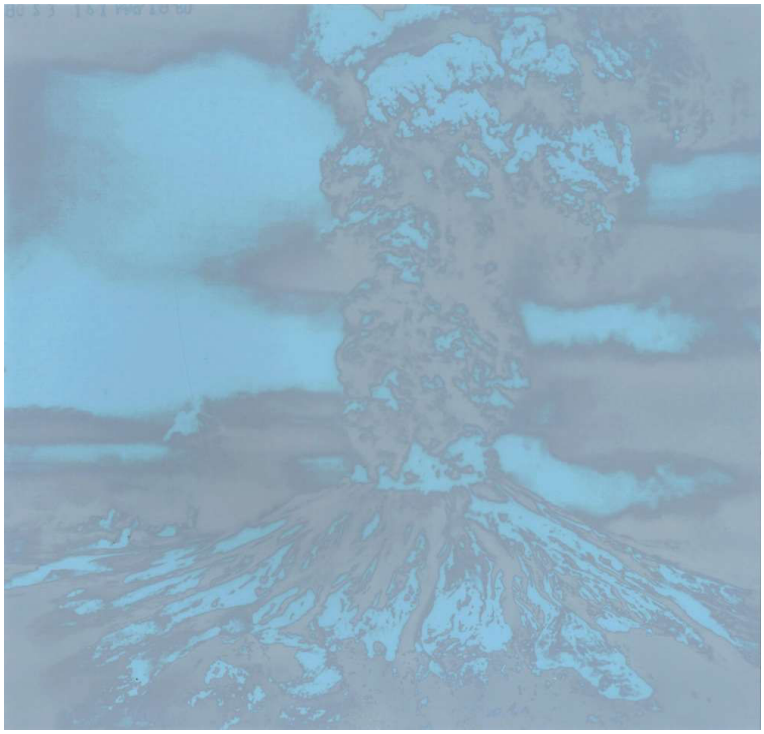


Image 186 Thu Van Tran, *Digression autour de l'éruption du Mont Pelée*, 2013, papier calque noir plié, encre, photogramme non fixé sur papier Fuji, 18 x 18 cm, édition de 20.

Image 187 Indira Tatiana Cruz, *Corps à Corps*, 2009, tirage gélatino-argentique sur papier calque, dimensions non renseignées.

Image 188 Aurélien David, *Vanishing People*, 2012, tirage à la chlorophylle sur papier aquarelle, 110 x 170 cm.

Image 189 Richard Conte, *Pomme libertine*, 2005, pomme insolée.

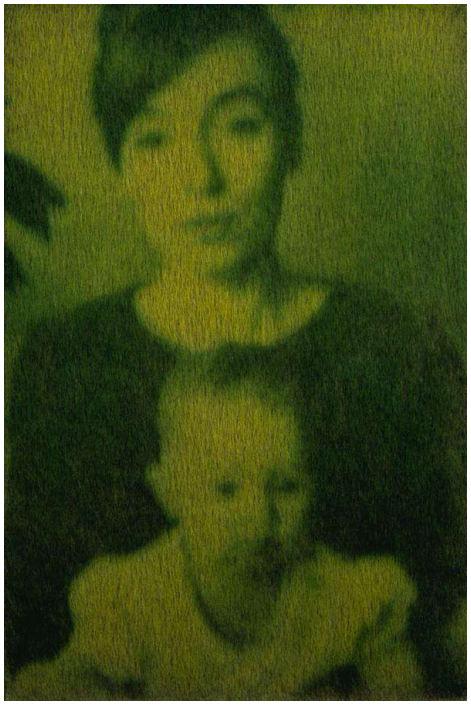


Image 190 Heather Ackroyd & Dan Harvey, *Mother & Child*, 1998, photosynthèse sur herbe, 183 x 115 cm.

Image 191 Heather Ackroyd & Dan Harvey, 1998, 1999 & 2001, 3 versions, photosynthèse sur herbe, chacun environ 183x115 cm.

Image 192 Heather Ackroyd & Dan Harvey, *Sunbathers*, 2000, photosynthèse sur herbe, dimensions non renseignées.

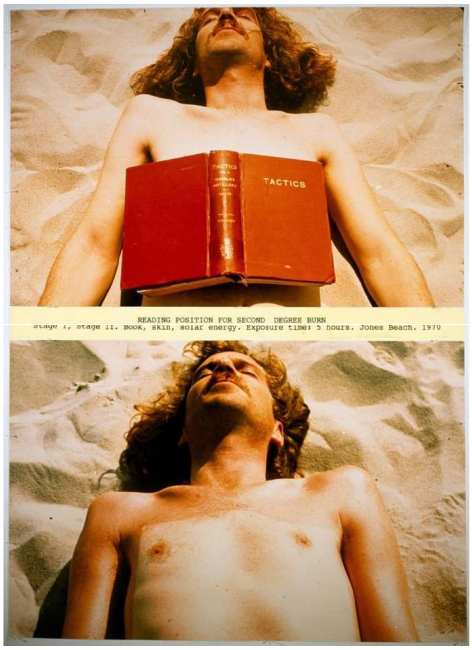


Image 193 Dennis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970, Jones Beach, New York, Stage I and Stage II. Skin, book, solar energy. Exposure time : 5 hours. 215.9 × 152.4 cm. Color photograph and text © Dennis Oppenheim Courtesy Dennis Oppenheim Estate (Amy Plumb Oppenheim).

Image 194 Thomas Mailaender, *The Illustrated People*, 2013, dimensions non renseignées.

Image 195 Motohiro Takeda, *Untitled, from the series Invitations*, 2009, unique type C prints made in camera obscura, 80 x 144 inches (composed with 24 sheets of 20 x 24 inches papers) (203.2cm x 365.8cm).

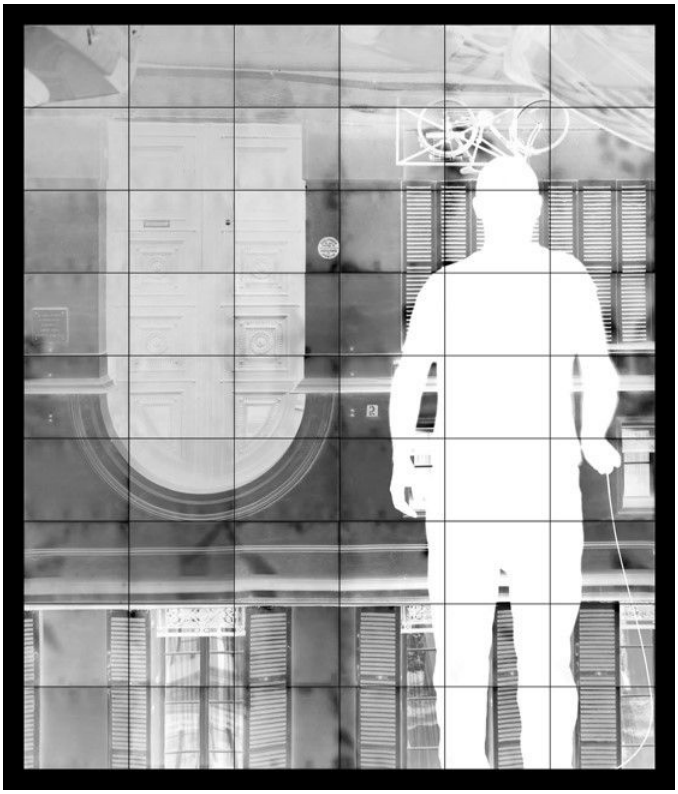


Image 196 Ignaz Cassar, *Face à Lacan (Autoportrait avec Jacques Lacan),* 2007, tableau photographique composé de 54 photos (gélatine argentée) à un seul exemplaire, 183.5 cm x 216.8cm.

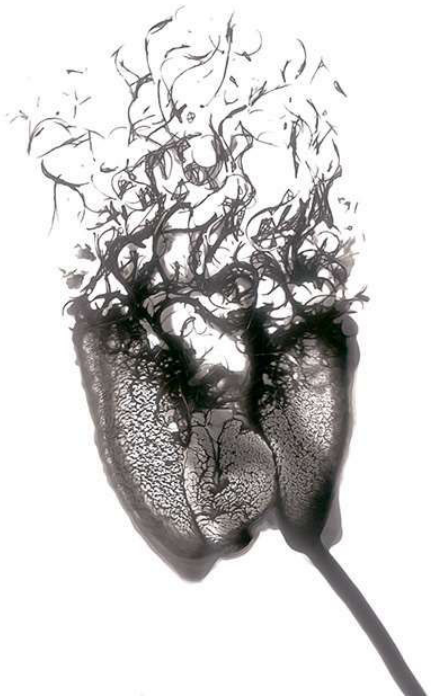


Image 197 Morgane Adawi, *Surface Sensible 18*, 2014, empreinte faite au révélateur par contact sur papier photographique noir et blanc. Courtesy of the artist.

Image 198 Edgar Lissel, série *Myself I, (Hand),* 2005, 80 x 80 cm, pigment inks on Hahnemühle Photo Rag. Courtesy of the artist.

Image 199 Rudolf Steiner, *Picture of me, shooting myself into a picture*, 1997, Fujichrome RDP II, diapositive, 20.3 x 25.4cm, présentée en caisson lumineux.

Image 200 Thomas Bachler, *Scene of crime 2 (Park Bench Dresden 02)*, 2006, épreuve gélatino-argentique, 90 x 70 cm.

Image 201 Jean-François Lecourt, *La balle crée l'image*, 1982, épreuve chromogène, 100 x 100 cm.

Image 202 Jean-François Lecourt, *Tir dans l'appareil photographique*, 1982, épreuve chromogène, 100 x 100 cm.

Image 203 Wafaa Bilal, *Project 3rdi*, 2011.

Image 204 Iz Öztat, *Project Immaculate Conception (belly obscura)*, 2007.

Image 205 Eric Renner & Nancy Spencer, *Through each other's eyes*, 1989, Ilfochrome (exposition de 7 secondes), 20.3 x 25.4 cm.

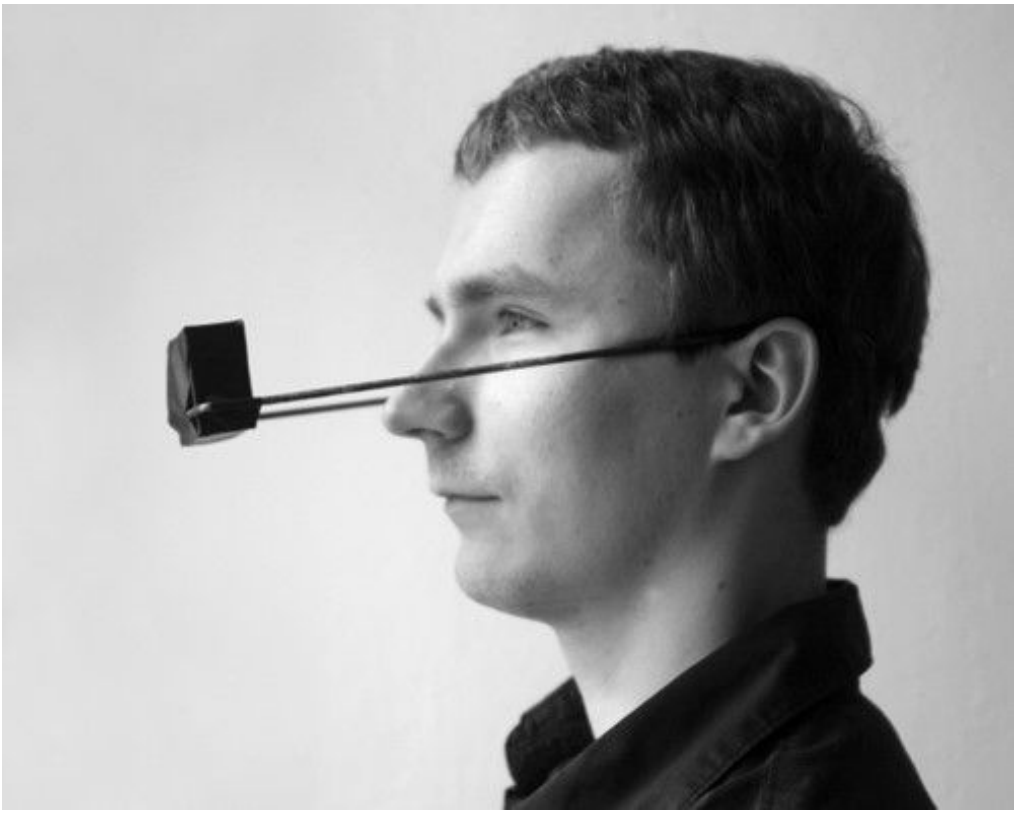


Image 206 Jaroslaw Klupś, *Pinhole camera for self-portrait*, 2003.

Image 207 Tim Otto Roth, Vue de l'installation « *Les neuf portes de ton corps* » dans l'exposition "Sexuell" à la Fondation Starke à Berlin (commissaire Andrea Domesle), décembre 2001. Photogrammes sur Fujichrome Velvia, 25.4 x 20.3 cm.

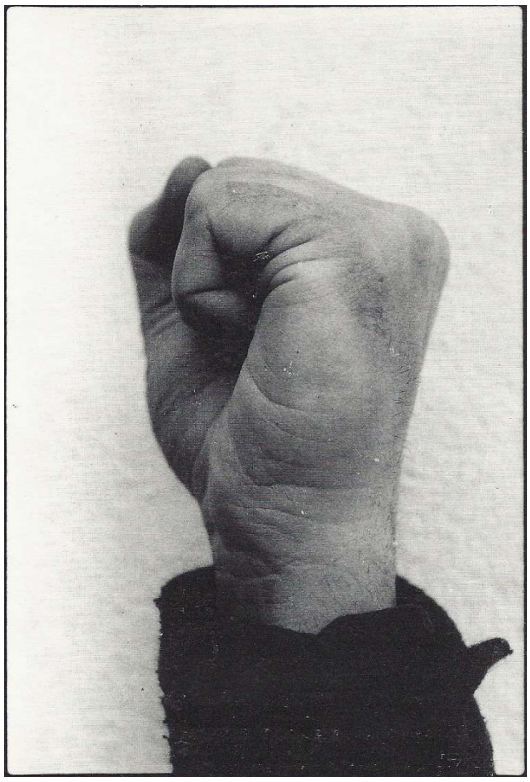


Image 208 Paolo Gioli, *Poing sténopé*, 1989.

Image 209 Paolo Gioli, *Poing contre moi-même*, 1989, 18 x 13 cm.

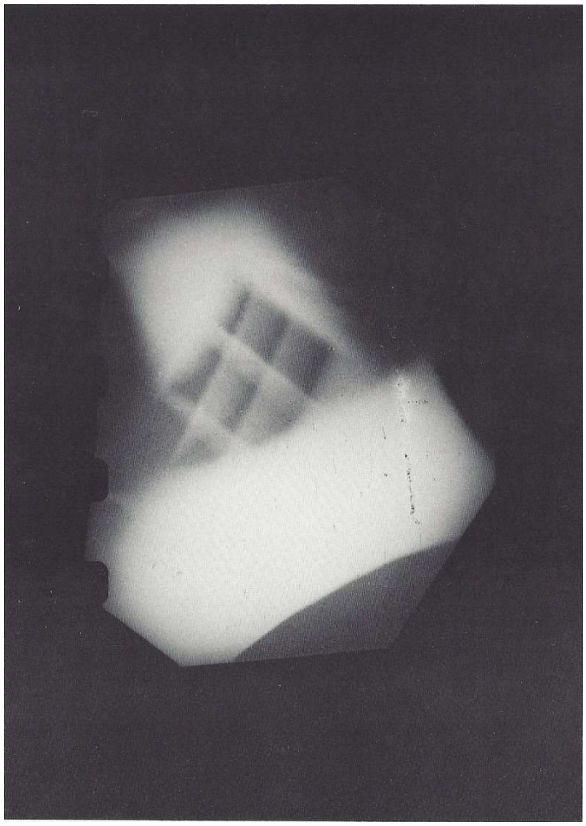


Image 210 Paolo Gioli, *Fenêtre dans mon poing, 1989, 18 x 13 cm.*

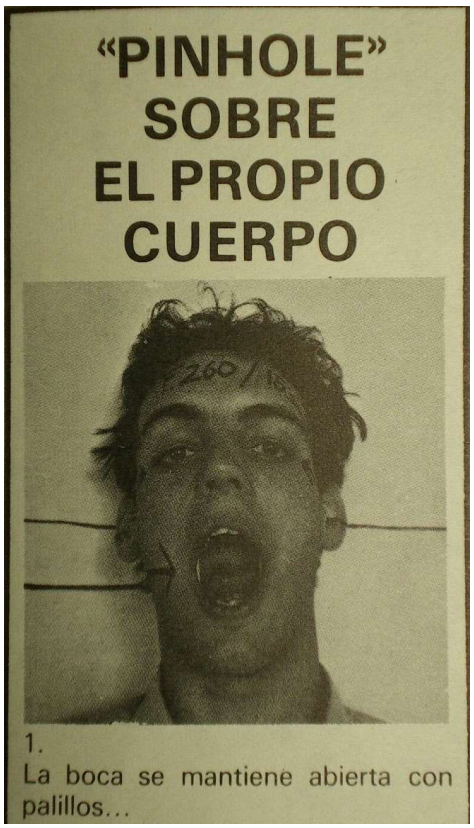


Image 211 Julian Ballantyne, coupure du magazine *Flash Foto*, septembre 1978.

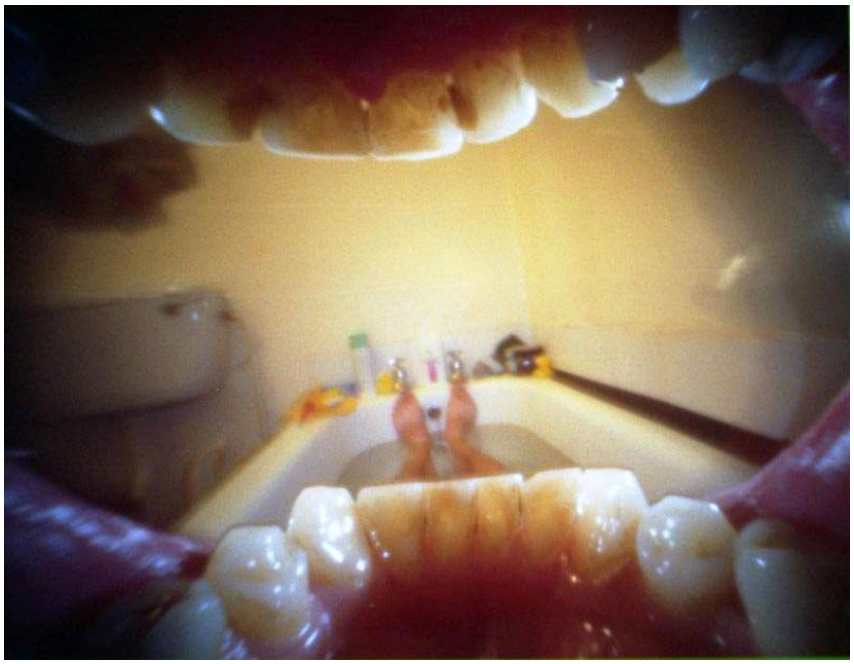


Image 212 Justin Quinnell, *Bathtime*, 2005.

Image 213 Jeff Guess, vue d'exposition « *From hand to mouth* » (1993), à l'American Center, Paris, 1995.

Image 214 Thomas Bachler, *Le troisième œil, 1985.*

Image 215 Thomas Bachler, *Photographies humaines (Nu n°3), 1998.*

Image 216 Ann Hamilton, *Face to face*, 2001.

Image 217 Lindsay Seers, *Mouth camera kiss (Southend),* 1997.

Image 218 Lindsay Seers, *Lost House (Tree), 2003, deux fois 25 x25cm.*

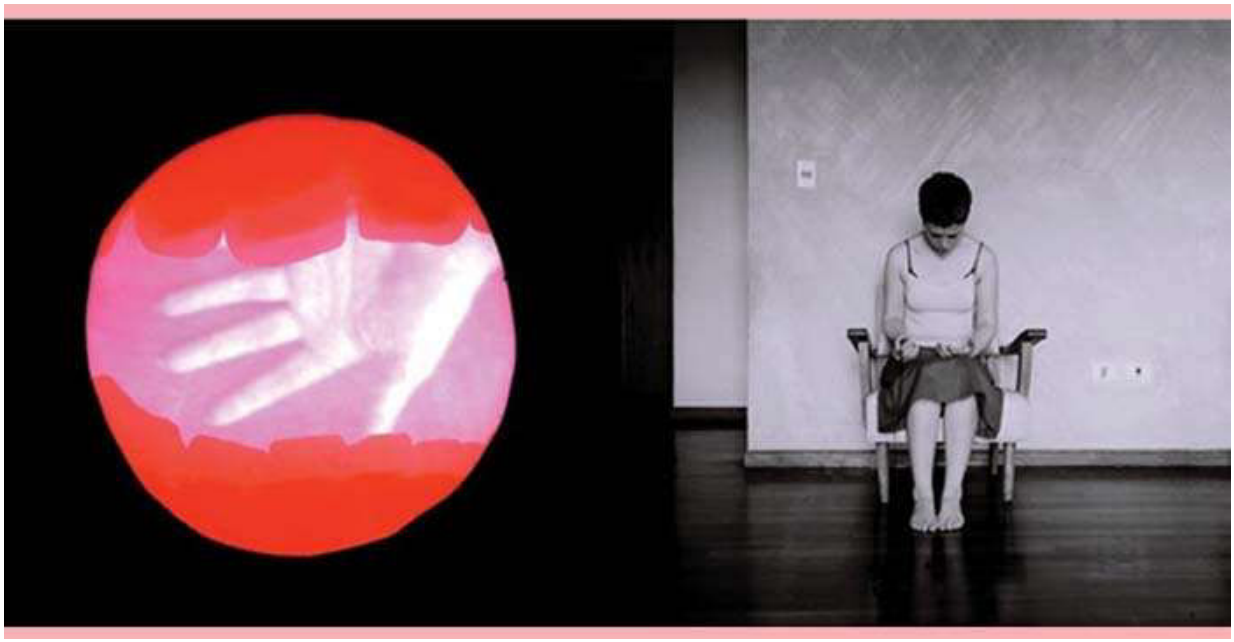


Image 219 Lindsay Seers, *Lost Room, 2003, deux fois 25 x25cm.*

Image 220 Eric Madeleine, *Vanessa 1 et 2*, 1999.

Image 221 Melsen Carlsen, *Rachel*, 2006.

Image 222 Melsen Carlsen, *Pipo*, 2006.

Image 223 Melsen Carlsen, *Autoportrait*, 2006.

Image 224 Noel Dolla, *Restructuration spatiale n°7*, photo n°05, 1985.

Image 225 Noel Dolla, *Restructuration spatiale n°7*, photo n°06, 1985.

Image 226 Andreas Müller-Pohle, *Transformance 3590*, 1980.

Image 227 Andreas Müller-Pohle, *Transformance 9429*, 1982.

Image 228 Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n.4, Lasciate su queste pareti una traccia fotografica del tuo passagio, XXXVI Biennale di Venezia*, 1972. Vue d'exposition le 6 juin 1972

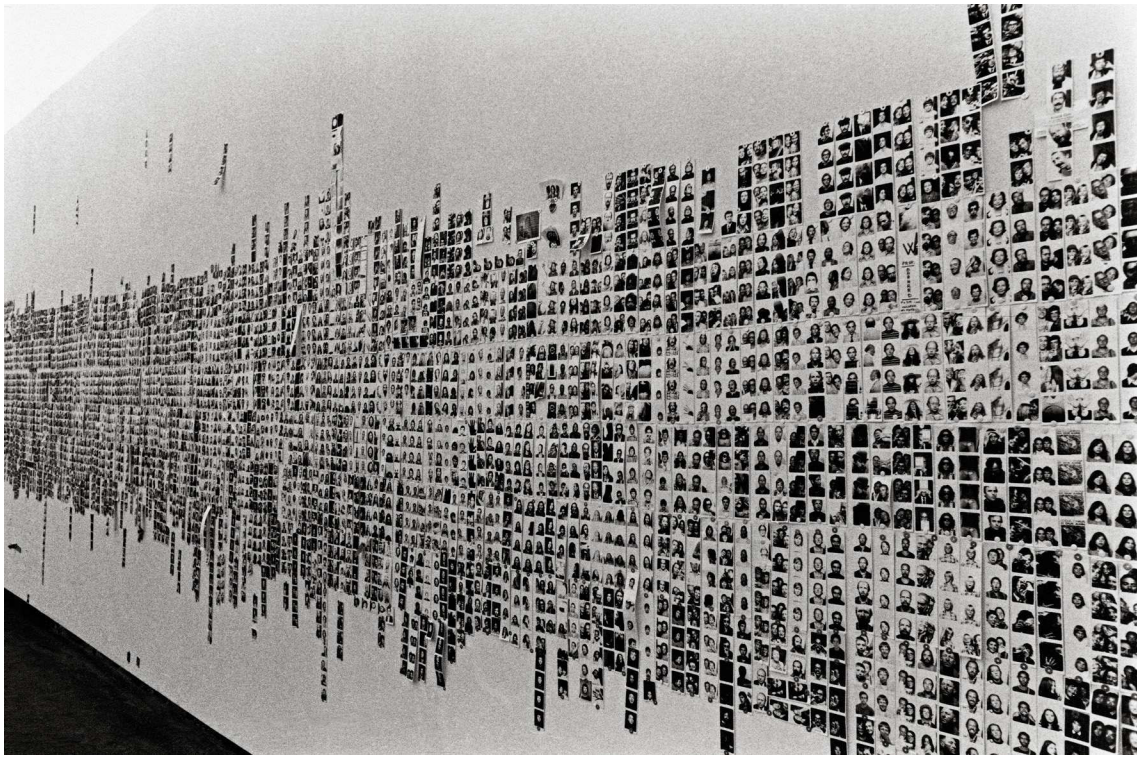


Image 229 Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n.4, Lasciate su queste pareti una traccia fotografica del tuo passagio, XXXVI Biennale di Venezia*, 1972. Vue d'exposition, septembre 1972.

Image 230 Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n.4, Lasciate su queste pareti una traccia fotografica del tuo passagio, XXXVI Biennale di Venezia*, 1972. Photographies de Christian Boltanski.

Image 231 Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n.4, Lasciate su queste pareti una traccia fotografica del tuo passagio, XXXVI Biennale di Venezia*, 1972. Vue d'exposition, détail du mur d'images.

TABLE DES IMAGES

PARTIE I. UNE TENTATIVE DE DÉFINITION DE LA PHOTOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE À PARTIR DES THÈSES DE VILÉM FLUSSER

CHAPITRE 1.8 LE PASSAGE DU CONCEPTUEL A L'EXPERIMENTAL

IMAGE 1 WILLIAM ANASTASI, *NINE POLAROID PHOTOGRAPHS OF A MIRROR*, 1967, 9 POLAROIDS, 36.8CM X 28.6CM. COURTESY GALERIE JOCELYN WOLFF, PARIS. 573
IMAGE 2 MICHAEL SNOW, AUTHORIZATION, 1969, 5 POLAROID 55 NOIR ET BLANC, MIROIR, CADRE DE METAL, RUBAN ADHESIF, 54.6CM X 44.5CM, ©MICHAEL SNOW. COURTESY OF THE ARTIST AND OF JACK SHAINMAN GALLERY, NEW YORK. 574
IMAGE 3 JAN DIBBETS, *SHUTTERSPEED PIECE. KONRAD FISCHER'S GALLERY*, 1971, 12 PHOTOS, 60CM X 74.5CM. 575
IMAGE 4 JOHN HILLIARD, *SIXTY SECONDS OF LIGHT*, 1970, 12 PHOTOS, 40CM X 600CM (PHOTO TATE GALERY). COURTESY OF THE ARTIST AND OF TATE GALLERY 575
IMAGE 5 JOHN HILLIARD, *CAMERA RECORDING ITS OWN CONDITION (7 APERTURES, 10 SPEEDS, 2 MIRRORS)*, 1971, 70 PHOTOS, 217.4CM X 183.2CM. COURTESY OF THE ARTIST AND OF TATE GALLERY. 576
IMAGE 6 UGO MULAS, *IL TEMPO FOTOGRAFICO. A JANNIS KOUNELLIS*, 1970, 24CM X 30.8CM. 577
IMAGE 7 UGO MULAS, *OMAGGIO A NIEPCE*, 1968-1970, 60.5CM X 51CM. 578
IMAGE 8 UGO MULAS, *FINE DELLE VERIFICHE. PER MARCEL DUCHAMP*, 1971, 60CM X 50CM. 578
IMAGE 9 UGO MULAS, *L'INGRANDIMENTO. IL CIELO PER NINI*, 1972, 50.8CM X 120.8CM. 579
IMAGE 10 UGO MULAS, *L'OPERAZIONE FOTOGRAFICA. AUTORITRATTO PER LEE FRIEDLANDER*, 1970, 50.5CM X 40.5CM 580
IMAGE 11 UGO MULAS, *IL SOLE, IL DIAFRAMMA, IL TEMPO DI PROVA*, 1972, 31.2CM X 40C 581
IMAGE 12 UGO MULAS, *IL LABORATORIO. UNA MANO SVILUPPA, L'ALTRA FISSA. A SIR JOHN FREDERICK WILLIAM HERSCHEL*, 1972, 42CM X 51.4CM. 582
IMAGE 13 TIMM RAUTERT, *KONTAKT EINES BIS ZUR HÄLFTE BELICHTETEN NEGATIVS, KASSETTE HALB AUFGEZOGEN, NACH 2S, GEZÄHLT 21, 22 – WIEDER GESCHLOSSEN . 14.6.71, 14 UHR. TAGESLICHT, BEDECKT* , 1971, 28.2CM X 21.4CM. 583
IMAGE 14 TIMM RAUTERT, *UNBELICHTETE PHOTOPAPIERSTREIFEN DEM TAGESLICHT AUSGESETZT. 3 SEKUNDEN, DANACH NORMAL ENTWICKELT*, 1971, 54CM X 45CM 583
IMAGE 15 IÑAKI BONILLAS, *DOUBLE CHIAROSCURO N°5*, 2010, 52 TIRAGES DIGITAUX SUR PAPIER COTON, 33.2CM X 22CM (PHOTO LIMAC). COURTESY OF THE ARTIST AND OF THE LIMAC. 584
IMAGE 16 ISABELLE LE MINH, *DARKROOMSCAPES, AFTER HIROSHI SUGIMOTO, FORMULE DE BEERS/BOUGUERS*, 2012, 150CM X 180CM. 585

PARTIE II. LES PHOTOGRAPHES EXPÉRIMENTAUX : COMMENT JOUER AVEC LES APPAREILS ?

CHAPITRE 2.1 REINVENTER L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE

IMAGE 17 NANCY REXROTH, *THREE TREES, AMESVILLE, OHIO*, 1976 587
IMAGE 18 BERNARD PLOSSU, *ÉGYPTE*, 1977, TIRAGE ARGENTIQUE, 24X30 CM. 588
IMAGE 19 SUSAN BURNSTINE, *THE APPROACH*, 2007. 589
IMAGE 20 APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE DE MIROSLAV TICHÝ, © ROMAN BUXBAUM, COLL. FONDATION TICHÝ OCEAN, 1987. 590
IMAGE 21 MIROSLAV TICHÝ, *SANS TITRE*, TIRAGE ARGENTIQUE ET CARTON, 23.7 X 15.6 CM, SANS DATE, COLL. MUSEUM FÜR MODERNE KUNST, FRANCFORT (INV. 2006/166). 591
IMAGE 22 MIROSLAV TICHÝ, *SANS TITRE*, TIRAGE ARGENTIQUE ET CARTON (MORSURE DE RATS), 21.2 X 15.9 CM, SANS DATE, COLL. FONDATION TICHÝ OCEAN (MT INV.4-31). 591
IMAGE 23 ROGER NEWTON, *S.T* ., TIRAGE ARGENTIQUE, 1997, 100 X 150 CM 593

IMAGE 24 JOHN CHIARA, *STOVELL AT W. LEE* (SÉRIE *COAHOMA COUNTY*), 2014, ILFOCHROME, 86.4 X 71.1 CM..... 593
IMAGE 25 TAIYO ONORATO & NICO KREBS, *AS LONG AS IT PHOTOGRAPHS*, 2011. 594
IMAGE 26 STEVEN PIPPIN, DISPOSITIF *POINT BLANK*, 2010. 594
IMAGE 27 STEVEN PIPPIN, SERIE *POINT BLANK*, 2010. 595
IMAGE 28 STEVEN PIPPIN, *DEEP FIELD*, 2010, TIR EFFECTUE DIRECTEMENT SUR L'OBJECTIF D'UNE CHAMBRE DE FORMAT 5X4, PROJECTILE DE 9MM, C-PRINT, 60.8 X 50.8CM..... 596
IMAGE 29 STEVEN PIPPIN, *QUANTUM CAMERA*, 2007..... 597
IMAGE 30 MERVYN ARTHUR, SERIE *CAMERA INTERIORS*, *CAMERA N°4*, 2008, DIGITAL C-TYPE, DIMENSIONS VARIABLES.... 598

CHAPITRE 2.2 PHOTOGRAPHIER SANS APPAREIL (LE PHOTOGRAMME)

IMAGE 31 CHRISTOPHER BUCKLOW, *GUEST (CLAUDIA SCHIFFER*), 2009, 101 X 152 CM, UNIQUE CIBRACHROME..... 599
IMAGE 32 SUSAN DERGES, *CHLADNI FIGURE N°6,(800 HZ)*, 1985, 46 X46 CM, PHOTOGRAMME GELATINO-ARGENTIQUE.. 600
IMAGE 33 SUSAN DERGES, *ARCH 4 (SUMMER), 2007, 220 X 150 CM,* DIGITAL C-PRINT FROM DYE DESTRUCTION PRINT PHOTOGRAMS. 601
IMAGE 34 ADAM FUSS, *S.T.,* 1986, PHOTOGRAMME CIBACHROME, 60.9 X 50.8 CM. 602
IMAGE 35 ADAM FUSS, *INVOCATION*, 1992, DYE DESTRUCTION PRINT PHOTOGRAM (CIBACHROME), 99.6 X 72.3 CM, COLLECTION VICTORIA & ALBERT MUSEUM, LONDRES..... 603
IMAGE 36 ADAM FUSS, *S.T.,* 1998, PHOTOGRAMME CIBACHROME, 76.2 X 101.6CM. 604
IMAGE 37 ADAM FUSS, *S.T*., 1990, PHOTOGRAMME CIBACHROME, 60.9 X 50.8 CM. 605
IMAGE 38 ADAM FUSS, *S.T*., 1994, PHOTOGRAMME CIBACHROME, 35.5 X 27.9 CM. 606
IMAGE 39 ADAM FUSS, *LOVE*, 1993, PHOTOGRAMME CIBACHROME, 124.5 X 98.4 CM. 607
IMAGE 40 ADAM FUSS, SÉRIE *HOME AND THE WORLD*, 2010, DAGUERRÉOTYPE, 71.1 X61 CM. 608
IMAGE 41 JEAN-PIERRE SUDRE, *PAYSAGE MATERIOGRAPHIQUE*, 1983, EPREUVE GELATINO-ARGENTIQUE, 29 X 50CM. 609
IMAGE 42 GARRY FABIAN MILLER, *THE NIGHT CELL*, 2009, DIGITAL C-PRINT 193 X 224CM. 610
IMAGE 43 GARRY FABIAN MILLER, *BREATHING IN THE BEECHWOOD, HOMELAND, DARTMOOR, TWENTY-FOUR DAYS OF SUNLIGHT, MAY 2004*, 2004, DYE DESTRUCTION PRINT PHOTOGRAM (CIBACHROME), 162 X 162 CM, COLLECTION VICTORIA & ALBERT MUSEUM, LONDRES..... 611
IMAGE 44 GARRY FABIAN MILLER, *PETWORH WINDOX, 12 FEBRUARY 2000*, 2000, DYE DESTRUCTION PRINT PHOTOGRAM (CIBACHROME), 74.5 X 60.5CM..... 612
IMAGE 45 GARRY FABIAN MILLER, *YEAR ONE, GIAMONIOS*, 2005, DYE DESTRUCTION PRINT PHOTOGRAM (CIBACHROME), 40.5 X 40.5 CM..... 613
IMAGE 46 MICHAEL FLOMEN, *HIGHER GROUND III,* 2011, DIPTYQUE, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE, 121.9 X304.8CM. 614
IMAGE 47 MICHAEL FLOMEN, *CRUNCHTIME*, 2009, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE, 106 X 106 CM. 615
IMAGE 48 PIERRE SAVATIER, *FOULARD, « X »,* 2004, PHOTOGRAMME COULEUR, CIBACHROME, 103 X 103 CM. 616
IMAGE 49 PIERRE SAVATIER, *FROISSE #1*, 2006, PHOTOGRAMME NOIR ET BLANC, ARGENTIQUE, 85 X 103 CM. 617
IMAGE 50 NANCY WILSON-PAJIC, *MAY 2* (D'APRES UNE ROBE DE CHRISTIAN LACROIX), 1998, PHOTOGRAMME SUR PAPIER CYANOTYPE, 146,5 X 204 CM..... 618
IMAGE 51 EVELYNE COUTAS, *THERMOGRAMME*, SEPTEMBRE 1991, 120X200CM. 618
IMAGE 52 VALERIE WINCKLER, *GENESE*, PHOTOGRAMME 2001, 60 X50CM. 619
IMAGE 53 PATRICK BAILLY-MAITRE-GRAND, SERIE *LES NIPPONES D'EAU*, 1996, RAYOGRAMME MONOTYPE POSITIF (INVERSE PAR SOLARISATION), 50 X 60 CM. 620
IMAGE 54 FLORIS NEUSÜSS, *ULLE, KÖRPERFOTOGRAM, BERLIN, 1960, 124 X 62 CM*..... 621
IMAGE 55 FLORIS NEUSÜSS, *NUDOGRAM EROTOGRAM*, 1961, 137 X 100 CM. 622
IMAGE 56 FLORIS NEUSÜSS, *HEBE 1796 (SKULPTUR VON ANTONIO CANOVA 1757-1822*), ALTE NATIONALGALERIE BERLIN, EN COLLABORATION AVEC RENATE HEYNE, 2004, TIRAGE GELATINO-ARGENTIQUE, 201 X105CM..... 623
IMAGE 57 FLORIS NEUSÜSS, *BIN GLEICH ZURÜCK,* EN COLLABORATION AVEC RENATE HEYNE, 1984 & 1997, TIRAGE GELATINO-ARGENTIQUE ET CHAISE EN BOIS, 86 X106.2 X 262.1 CM. 624
IMAGE 58 FLORIS NEUSÜSS, *HOMMAGE À WILLIAM HENRY FOX TALBOT : SEIN 'LATTICED WINDOW' IN LACOCK ABBEY AS FOTOGRAM*, LACOCK ABBEY, EN COLLABORATION AVEC RENATE HEYNE, 2010, DYE DESTRUCTION PRINTS, 320 X 237 CM..... 625
IMAGE 59 NATHALIE ITAL, *SOULBEAT*, PHOTOGRAMME ILFOCHROME, 2002, 126X126CM. 626
IMAGE 60 SABINE GROßE, *GEWINKE AUS DER ZWISCHENWELT* (SALUT DE L'ENTRE-DEUX-MONDES), 2003, PHOTOGRAMME COULEUR GOMME BICHROMATEE, 100X126CM. 628
IMAGE 61 HENRI FOUCAULT, *SATORI #15*, 2003, PHOTOGRAMME ET EPINGLES EN INOX, 60 X 50 CM. 629
IMAGE 62 HENRI FOUCAULT, SERIE *SOSEIN*, 2003, PHOTOGRAMME, 50 X60 CM. 630

IMAGE 63 FABIO SANDRI, *GARAGE*, 2010, GARAGE PREFABRIQUE, CAMERA VIDEO, PROJECTEUR, PAPIER PHOTOSENSIBLE. . 631
IMAGE 64 FABIO SANDRI, *GARAGE*, 2010, PHOTOGRAMME, 254X212 CM. 631
IMAGE 65 JAMES WELLING, *DEGRADES*, 1998, PHOTOGRAMME, 83 X 71.7 CM. 632
IMAGE 66 JAMES WELLING, *NEW ABSTRACTIONS #1*, 1998, PHOTOGRAMME, 86.4 X68.6 CM. 633
IMAGE 67 LIZ DESCHENES, *BLACK MIRROR #1*, 2010, PHOTOGRAMME, 112.4 X 153 CM. 634
IMAGE 68 WALEAD BESHTY, *PICTURE MADE BY MY HAND WITH THE ASSISTANCE OF LIGHT*, 2011, BLACK AND WHITE FIBER BASED PHOTOGRAPHIC PAPER, 143.5 X 280.7 CM 636
IMAGE 69 WALEAD BESHTY, *TRANSPARENCY (NEGATIVE) [KODAK NC COLOR FILM: MAY 8 – MAY 18, 2008 ORD/LHR LHR/IAD IAD/JFK LGA/DCA DCA/ORD]*, 2009, 176.5 X 137.2CM, EPSON ULTRACHROME K3 ARCHIVAL INK JET PRINT ON MUSEO SILVER RAG PAPER 636
IMAGE 70 ISABELLE GIOVACCHINI, *MEHR LICHT (VITRAUX)*, 2013, PHOTOGRAMME NON REVELE SUR PAPIER PHOTOGRAPHIQUE N&B, 80 X 100CM, D'APRES LES VITRAUX DE LA CHAPELLE DU ROSAIRE (VENCE) DE HENRI MATISSE. 637
IMAGE 71 ADITYA MANDAYAM, *LAPTOGRAM*, 2009, PHOTOGRAMME SUR ECRAN D'ORDINATEUR, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 638
IMAGE 72 ADAM BROOMBERG & OLIVIER CHANARIN, *THE DAY NOBODY DIED*, 2008, UNIQUE C-TYPE, 76,2 X 600 CM, VUE D'EXPOSITION. 639

CHAPITRE 2.3 PHOTOGRAPHIER SANS OBJECTIF (LA CAMERA OBSCURA)

IMAGE 73 JOËL DENOT, *STÉNOPÉ*, 2013, 92 X 73 CM. 640
IMAGE 74 DIOGO TUDELA, *THE MACHINE IS THE GARDEN (MACHINE VI)*, 2015, 17 X 12.5 CM. 641
IMAGE 75 DOMINIQUE STROOBANT, *S.T.*, 25 MARS 1978, EXPOSITION PENDANT UNE JOURNEE, TAILLE DU NEGATIF 7.6 X 10.2 CM. 642
IMAGE 76 PAOLO GIOLI, *VEDUTA MALEDETTA (MUSEO DEL PAESAGGIO, VERBANIA)*, 1986, CIBACHROME STÉNOPÉIQUE 643
IMAGE 77 PAOLO GIOLI, *CORPO SORPRESO POCO DOPO L'ALBA*, 1973, TIRAGE N&B D'UN NEGATIF MICROSTENOPEIQUE FAIT AVEC UNE CAMERA OBSCURA DANS UN BOUTON DECLENCHEUR D'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE, 18 X 13 CM. 644
IMAGE 78 PAOLO GIOLI, *L'UOMO SENZA MACCHINA DA PRESA*, 1973, FILM STÉNOPÉIQUE 16 MM, N&B. 645
IMAGE 79 GÁBOR ÖSZ, *LIQUID HORIZONS #7, WISSANT*, 1999, CIBACHROME, 110 X 123 CM 645
IMAGE 80 GÁBOR ÖSZ, *THE PRORA PROJECT #16*, 26 SEPTEMBRE 2002, EXPOSITION PENDANT 3H 5M, 20 PIÈCES, CIBACHROME, 150.9 X 126.5 CM 646
IMAGE 81 GABOR ÖSZ, *PERMANENT DAYLIGHT #6*, 12-16 JANVIER 2004, EXPOSITION PENDANT 4 NUITS, CIBACHROME, 148 X 156 CM. 647
IMAGE 82 GÁBOR ÖSZ, *CONSTRUCTED VIEWS #10*, 2004, CIBACHROME, 204 X 105 CM. 648
IMAGE 83 GÁBOR ÖSZ, *TRAVELLING LANDSCAPES #1*, 9 SEPTEMBRE 2002, VOYAGE DEN BOSCH – RIMINI, CIBACHROME, 127 X 135 CM. 649
IMAGE 84 STEVEN PIPPIN, *THE CONTINUED SAGA OF AN AMATEUR PHOTOGRAPHER*, 1993, DOCUMENTATION, CAPTURES VIDÉO. 650
IMAGE 85 STEVEN PIPPIN, *THE CONTINUED SAGA OF AN AMATEUR PHOTOGRAPHER #6*, 1993, BRITISH RAIL CARRIAGE 76805 LONDON – BRIGHTON 12H32, TEMPS D'EXPOSITION 1.5 MINUTE, 45.7 X 58.4 CM. 651
IMAGE 86 STEVEN PIPPIN, *LAUNDROMAT – LOCOMOTION*, 1997, DOCUMENTATION (RICHARD BECKER SUR SOUTHBERRY MACK). 652
IMAGE 87 STEVEN PIPPIN, *LAUNDROMAT – LOCOMOTION, SÉRIE 00*, 1997, DIAMÈTRE 61 CM. 653
IMAGE 88 VERA LUTTER, *PEPSI COLA INTERIOR III*, 17-24 JUILLET 2000, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE, 234 X 427 CM. 654
IMAGE 89 VERA LUTTER, *CLOCK TOWER, BROOKLYN XI*, 1ER JUIN 2009, TIRAGE GELATINO-ARGENTIQUE, 250 X 251 CM 654
IMAGE 90 FELTEN-MASSINGER, IPANEMA II, 2 JUILLET 2004, CIBACHROME, 102 X 217 CM. 655
IMAGE 91 ANN HAMILTON, *FREE LIBRARY OF PHILADELPHIA, READING*, 2 JUIN 2006, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE, 53.3 X 22.9 CM. 655
IMAGE 92 STEVEN PIPPIN, *ADDENDUM (PORTIKUS)*, 1994, TIRAGE GELATINO-ARGENTIQUE, 457 X 762 CM (16 PARTIES). 656
IMAGE 93 AXEL STRASCHNOY, *CONTEXTO DE EXHIBICION DE UN MARCO NEGRO*, 2007, DOCUMENTATION (PHOTOGRAPHIE DU CADRE) 657
IMAGE 94 THOMAS BACHLER, *REISEERINNERUNG BASEL-KASSEL*, 1986, FILM POLAROID, 20.3 X 25.4 CM. 658
IMAGE 95 CHOI, *S.T.,* 2012, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 659
IMAGE 96 DENIS BERNARD, *MILLE YEUX 3*, 1985, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES 660

IMAGE 97 DENIS BERNARD, *11000*, 1988, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 661

CH. 2.4 JOUER AVEC LA MATIERE PHOTOGRAPHIQUE

IMAGE 98 SILVIO WOLF, *HORIZON N°19*, 2003, 125X80CM, COURTESY DE L'ARTISTE. 662
IMAGE 99 SILVIO WOLF, *HORIZON N°22*, 2003, 125X80CM, COURTESY DE L'ARTISTE. 663
IMAGE 100 TIMM ULRICHS, *LANDSCHAFTS-EPIPHANIEN*, 1991, 40X50CM. 664
IMAGE 101 JEAN-CLAUDE BECHET, *ACCIDENT, VALPARAISO, CHILI*, DATE ET DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 665
IMAGE 102 GIULIO PAOLINI, *QUATRO FOTOGRAMMI DELLA LUCE*, 1969, CHACUN 25X20CM. 665
IMAGE 103 JAMES WELLING, *GELATIN PHOTOGRAPH*, 1984, 41X51CM. 666
IMAGE 104 TOM DRAHOS, *PERIPHERIE #27*, 1990, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 667
IMAGE 105 DENIS BERNARD, *FULGURES*, 2002, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 668
IMAGE 106 SYLVIA BALLHAUSE, *THE MUNICH DAGUERRE TRYPTICH*, 2010, C-PRINT, 3 FOIS 70 X 90 CM. 669
IMAGE 107 JULIANA BORINSKI, *IN THE SOUL OF FILM*, 2010, CHACUNE 17X16CM (SERIE DE 12), COURTESY GALERIE JEROME POGGI. 669
IMAGE 108 JULIANA BORINSKI, *LCD-COPPER-PLATE II*, 2011, 110X80CM, COURTESY GALERIE JÉROME POGGI. 670
IMAGE 109 MICHAEL WESELY, *SALZBURG, CAMERA CONTROVERSA*, 1990, 27 X27 CM. 671
IMAGE 110 AÏM LÜSKI, *PITA CAMERA*, 2004. 671
IMAGE 111 AÏM LÜSKI, *CAKE CAMERA*, 2004. 672
IMAGE 112 AÏM LÜSKI, *HORIZONTAL CAMERA*, 2004. 673
IMAGE 113 AÏM LÜSKI, *HORIZONTAL CAMERA*, 2004. 674
IMAGE 114 AÏM LÜSKI *RAMA'S WINDOW ON MACDONALD STREET*, N1, 4X5 NÉGATIF NB, 2011, AVEC HORIZONTAL CAMERA. 674
IMAGE 115 AÏM LÜSKI *THE TEL-AVIV MUSEUM SQUARE*, 4X5 EKTACHROME, 2012, AVEC BARREL CAMERA. 675
IMAGE 116 PHOTOGRAPHIE DE L'EXPOSITION *AÏM DEÜELLE LÜSKI, IMATGES RESIDUALS, FOTOGRAFIA DOCUMENTAL EN TEMPS OBSCURS*, (COMISSARIA: ARIELLA AZOULAY), LA VIRREINA CENTRE DE LA IMATGE, BARCELONE, PRISE PAR L'AUTEUR LE 24 OCTOBRE 2012 : VUE DE LA SALLE D'EXPOSITION AVEC LA *CAMERA OBSCURA* NESW ET TROIS PHOTOGRAPHIES DE LA LIGNE DE SEPARATION A JERUSALEM. 676
IMAGE 117 AÏM LÜSKI *BACK-TO-BACK, BITOUNIA*, N3, 4X5 EKTACHROME, 2004, AVEC PITA CAMERA. 677
IMAGE 118 21 AÏM LÜSKI *KEFAR SHALEM'S RUINS*, N2 4X5 NÉGATIF NB, 2010, AVEC CAKE CAMERA. 678

CHAPITRE 2.5 UNE PHOTOGRAPHIE AUX MARGES DU VISIBLE

IMAGE 119 IGNAZ CASSAR, *FIELDS (CHAMPS) N°6,* NEGATIF NOIR ET BLANC AVEC TIRAGE ARGENTIQUE, 2006, 25,4 X 20,3 CM. 679
IMAGE 120 LISA OPPENHEIM, *ART FOR THE PUBLIC: IMAGES FROM THE COLLECTION OF THE PORT AUTHORITY (ELEGY TO THE SPANISH REPUBLIC 116)*, NÉGATIF SUR POSITIF, 2009. 680
IMAGE 121 LISA OPPENHEIM, *LUNAGRAMS*, 2010, VUE D'INSTALLATION. 681
IMAGE 122 PATRICK BAILLY-MAITRE-GRAND, *LES GEMELLES*, MONOTYPES DIRECTS, POSITIFS ET NEGATIFS (EN PAIRES), EPREUVES AU CHLORO-BROMURE D'ARGENT, 1997 ; 80X57CM CHACUN. 682
IMAGE 123 SILVIO WOLF, *ICONE DI LUCE*, CIBACHROME, 1993, 13.5X9.3 CM. 683
IMAGE 124 SILVIO WOLF, *ICONE DI LUCE*, CIBACHROME, 1993, 155X85CM. 684
IMAGE 125 ROSSELLA BELLUSCI, *CONTRO-FORMA*, 2009, 130X80 CM. 685
IMAGE 126 CHRIS MCCAW, *HELIOGRAPH N°7*, NEGATIF PAPIER GELATINO-ARGENTIQUE UNIQUE, 2012, 35.6X27.9 CM. 686
IMAGE 127 CHRIS MCCAW, *SUNBURNED GSP #492 (NORTH SLOPE ALASKA / 24 HOURS),* 13 NEGATIFS PAPIER GELATINO-ARGENTIQUE UNIQUE, 2011, CHAQUE 50.8X20.3CM. 687
IMAGE 128 CHRIS MCCAW, *SUNBURNED GSP#323(SANTA CRUZ MOUNTAINS),* NEGATIF PAPIER GELATINO-ARGENTIQUE UNIQUE 2009, 50.8X60.9CM. 687
IMAGE 129 DOROTHEE SMITH, *S.T., SERIE TRAUM*, PHOTOGRAPHIE A LA CAMERA THERMIQUE, 2014. 688
IMAGE 130 NARI WARD, *RADIANT SCANS*, PHOTOGRAPHIE A LA CAMERA THERMIQUE, 2013. 688

CHAPITRE 2.6 UNE PHOTOGRAPHIE HORS DU TEMPS INSTANTANE

Annexes A : Images

IMAGE 131 MAARTEN VANVOLSEM, *MOVING BODY 2 (BRUGGE CONCERTGEBOUW*), LAMBDA PRINT, 2007, 110 X 30 CM.. 689
IMAGE 132 PATRICK BAILLY-MAITRE-GRAND, *DESSUS DESSOUS*, SERIE *FORMOL'S BAND*, EPREUVE AU CHLOROBROMURE D'ARGENT AVEC VIRAGE, 1986, 50X60 CM. 690
IMAGE 133 DOUGLAS HUEBLER, *DURATION PIECE #31*, PHOTOGRAPHIE NOIR ET BLANC ET TEXTE DACTYLOGRAHIE, 1974, 109 X 64CM. 691
IMAGE 134 PATRICK BAILLY-MAITRE-GRAND, *SCAPIN*, SERIE *BISCH'S BAND*, EPREUVE AU CHLOROBROMURE D'ARGENT AVEC VIRAGE, 1989, 50X60 CM. 692
IMAGE 135 LAURA MEDLER, *WHEN THE BOUGH BREAKS*, 2009, 162 X 127 CM, C-PRINT, MOUNTED ON ALUMINIUM AND FRAMED. 693
IMAGE 136 LAURA MEDLER, *PERFORMANCE*, CIBACHROME SOUS DISEC, 2003, DETAIL (DIMENSIONS TOTALES 14X300CM) 694
IMAGE 137 LAURA MEDLER, *PERFORMANCE*, CIBACHROME SOUS DISEC, 2003, VUE PARTIELLE D'EXPOSITION (GALERIE OUTLINE, AMSTERDAM, OCTOBRE-NOVEMBRE 2006) (DIMENSIONS TOTALES 14X300CM) 695
IMAGE 138 PAOLO GIOLI, *FIGURA SPARSA DI SE STESSA,* 1977, FOTOFINISH. 696
IMAGE 139 PAOLO GIOLI, *VOLTO ATTRAVERSO IL RAMOSCELLO DI TALBOT*, 1991 FOTOFINISH. 696
IMAGE 140 PATRICK BAILLY-MAITRE-GRAND, *LES FOURMIS*, EPREUVE AU CHLOROBROMURE D'ARGENT AVEC VIRAGE, 2002, 60X 50 CM. 697
IMAGE 141 JAN WENZEL, *INTERIEUR*, 1998, MONTAGE DE QUATRE BANDES PHOTOMATON, EPREUVES CHROMOGENES, 21.3 X 16 CM. 698
IMAGE 142 ESTEFANIA PEÑAFIEL LOAIZA, SERIE *UN AIR D'ACCUEIL*, 2013, DIMENSIONS VARIABLES. 699
IMAGE 143 MICHAEL WESELY, *HERTHA BSC BERLIN – DSC ARMINIA BIELEFELD (15.30 – 17.20 UHR, 19.3.2005)*, 2005, C-PRINT, 80 X 120CM 700
IMAGE 144 MICHAEL WESELY, *29.7.1996 – 29.7.1997 OFFICE OF HELMUT FRIEDEL,* 1996-97, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE, 42.1X58.5 CM, COLLECTION DU MOMA, NEW YORK 701
IMAGE 145 MICHAEL WESELY, *5.4.1997 – 3.6.1999 POTSDAMER PLATZ BERLIN*, 1997-1999 TIRAGE GELATINO-ARGENTIQUE, COLL. DAIMLER-CRYSLER, BERLIN. 702

CHAPITRE 2.7 JOUER AVEC LA CHIMIE PHOTOGRAPHIQUE

IMAGE 146 DENIS BRIHAT, *HERBES*, 1972, TIRAGE GRAVURE PHOTOGRAPHIQUE, 40 X 50CM. 703
IMAGE 147 OFRI CNAANI, *BLUE PRINT 33*, 2012, CYANOTYPE, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 704
IMAGE 148 MICHELLE KLOEHN, *S.T.*, SERIE *UNSEEN*, 2009, FERROTYPE, 40.6 X 50.8 CM. 705
IMAGE 149 DOVE ALLOUCHE, *GRANULATION 24*, 2013, PHYSAUTOTYPE, ESSENCE DE LAVANDE, ETHANOL & VAPEURS DE PETROLE SUR PLAQUE DE CUIVRE ARGENTE, 20 X 17 CM. 706
IMAGE 150 MATTHEW CETTA, *PHOTOGENIC ALCHEMY (ALUMINUM SULFATE),* PHOTOGRAPHIE AU SULFATE D'ALUMINIUM, DATE ET DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 707
IMAGE 151 MATTHEW BRANDT, *TAKIYA*, 2007, PAPIER SALE IMPRIME AVEC LE SANG DU MODELE, 13 X14.9 CM. 708
IMAGE 152 MATTHEW BRANDT, *YUBA LAKE CA 3*, 2010, PHOTOGRAPHIE COULEUR TREMPEE DANS L'EAU DU LAC YUBA, 30X40CM. 709
IMAGE 153 MARCO BREUER, *S.T. (C-1485),* 2014, PAPIER CHROMOGENE BRULE, PLIE, GRATTE, 50.6 X 42.7 CM 710
IMAGE 154 NINO MIGLIORI, *IDROGRAMMA*, 1952, HYDROGRAMME, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 711
IMAGE 155 NINO MIGLIORI, *OSSIDAZIONE*, 1954, OXYDATION, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 712
IMAGE 156 NINO MIGLIORI, *OSSIDAZIONE*, 2010, OXYDATION, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 713
IMAGE 157 PIERRE CORDIER, *CHIMIGRAMME, 8/2/61 I*, 1961, CHIMIGRAMME SANS PRODUIT LOCALISATEUR, 50X60CM. 713
IMAGE 158 PIERRE CORDIER, *DEDALOGRAMME V, 22/06/1987*, CHIMIGRAMME AVEC PRODUIT LOCALISATEUR, 100X100 CM. 714
IMAGE 159 PIERRE CORDIER, *DEDALOGRAMME V, 22/06/1987*, CHIMIGRAMME AVEC PRODUIT LOCALISATEUR, 100 X 100 CM (DETAIL). 714
IMAGE 160 PIERRE CORDIER, *HOMMAGE A MAREY, 9/3/79*, PHOTO-CHIMIGRAMME, 60.3 X 50.8 CM. 715
IMAGE 161 ALISON ROSSITER, *SEARS ROEBUCK DARKO ROUGH, EXPIRED CA. 1930, PROCESSED 2012*, 2012, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE, 12,7 X 17,8 CM. 716
IMAGE 162 ALISON ROSSITER, *EASTMAN KODAK VELVET VELOX, EXPIRED 1945, PROCESSED 2013*, 2013, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE, DIMENSIONS NON RENSEIGNÉES. 717
IMAGE 163 ALISON ROSSITER, *HALOID PLATINA, EXPIRED CA. 1915, PROCESSED 2010*, 2010, TIRAGE GÉLATINO-ARGENTIQUE, 2 FOIS 20X25CM 718
IMAGE 164 MOHAMMAD GHAZALI, *TEHRAN A LITTLE TO THE RIGHT N°18*, 2010-2013, POLAROÏD EXPIRÉ, 8.5X10.8CM. 719

IMAGE 165 ANDREAS MÜLLER-POHLE, *VIENNA, PRATER, GIANT WHEEL*, SÉRIE *SIGNA*, 1992, POLAROÏD 665, 7.3 X 9.5 CM. 719
IMAGE 166 LUCAS SAMARAS, *PHOTO-TRANSFORMATION, NOVEMBER 7, 1973*, 1973, POLAROÏD SX70, 7.9 X 7.9 CM. 720
IMAGE 167 JAMES WELLING, *RED DAWN*, 1975, POLACOLOR PRINT, 5.1 X 7.6 CM. 721
IMAGE 168 JAMES WELLING, *LOCK*, 1976, POLAPAN PRINT, 7.6 X 5.1 CM 722
IMAGE 169 NINO MIGLIORI, *S.T.*, SÉRIE *CINQUANTA PER SESSANTA*, 1991, POLAROÏD, 50 X60 CM. 723
IMAGE 170 DRISS AROUSSI, *POLAROID*, 2013, POLAROÏD EXPIRÉ, 10.2 X 10.5 CM 725
IMAGE 171 ELLEN CAREY, *MONOCHROME PARTIAL PULLS, YELLOW / RED / GREEN / BLUE*, 2005, QUATRE POLAROIDS POSITIFS 20X24 (INCHES), 101.6 X 223.5 CM. 726
IMAGE 172 ELLEN CAREY, *MONOCHROME PARTIAL PULLS, YELLOW / RED / GREEN / BLUE*, 2005, QUATRE POLAROIDS NÉGATIFS 20X24 (INCHES), 101.6 X 223.5 CM. 727
IMAGE 173 PAOLO GIOLI, *L'ANNEGATO*, 1981, POLAROID POLACOLOR TYPE 809 AU STÉNOPÉ CM 27,5X18,5 CM, TRANSFÉRÉ SUR PAPIER À DESSIN, 35X25 CM. 728
IMAGE 174 PAOLO GIOLI, *VESSAZIONI*, 2007 POLAROID 50X60 CM. 729
IMAGE 175 PAOLO GIOLI, *NATURAE*, 2009. POLAROID 50X60 CM ET ACRYLIQUE 729
IMAGE 176 PAOLO GIOLI, *AUTOANATOMIE*, 1987, POLAROID SUR SOIE SERIGRAPHIQUE ET FOND ACRYLIQUE ET CRAYON 34X27 CM, SUR PAPIER A DESSIN 50X60. 730

CHAPITRE 2.8 DU NEGATIF A L'IMAGE

IMAGE 177 GABOR OSZ, *THE COLORS OF BLACK & WHITE 3B & 3A*, 2008, *CAMERA OBSCURA*, PAPIER NOIR ET BLANC, 185 X 204 CM ET CIBACHROME 183 X 202 CM. 731
IMAGE 178 MICHAEL MCCARTHY, *ANTI-PORTRAIT N°4*, 2004, 35X28CM. 732
IMAGE 179 ANDREAS MÜLLER-POHLE, *ASKLEPIEION*, SERIE *DACAPPO II*, 1989, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES 733
IMAGE 180 EILEEN QUINLAN, *THE VOIDIST*, 2013, TIRAGE GELATINO-ARGENTIQUE, 63.5 X 50.8 CM. 733
IMAGE 181 THIBAULT HAZELZET, *AUTOPORTRAIT RECYCLE 14*, 2011, TECHNIQUES MIXTES, 90 X 60 CM. 734
IMAGE 182 SYLVIE BONNOT, *S .T. 06*, SERIE *FIRECLOUDS*, 2012, PHOTOGRAPHIE, CONTRE-COLLAGE ALUMINIUM, CAISSE AMERICAINE 735
IMAGE 183 PAOLO GIOLI, *SCONOSCIUTO*, 2012, TIRAGE NOIR ET BLANC, 30 X 24 CM 736
IMAGE 184 LIZ DESCHENES, *MOIRE 25*, 2009, EPREUVE COULEUR, 137.3 X 101.9 CM. 737
IMAGE 185 GIORDANO BONORA, *S.T.*, 1991, MONOTYPE SUR LAITON, 41 X 31 CM. 738
IMAGE 186 THU VAN TRAN, *DIGRESSION AUTOUR DE L'ERUPTION DU MONT PELEE*, 2013, PAPIER CALQUE NOIR PLIE, ENCRE, PHOTOGRAMME NON FIXE SUR PAPIER FUJI, 18 X 18 CM, EDITION DE 20 739
IMAGE 187 INDIRA TATIANA CRUZ, *CORPS A CORPS*, 2009, TIRAGE GELATINO-ARGENTIQUE SUR PAPIER CALQUE, DIMENSIONS NON RENSEIGNEES. 740
IMAGE 188 AURELIEN DAVID, *VANISHING PEOPLE*, 2012, TIRAGE A LA CHLOROPHYLLE SUR PAPIER AQUARELLE, 110 X 170 CM. 741
IMAGE 189 RICHARD CONTE, *POMME LIBERTINE*, 2005, POMME INSOLEE. 742
IMAGE 190 HEATHER ACKROYD & DAN HARVEY, *MOTHER & CHILD*, 1998, PHOTOSYNTHÈSE SUR HERBE, 183 X 115 CM. 743
IMAGE 191 HEATHER ACKROYD & DAN HARVEY, 1998, 1999 & 2001, 3 VERSIONS, PHOTOSYNTHÈSE SUR HERBE, CHACUN ENVIRON 183X115 CM. 744
IMAGE 192 HEATHER ACKROYD & DAN HARVEY, *SUNBATHERS*, 2000, PHOTOSYNTHÈSE SUR HERBE, DIMENSIONS NON RENSEIGNÉES. 745
IMAGE 193 DENNIS OPPENHEIM, *READING POSITION FOR SECOND DEGREE BURN*, 1970, JONES BEACH, NEW YORK, STAGE I AND STAGE II. SKIN, BOOK, SOLAR ENERGY. EXPOSURE TIME : 5 HOURS. 215.9 × 152.4 CM. COLOR PHOTOGRAPH AND TEXT © DENNIS OPPENHEIM COURTESY DENNIS OPPENHEIM ESTATE (AMY PLUMB OPPENHEIM) 745
IMAGE 194 THOMAS MAILAENDER, THE ILLUSTRATED PEOPLE, 2013, DIMENSIONS NON RENSEIGNÉES. 746

CH 2.9 LE CORPS DU PHOTOGRAPHE

IMAGE 195 MOTOHIRO TAKEDA, *UNTITLED, FROM THE SERIES INVITATIONS*, 2009, UNIQUE TYPE C PRINTS MADE IN CAMERA OBSCURA, 80 X 144 INCHES (COMPOSED WITH 24 SHEETS OF 20 X 24 INCHES PAPERS) (203.2CM X 365.8CM). 747
IMAGE 196 IGNAZ CASSAR, *FACE A LACAN (AUTOPORTRAIT AVEC JACQUES LACAN)*, 2007, TABLEAU PHOTOGRAPHIQUE COMPOSE DE 54 PHOTOS (GELATINE ARGENTEE) A UN SEUL EXEMPLAIRE, 183.5 CM X 216.8CM. 748

Annexes A : Images

IMAGE 197 MORGANE ADAWI, *SURFACE SENSIBLE 18*, 2014, EMPREINTE FAITE AU REVELATEUR PAR CONTACT SUR PAPIER PHOTOGRAPHIQUE NOIR ET BLANC. COURTESY OF THE ARTIST. 749
IMAGE 198 EDGAR LISSEL, SÉRIE *MYSELF I, (HAND),* 2005, 80 X 80 CM, PIGMENT INKS ON HAHNEMÜHLE PHOTO RAG. COURTESY OF THE ARTIST. 750
IMAGE 199 RUDOLF STEINER, *PICTURE OF ME, SHOOTING MYSELF INTO A PICTURE*, 1997, FUJICHROME RDP II, DIAPOSITIVE, 20.3 X 25.4CM, PRÉSENTÉE EN CAISSON LUMINEUX. 751
IMAGE 200 THOMAS BACHLER, *SCENE OF CRIME 2 (PARK BENCH DRESDEN 02)*, 2006, ÉPREUVE GÉLATINO-ARGENTIQUE, 90 X 70 CM 752
IMAGE 201 JEAN-FRANÇOIS LECOURT, *LA BALLE CREE L'IMAGE*, 1982, EPREUVE CHROMOGENE, 100 X 100 CM. 753
IMAGE 202 JEAN-FRANÇOIS LECOURT, *TIR DANS L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE*, 1982, EPREUVE CHROMOGENE, 100 X 100 CM. 753
IMAGE 203 WAFAA BILAL, *PROJECT 3RDI*, 2011. 753
IMAGE 204 IZ OZTAT, *PROJECT IMMACULATE CONCEPTION (BELLY OBSCURA*), 2007. 754
IMAGE 205 ERIC RENNER & NANCY SPENCER, *THROUGH EACH OTHER'S EYES*, 1989, ILFOCHROME (EXPOSITION DE 7 SECONDES), 20.3 X 25.4 CM. 755
IMAGE 206 JAROSLAW KLUPS, *PINHOLE CAMERA FOR SELF-PORTRAIT*, 2003. 756
IMAGE 207 TIM OTTO ROTH, VUE DE L'INSTALLATION « *LES NEUF PORTES DE TON CORPS* » DANS L'EXPOSITION "SEXUELL" A LA FONDATION STARKE A BERLIN (COMMISSAIRE ANDREA DOMESLE), DECEMBRE 2001. PHOTOGRAMMES SUR FUJICHROME VELVIA, 25.4 X 20.3 CM. 756
IMAGE 208 PAOLO GIOLI, *POING STENOPE*, 1989. 757
IMAGE 209 PAOLO GIOLI, *POING CONTRE MOI-MEME*, 1989, 18 X 13 CM. 758
IMAGE 210 PAOLO GIOLI, *FENETRE DANS MON POING, 1989, 18 X 13 CM*. 759
IMAGE 211 JULIAN BALLANTYNE, COUPURE DU MAGAZINE *FLASH FOTO*, SEPTEMBRE 1978. 760
IMAGE 212 JUSTIN QUINNELL, *BATHTIME*, 2005. 761
IMAGE 213 JEFF GUESS, VUE D'EXPOSITION « *FROM HAND TO MOUTH* » (1993), À L'AMERICAN CENTER, PARIS, 1995. 761
IMAGE 214 THOMAS BACHLER, *LE TROISIEME ŒIL, 1985*. 762
IMAGE 215 THOMAS BACHLER, *PHOTOGRAPHIES HUMAINES (NU N°3), 1998*. 763
IMAGE 216 ANN HAMILTON, *FACE TO FACE*, 2001. 764
IMAGE 217 LINDSAY SEERS, *MOUTH CAMERA KISS (SOUTHEND),* 1997. 764
IMAGE 218 LINDSAY SEERS, *LOST HOUSE (TREE), 2003, DEUX FOIS 25 X25CM*. 765
IMAGE 219 LINDSAY SEERS, *LOST ROOM, 2003, DEUX FOIS 25 X25CM*. 765
IMAGE 220 ERIC MADELEINE, *VANESSA 1 ET 2*, 1999. 766
IMAGE 221 MELSEN CARLSEN, *RACHEL*, 2006. 767
IMAGE 222 MELSEN CARLSEN, *PIPO*, 2006. 767
IMAGE 223 MELSEN CARLSEN, *AUTOPORTRAIT*, 2006. 768

CH 2.10 L'EFFACEMENT DU PHOTOGRAPHE

IMAGE 224 NOEL DOLLA, *RESTRUCTURATION SPATIALE N°7*, PHOTO N°05, 1985. 769
IMAGE 225 NOEL DOLLA, *RESTRUCTURATION SPATIALE N°7*, PHOTO N°06, 1985. 770
IMAGE 226 ANDREAS MÜLLER-POHLE, *TRANSFORMANCE 3590*, 1980. 771
IMAGE 227 ANDREAS MÜLLER-POHLE, *TRANSFORMANCE 9429*, 1982. 772
IMAGE 228 FRANCO VACCARI, *ESPOSIZIONE IN TEMPO REALE N.4, LASCIATE SU QUESTE PARETI UNA TRACCIA FOTOGRAFICA DEL TUO PASSAGIO, XXXVI BIENNALE DI VENEZIA*, 1972. VUE D'EXPOSITION LE 6 JUIN 1972 773
IMAGE 229 FRANCO VACCARI, *ESPOSIZIONE IN TEMPO REALE N.4, LASCIATE SU QUESTE PARETI UNA TRACCIA FOTOGRAFICA DEL TUO PASSAGIO, XXXVI BIENNALE DI VENEZIA*, 1972. VUE D'EXPOSITION, SEPTEMBRE 1972. 774
IMAGE 230 FRANCO VACCARI, *ESPOSIZIONE IN TEMPO REALE N.4, LASCIATE SU QUESTE PARETI UNA TRACCIA FOTOGRAFICA DEL TUO PASSAGIO, XXXVI BIENNALE DI VENEZIA*, 1972. PHOTOGRAPHIES DE CHRISTIAN BOLTANSKI. 775
IMAGE 231 FRANCO VACCARI, *ESPOSIZIONE IN TEMPO REALE N.4, LASCIATE SU QUESTE PARETI UNA TRACCIA FOTOGRAFICA DEL TUO PASSAGIO, XXXVI BIENNALE DI VENEZIA*, 1972. VUE D'EXPOSITION, DETAIL DU MUR D'IMAGES. 776

ANNEXES B : ENTRETIENS

Les annexes de cette section sont des transcriptions d'entretiens avec 26 artistes, et deux commissaires d'exposition. Ce sont des transcriptions partielles et non *verbatim*; elles sont dans la langue de l'entretien, français, anglais ou italien. Des enregistrements audio sont disponibles pour les entretiens marqués d'un * dans la liste ci-dessous. Dans le cas de Paolo Gioli, notre transcription est combinée avec celle faite par les soins de Paolo Vampa, dont un extrait a été publié sur le site de l'artiste[1594]. L'entretien avec Franco Vaccari a déjà été partiellement publié par nos soins[1595]. Nos rencontres planifiées, après une première discussion plus informelle, avec Vera Lutter et Liz Deschenes ayant été annulées à la dernière minute, nous incluons ici simplement le guide d'entretien que nous avions préparé pour ces deux artistes. Nous n'avons pas inclus d'autres entretiens avec des photographes ou des historiens rencontrés de manière plus informelle, comme Isabelle Le Minh ou Michel Frizot, qui nous ont inspiré dans notre recherche, mais n'avaient pas donné lieu à une prise de notes formelle, ni à un enregistrement.

Cette section comprend également nos notes lors de conférences ou de discussions publiques d'artistes (Franco Vaccari, Patrick Bailly-Maître-Grand), et lors de deux colloques, l'un sur Ugo Mulas au Centre Pompidou, l'autre autour de l'exposition Shadow Catchers au Victoria & Albert Museum à Londres. Nous n'avons pas pu être admis au colloque « Où en sont les théories de la photographie ? » au Centre Pompidou, dont les enregistrements sont en ligne[1596], et vont être prochainement publiés par *Études Photographiques*.

Nous avons également inclus dans cette section nos notes à partir de cinq enregistrements consultables à la British Library, mais qui ne sont disponibles en ligne que pour des institutions britanniques partenaires de cette bibliothèque : il s'agit d'éléments de la collection *Oral History of British Photography*[1597], une série d'entretiens très documentés avec des photographes britanniques ; nous avons inclus ici ceux avec Ackroyd & Harvey, Christopher Bucklow, Susan Derges, Garry Fabian Miller et Adam Fuss.

[1594] Voir le site <http://www.paologioli.it/download/ConversazioneconLenot.pdf>, consulté le 20 mars 2016.

[1595] Marc Lenot, « « La photographie comme action, non comme représentation ». Entretien avec Franco Vaccari », dans *L'expérience photographique, op.cit.*, p.59-73.

[1596] Accessibles depuis le site <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdyjBnK/rkyjkzL#undefined>, consulté le 20 mars 2016.

[1597] Voir le site <http://sounds.bl.uk/Oral-history/Art-photography-and-architecture>, consulté le 20 mars 2016.

Annexes B : Entretiens

Liste des Annexes B

1. Ackroyd & Harvey, enregistrement British Library

2. Martin Barnes, entretien

3. Walead Beshty, entretien*

4. a) Patrick Bailly-Maître-Grand, entretien*

   b) Patrick Bailly-Maître-Grand, conférence publique avec Michel Poivert

5. Inaki Bonillas, entretien

6. a) Christopher Bucklow, entretien*

   b) Christopher Bucklow, enregistrement British Library

7. Ignaz Cassar, entretien

8. Pierre Cordier, entretien*

9. Joël Denot, entretien*

10. Susan Derges, enregistrement British Library

11. Liz Deschenes, guide d'entretien

12. Garry Fabian Miller, enregistrement British Library

13. a) Adam Fuss, entretien*

    b) Adam Fuss, enregistrement British Library

14. Paolo Gioli, entretien*

15. John Hilliard, entretien*

16. Natalie Ital, entretien*

17. Jean-François Lecourt, entretien

18. Aïm Deüelle Lüski, entretien et correspondance*

19. Vera Lutter, guide d'entretien

20. Aditya Mandayam, entretien

21. Michael McCarthy, entretien

22. Laura Medler, entretien*

23. Nino Migliori, entretien

24. Ugo Mulas, colloque au Centre Pompidou*

25. Floris Neusüss, entretien*

26. Onorato & Krebs, entretien

27. Gábor Ösz, entretien*

28. Steven Pippin, entretien*

29. Alison Rossiter, entretien*

30. Lindsay Seers, entretien*

31. a) Franco Vaccari, entretien*

    b) Franco Vaccari, intervention publique au MuFoCo*

32. Roberta Valtorta, entretien

33. Silvio Wolf, entretien*

34. Natale Zoppis, entretien*

35. Shadow Catchers, colloque*

Annexes B : Entretiens

Annexe B.1

Ackroyd & Harvey

Oral History of British Photography
British Library

C459/ 130, 131 & 132
Entretiens de Martin Barnes avec Heather Ackroyd (1959), Daniel (Dan) Harvey (1959), ensemble ou séparément, les 28 septembre 2000, 3 janvier, 1er février et 25 mai 2001

5 bandes.

1 of 5 (47:34)
Met in September 1989. Both had worked with grass
Idea of printing images on the grass.

2 of 5 (46:25)
"*Implanted Spirit* 1991 in Le Fresnoy: their first piece imprinting an image into growing grass. A high contrast negative of neon signs was projected, enlarged onto a vertical wall surface planted with seed. The projection lasted about a week."
Curator Michel Reilhac. Derelict building. Catalog. Very experimental, trial and error. Responding to the site.

3 of 5 (47:25)
Photosynthesis piece (Lambeth walk). Photos of people crossing the street printed on grass.
Importance of the process.
Accusation of gimmickry?
How to possess, collect, own a piece like this? Intentionally transient works. Negative and process.

4 of 5 (47:30)
Snake in the grass (Serpentine)
"*Forcefield*, a commission in a large derelict grain store for Galway Arts Festival, Ireland, 2000. During the course of the installation, shadows of objects such as a garden shed and a tree were imprinted onto the walls covered in grass."
Desire to fix images made in grass that were susceptible to fading (like early photography): special type of 'stay green' seed

Mother and Child: combine subject matter with the technique (DNA)

5 of 5 (17:56)
Non-photographic pieces.

Annexe B.2

Martin Barnes

Martin Barnes
Curator, Photographs; Word & Image Department, Victoria & Albert Museum

Notre entretien le 20 juillet 2010 à Londres, au Victoria & Albert Museum

Show on October 12, Shadow Catchers
Three Brits from the natural, metaphysical current (Derges, Fuss, Fabian Miller) and two Europeans from the Bielefeld concrete photography approach (Steiner, Jäger) : Neusüss and Cordier

Experimental photographers and rebellion (Flusser):

- They can play against the apparatus, take a political stance, build a utopian word
- Or they can be metaphysical, work on a more personal, religious basis, attempt to show something you cannot see, transcend the photography, move away from the physical (difficult for them usually to express themselves)

The process has an integrity with the end result (traces, shadows, signs), the medium is the message.
Camera-less = closer to the source.
Alchemy: philosophy and metaphysics. Resurrection of alchemy, which disappeared around 1820, when photography was invented. Find inspiration in the process.

Other interesting photographers:

- Edgar Lissel, based in Hamburg, teaches in Vienna; bacteria collecting the light, silhouette.
- Heather Ackroyd & Dan Harvey, using grass
- Richard Learoyd (in the collection), mirror, direct on Cibachrome
- Richard Gapin (born 1975), peels bits of the paper (Rhizopoli, in the collection)

Annexe B.3

Walead Beshty

Notre entretien le 21 octobre 2013 à Paris

Relationship with reality
Non representability
Photos interested in its own process
At same time it is a concrete object, reflecting the conditions of its surroundings, informed
Use the word experimental in a scientific sense
Experimental: jargon to free yourself. Reactionary. Misrepresents what it is.
Curious about terminology; very careful.

Understanding of the life of objects.
Way to get around political issues. Evacuation of meaning.
How language is embodied.
Bricolage, innovation within constraints.
I dislike definitions, partitions, terms like photography, painting.

Constraints were designed by programs, by apparatus, by power relationship
Program has the ideological effect.
Influence of Flusser. Bureaucracy

Process very important, iterations fighting the apparatus
Very structured, counter intuitive manner.
Set of operations, not necessarily with a meaning.
Bricolage, Levi-Strauss
Wary of the idea of refusal. Not to be binary.
Opposition to something reinforces the dominance of what you are opposed to.
Hacke reaffirms institutional domination, by emulating its speech, by opposing.
But always negotiations
Things are actually more unstable.
Playing tai-chi, not boxing
Quotes Michel de Certeau: individuals not institutions. Individuals can improvise, institutions have to be consistent. Individuals can be non-ideological, inconsistent

Authorship. Process clearly defined (title, anybody can do it), but did not think about disappearance of the author. It does not matter who does it. Not making it mysterious, prestigious, very simple. Not emphasizing process, describing it. « a damn machine »
Not importing scientific language. It misrepresents what I do.
Aura, unique, but can be repeated. At different times, different settings, never totally equivalent.
Depends what model you apply to it; differences are constantly renegotiated. How useful is the distinction?
No absolute form of uniqueness or sameness. For some uses, say one, for others, say the other.
Language and conceptual tools are not rigid, not absolute, we need to keep our freedom vis-à-vis them.
Not a question of the market. The market has no brain, has less power than people think. How many multiples in an edition? Why stop at a given number?

Idea of destruction, of deteriorating. Berlin project.
Not needing to have a negation.
Things are just inscribed. Nothing is ever lost, not a destruction.
Works show their context
The photograms respond to conditions of production (light, ...), but they don't react to the context in which they are shown. You can never see them in isolation; they are never the same, different emphasis on the condition of the object. Always deal with the context.
Analogy with the condition of meaning. All objects have meaning when people are around them.
It seems too dandyish, too much persona attached to the work.
Question about authorship: set them in a different way.

About Bourriaud:
WB exploring the heart of the machinery
But also social context, hence relational aesthetics.
The two elements are combined, not opposed
(relational aesthetics remain as part of the system, not rebellion against the program)
Power becomes naturalized, people adapt to it

Interest for digital image
Jpeg dropped in a text program: adding something to the image
Expands on it

David Robbins' book; fun and no-fun.

Any inspirers?
Dan Graham, Rosemarie Trockel
Contemporary photographers?
Shirin Neshat (movement, synchronization) frame (borders) and veil
Like Moholy-Nagy: Jim Welling, fluidity, non-ideological, work connected to light, not presumptuous about implications
Jay de Feo (1929-1989)
Morgan Fisher (cinema)
Guyton
I don't know about photo in particular, i am interested in bigger ideas
How to define photography?

Annexe B.4.a

Patrick Bailly-Maître-Grand

Annexes B : Entretiens

Entretien le 23 octobre 2012 à la galerie Baudoin Lebon pour son exposition « Colles et chimères ».
Enregistrement (1h 17m)

Fabriquer des choses qui n'existent pas de façon à les photographier
Citation de Winogrand
Fasciné par les objets, en voir l'autre côté.
Voir de nouveau ce à quoi les choses pourraient ressembler une fois photographiées.

Visite commentée de l'exposition :

Faire-part de décès du XIXème, le revers. Empreintes que je photographie.

Sacs vides construits par moi (*Scellés*), étiquettes en faux allemand, faux espagnol, faux anglais. Mystère muet, réalité qu'on ne verra pas. Sacs de prisonniers. Texte : donner une explication qui n'en est pas une. Homme mort

Kimonos pour faire camisoles de force (bouquin italien sur asiles de fous). Homme fou.

Scènes de crime par Bertillon avec vieux matelas tachés, une couverture similaire par-dessus (*'Le Grand Sommeil'*, aurait pu s'appeler Leçon d'Anatomie) ; jeu avec objets et apparence. Taches humaines. Transfert de quelque chose, traces d'une souffrance. Homme blessé.

Chaussures reconstruites, comme masque. Bricolage, mise en forme.

L'échelle 1 n'existe pas. Seul le rayogramme.

Texte de Georges Didi-Huberman à propos mouches sur papier millimétré (dans *Phasmes*).

Têtes de poupées en carton peint écrasées, peinture explose. Comme le voyage dans la Lune de Méliès. Violence (*femmes battues, dit ML*). *'Les Gueules cassées'*. Reflets dans l'œil de la poupée (un Marey ??).

Tête de poupée dans la glace (mais trop d'air dans la glace qui s'opacifie).

Textes (Einstein, Copernic) en forme carrée tapés sur feuille d'aluminium, puis gélatine alimentaire impression avec plaque de verre. Texte transparent, photographie un visage qui apparait derrière (dont un autoportrait). Différent selon distance. *'Testament du Vitrier'*.

(dans la vitrine) fines gravures au bois toutes petites, que j'agrandis, mets gélatine alimentaire avec gomme bichromatée sur plaque de verre. Gélatine gonfle là où il n'y a pas de lumière (comme photoglyptie). Mets la plaque de verre dans l'agrandisseur. Légère variation de relief dans gélatine se voit dans l'agrandisseur (comme goutte d'eau sur plaque de verre). La gravure (plate, faite d'après un modèle en bois en relief) redevient relief dans l'image photographiée (avec lumière rasante).

Pas capable de regarder la souffrance humaine en face, triche avec, d'où les matelas.
« le piège mortel du quincailler savant » (p239)
Daguerréotype extrême : sujet blanc sur fond blanc (*Morphées* : masque de cire blanc sur fond blanc).

ML : « Vous avez démarré comment ? »
Ingénieur, scientifique, peintre hyperréaliste (peinture chiante, léchée ; ça m'ennuyait) Mes objets, c'est de la fuite, du transfert de fantasmes.

ML : « Comment êtes-vous passé à la photo ? »
Aller vers processus, technologie, difficultés. Rencontré Alain Sayag, qui m'a suggéré d'essayer la photo (en ayant vu mes toiles), des murs avec des ombres.
Perspective au tout début, mais sinon, m'en suis détourné.
En 1982 j'amène mes photos classiques à Sayag. On m'avait offert un daguerréotype, j'étais fasciné par l'aspect immédiat, brut : positif et négatif, miroir. J'ai appris dans les livres. Vers 85, j'avais fait une trentaine de daguerréotypes, expo à Beaubourg en 85.
Effet sensible, mais aussi rapport avec la mort du daguerréotype (plus mortuaire que le reste de la photo) : évanescent, et aussi côté objet (poussière) ; contact quasi direct avec personnage (on ne peut pas les dupliquer). J'ai toujours babillé avec la mort. Quête sur disparition, poussière. Mon travail est froid.
Mais je devais aller au-delà du daguerréotype, juste un savoir-faire, passé à d'autres travaux.
Série des animaux au formol dans bocaux en péri-photographie m'a valu célébrité (chez Chomette).
Aussi les doigts.
Années 90 : je suis passé de Chomette à Lebon ; miroirs, maximiliennes,… Objets retravaillés.
Je suis fasciné par cultures asiatiques, je rage contre la perspective (un concept créé par camera obscura), plutôt stratification de couches. J'aime les haïkus : ils sont frontaux et poétiques.
La pureté introduit la notion de Dieu.
J'ai fait beaucoup de dessin industriel quand j'étais jeune.
Perspective : l'intellect prend le dessus sur le sensible. Perspective comme métrique imposée.

ML : « Recht a dit 'intérêt non pour les images mais pour le regard' (catalogue CEAAC Strasbourg, 1989) »
Trouver une réalité non immédiatement traductible par le médium photographique.
La photographie nous révèle quelque chose qu'on ne percevrait pas en regardant seulement l'objet. Perceptible seulement par le biais de la photographie.

« mettre en exergue les propriétés du fait photographique lui-même (l'essence même de la photographie) » manipuler l'outil. Ainsi série des miroirs, positif et négatif qu'on ne peut pas distinguer (daguerréotypes et héliographie de Niépce sont des miroirs) : grand appareil et l'objectif ne se voit pas.

ML : « Connaissez-vous les photos noires de Fuss : contrainte imposée au regardeur »

On m'en a parlé. Travailler l'extrême noir sur noir, ou extrême blanc sur blanc.

ML : « Aussi Ignaz Cassar : négatif et positif. Et la photo inversée de Ösz. »

L'analogique est une empreinte, le numérique est un emprunt (c'est de l'infographie, pas de la photographie).

Le train : on voit que c'est un assemblage (j'étais alors fasciné par Hockney et ses assemblages).

La fourmi, c'est un montage, tracé au feutre photographié, puis, au labo, je colle des formes de fourmi sur la trace.

L'écorché (il ne me plait pas, trop nu classique), je regrette de n'avoir pas aussi fait le dos. Empreinte d'empreinte : le scotch.
Pour visage et main, empreinte dans résine, que je photographie ensuite.

Donations au MAMC Strasbourg et à Musée Niépce à Chalon ; double expo rétrospective en 2015

Influences : Marey (ingénieur, mouvement), Josef Sudek. Pas de penseurs, je suis un scientifique.
Photographes dont je suis proche : Tosani (peu de perspectives, objets), Adam Fuss (technique, daguerréotype, matelas).
Aussi un peu Gioli, Brihat (trop coincé dans chimie), Dubroc (camera obscura en couleur ?), Vera Lutter, Neusüss, Ösz. Camera obscura : pas de profondeur de champ, précise partout. Choi.

Disciples : pas mal à Strasbourg, mon épouse Laure Demaison (uniquement dans l'humain, la psychologie) ; école des Arts Décos à Strasbourg.

Bricoleur et bidouilleur.
Images de moi illustrant le texte de Jacques Henric sur Céline chez Marval : images en négatif.

Annexe B.4.b

Patrick Bailly-Maître-Grand

Entretien avec Michel Poivert

Exposition Colles et Chimères
Musée d'Art moderne et contemporain, Strasbourg
28 juin 2014

PBMG Lit le texte qui se trouve P14-15 de sa monographie.

MP J'ai découvert le travail de PBMG arrivant à Paris en 1985 chez Michele Chomette.
Souvenir d'extensions et de déformations d'animaux, des varans.
Dans cette exposition, on prend la mesure de la gravité.
Votre « somnambulisme artistique » est très cohérent en termes artistiques et iconographiques, mais aussi dans la question de l'invention technique.
Mais on se souvient jamais dans l'histoire de la photo des inventions qui n'ont pas réussi, ou plutôt n'ont pas eu d'usage.
Des choses qui marchaient, mais dont on ne s'est jamais servi.
Pour chaque œuvre PBMG invente une technique qui marche (il en fait une série) puis l'abandonne.
Là où l'inventeur aurait poursuivi lui abandonne.
Quelle économie est-ce?

PB Je n'ai rien inventé, peut-être seulement la technique de la solarisation progressive (six crânes, du Positif au Négatif dans la foulée, progressivement), c'est tout.

MP Pas l'invention au sens technologique, mais une trouvaille, un bricolage.
Vous avez mis au point des bricolages qui fonctionnent, vous mettez en place une procédure originale.

PB Formé à la peinture : c'était trop simple. Ca m'ennuie, on est face à la toile, c'est tout.
Photographie : un couloir avec cent portes à ouvrir.
Je suis scientifique et bricoleur.
La notion d'outil est essentiel (en analogique).

MP Une fois qu'un processus (un dispositif) est stabilisé, c'est l'ennui.

PB Oui absolument, je fuis l'ennui. Le succès débouche sur l'ennui.

MP Etes-vous victime de cela ? Vous avez besoin du renouvellement. Vos outils sont à un coup. Le désir doit renaitre. Comme un être moderne.

PB Mon imaginaire déborde (mes carnets sont remplis de trucs à faire, je n'en fais pas 10%).

MP Rêves programmatiques aléatoires.
Pas une errance. Une énergie.
Très tôt chez vous, il y a une exploration de l'ancien. Pourquoi cette archéologie du photographique ?

PB Je n'ai pas le sentiment de faire de l'ancien. Des outils existent, je les prends, pas de fétichisme du passé.
Le daguerréotype c'est un outil, un médium, comme un crayon.
Je veux revenir sur la notion d'outil.
Création = Désir, outil, traduction.
Désir = recherche du beau.
Outil : pour le réaliser, je prends quoi ?
Traduction : ce qui arrive n'est pas exactement mon désir ; il faut corriger (comme un romancier qui raye). C'est une souffrance. C'est le cheminement vrai
Et le hasard ? Aucune influence pour moi.

MP Votre rapport à l'histoire est ce qui m'intéresse. Vous actualisez les outils, mais n'avez pas une vision historique.
Que regardiez-vous quand vous avez 20 ans ?

PB J'étais dans la rue, je suis un soixante-huitart classique, puis grosse dépression dans les années 70 (plus problème de santé, sanatorium).
Alors j'ai abandonné mes études de physique (maitrise), je suis passé à la peinture pendant dix ans.
Mais alors la photo ne m'intéressait pas du tout.

MP Avez-vous une culture académique ? Allez-vous voir des expos, entrez-vous dans des églises ?

PB J'étais acculturé. Je viens d'un monde triste ; je me suis construit un nez rouge je veux faire rire.
Ca ne passait pas par la culture, les musées.

MP J'aime beaucoup « *Vacances avec les copines* »
Que sont ces objets du quotidien ? Les mouches nous montrent des choses intimes : certaines banales, mais aussi un bout de Larousse avec le mot « moteur » avec dessin ; et aussi une photo d'enfant, scène de classe. Côté proustien un peu intimiste. On vous imagine enfant passionné par dessins de moteur. C'est votre série la plus intimiste.

PB J'ai aussi fait des études préparatoires aux Arts & Métiers (j'ai échoué), souvenir merveilleux, on apprend tout (dessin, technologie).
La page du Larousse : ce n'est pas signifiant.

MP C'était bien sûr la mouche qui tournait les pages du Larousse.

PB Ce sont des vanités. Comment elles volent ! Mouches d'une beauté stupéfiante, et fragile.

MP La mouche qui vole : passion d'ingénieur.
Bestiaire d'insectes, de varans, pas de chats, ni de chiens.

PB La mort rôde.

MP Non, c'est un cabinet de curiosité.
Insectes : sont-ils morbides ? Vous avez une fascination pour ces animaux ?

PB Insectes : à la fois précision de la machine et fragile. Dualité merveille et vanité.
Cabinet de curiosités : très juste. Chez moi, un mur plein d'objets baroques ; c'est un émerveillement pour la nature. Attraper l'universel, l'accrocher sur son mur. C'est vain
C'est un état d'esprit.
C'est aussi un réservoir de nostalgie

MP Cabinet : moment de rencontre de l'art et les sciences, et le savoir. Mais c'étaient des choses précieuses.
Vous c'est plutôt la décharge publique, des choses sans valeur (matelas abimé), mais avec des tirages très bien faits, précieux, sophistiqués.
Des images sophistiquées de choses déclassées sans valeur.
Une présentation très sophistiquée de choses sans valeur.

PB Pas du tout d'accord. Un bois flotté contient un fantôme, mais est sans valeur.

MP Votre geste est tout le temps politique : vous allez célébrer par la création des objets déclassés par la société.

PB Oui, les mouches, elles me fascinent.

MP On passe de la fosse commune au cabinet de curiosité.
Toute la question de la transformation, des outils.
Technologie numérique (révolution ou transition ?). On s'y adpate.
Chez vous, l'artisanat de bricoleur, que va-t-il faire des nouvelles machines (qui ne sont pas encore en ruines).
Au Fresnoy comment allez-vous faire ?

Depuis que la photographie est passée à autre chose, ce type de processus anciens fascine encore plus. Tous les intellectuels qui ont parlé de l'obsolescence de la photographie se sont plantés. En fait ca régénère du réel. Pas d'obsolescence au contraire fascination.

PB Même révolution qu'arrivée de la photo dans la peinture.
Suis-je ringard, réactionnaire ?
Série *Les Gémelles*, photographiés à 50/80 cm de distance, avec une grosse optique. Ne pas voir l'optique : très difficile à faire. Il m'a fallu 3 ou 4 mois (alors qu'avec Photoshop, c'était très simple).

MP Quand je vois ça, je me dis PB se moque des pixels, c'est du Thomas Struth en morceaux.
Qu'elle qu'en soit la chronologie, vous allez amener confrontation entre techniques anciennes et nouvelles technologies.
Votre vidéo « explicative » dans l'expo : je me suis dit : il ne montre rien, c'est un illusionniste.
Deux références, vous citez Marey et Sudek.
Les verres : un hommage à Sudek.

PB J'ai vu son travail à Prague, mais je ne l'ai pas rencontré de son vivant.
Sudek est une référence : ses images sont très étranges, je les compare à ce qu'on voit sur le verre dépoli de l'appareil.
Le verre est son sujet favori. Préciosité de cette lumière.

MP Il y a une très profonde cohérence avec vous : Sudek fait de son outil le cœur même de son œuvre. Arriver à voir ce qui est dans le cœur de sa machine.
Chez vous aussi, il est toujours question des outils du photographe.
Alors ce que nous voyons n'est-il qu'un prétexte ?

PB Mais oui c'est un prétexte Je présente un aboutissement, des tracés de désir.
Je dois répondre aux questions « comment c'est fait ».
Un ami m'a dit hier « mélange tout ça et cesse de parler de techno, sors de ton champ, de tes boîtes, de tes classifications, chaque image va prendre sa puissance ».
Me contraindre à sortir de mon champ déblatoire sur la technologie.
Il a sans doute raison.

MP Approche nosologique, délire taxonomique (votre dérive de la science vers l'art).
Cessez de travailler en série, fabriquez du flux dans votre travail, cassez les catégories, ressaisissez.
Le numérique peut apporter ça.
Chaque visiteur se fait son film.
Les trois gants (*African Bata*) : série différente des autres, ne rentrant pas dans une classification (aussi les astéroïdes).
Je n'avais plus le sentiment de voir l'aboutissement d'une construction, mais quelque chose de différent, de frais, je ne sais pas pourquoi (frontalité, sculpture africaine) mais aussi image violente, une volonté de combattre le regard, moins de vanités, moins de références savantes, moins de travail technique, d'invention, de dispositif nouveau.

PB Ce sont des chaussures, pas des gants.
Colles et Chimères : je tenais à ce titre : dualité entre hardware et software, entre bricolage et désir.
Têtes de poupées écrasées : je voulais déstructurer les objets et les recomposer différemment, changer l'apparence des choses (interprétation psychologique ?).
Objets courants, leur beauté peut passer inaperçue, je veux réveiller leur beauté endormie.
J'ai vu apparaître des masques africains.

MP Je vois dans votre expo un cousinage avec des artistes plus jeunes (Poitevin, Gronon, Belin).
Je ne m'étais pas rendu compte à quel point votre œuvre résonne avec eux.
Comment observez-vous la scène contemporaine ? Ce qui vous plait, ce qui vous agace.

PB La photo contemporaine m'emmerde, à cause du numérique (ex. Valérie Belin), ça m'ennuie,

MP Mais beaucoup travaillent à la chambre (Belin : mauvais tournant qu'elle a pris).

PB Oui mais après ils scannent leur négatif et le modifient numériquement.

MP Les tireurs c'est un travail très savant, comme en analogique.
Non, on est dans le retour au réel, au concret.

PB Ces grands formats nickel, c'est beau, mais c'est du sucre, abondance d'information.
Rien à voir avec Marey, Sudek.

MP Mais le travail photographique redevient très présent, ce qui donne de l'actualité à votre travail. Ils veulent en finir avec le mythe de la dématérialisation.
Vous aussi, vos objets sont très présents.
Rien de contemporain ne vous nourrit ?

PB Non rien ne me nourrit.
Cette photographie m'ennuie, c'est comme du papier peint dans les bistrots années 50, c'est l'école allemande qui a fait ça.

MP Mais François Hers photographie ces papiers peints. Les approches sont différenciées.
Aujourd'hui la communauté artistique a disparu, les artistes sont de plus en plus autarciques.
Et vous ?

PB Je suis un solitaire, je vois peu d'expos.
Je ne suis pas dans la communication, dans le social, un peu égoïste, un peu autiste.

MP Parlons de Marey (Muybridge est une autre histoire, américaine).
Ses archives sortent dans les années 80.

PB Le déclic dans les années 80 : une expo double de Marey et de Gina Lollobrigida (stéréotype), c'était incompatible.
Dans l'autre salle, Marey : poésie explosive.
Marey plus compliqué que Muybridge, techniquement bien plus compliqué ; une seule et même image chez Marey (chez Muybridge, vingt photos).
Moi stroboscopie, et aussi péri-photographie : tout sur une image.
Marey était un ingénieur ; il voulait voir le mouvement, la stratification, le quantum du mouvement.
Mais nous aujourd'hui, on ne voit plus la physique, on voit une magie absolue (alors que Muybridge : casiers bien propres, à l'américaine).

MP Marey le scientifique qui s'est perdu dans l'esthétique, fasciné par ses images.
Marey ralentit, Muybridge accélère.
Muybridge est un artiste, un grand paysagiste qui pour croûter fait des expériences.
Chez Marey l'esthétique dépasse le scientifique, quand on se confronte aux images.
Un adieu à la photographie : j'ai l'impression que vous n'avez jamais été photographe, au sens commun. L'impérialisme du regard (Foucault) ne vous concerne pas du tout.
Vous êtes l'inverse de Caron.
Vous prenez la machine et la retournez.
Vous radiographiez l'intérieur du cerveau plutôt que de regarder le monde.
Ce n'est pas ce qu'on attend d'un photographe.
Vous êtes peu dans les livres de photographie.
Je déteste le mot « plasticien », mot gênant.

PB Mes photos sont opaques, elles ne sont pas transparentes (le contraire de Caron).
J'accepte le mot de plasticien.

MP Etes-vous un des peintres ratés devenu photographe, comme beaucoup (Lartigue, Cartier-Bresson, Le Gray) ?

PB La peinture m'ennuyait, années 80. J'ai découvert les outils photographiques.

MP Un pinceau c'est trop simple pour vous.

Question de la salle inaudible

PB Je faisais de le peinture hyperréaliste, très précise mais ça m'ennuyait.

MP Vous ne regardez pas la peinture contemporaine ?

PB Si, bien sûr, je visite des expos, une de mes œuvres s'appelle *Cy Twombly* (vitres d'un restaurant en travaux).

MP Quand vous regardez le monde, ça mérite de faire une image quand ça ressemble à de la peinture.

PB C'est pas con, ça.

MP Y a-t-il un imaginaire de l'art chez vous ? Une famille d'artistes rodant autour de tout çà ? Bellmer ? Au delà des objets.

PB Dans les années 80 Tapiès me fascinait ; j'y voyais non de la peinture, mais des réalités de sable, d'écriture, hyper-réaliste.
Aussi Beuys nous a appris à regarder le réel, de la graisse posées sur une chaise.

MP Est-ce que les oeuvres que vous réalisez sont des images ?

PB Je ne sais pas. Icones, traces ? En tout cas, l'aboutissement du désir.

MP Au sens de la modernité.
Pour moi, vos oeuvres ne sont pas des images.
Je ne regarde pas des images, mais des expériences performées.

PB Ce sont des projections, des ombres chinoises, des histoires.

MP non, pas des projections, il y a une trop forte présence du résultat de l'expérience.
Il y a des gradations de lecture.
Mais elles laissent une emprise que les images n'ont pas.
Plus proches des icones ; pas des représentations.
Si ce ne sont pas des images, dans votre œuvre y a-t-il de la transcendance ? quelque chose à voir au-delà des images ?

PB Oui.

<u>Questions du public</u>

PB Ma définition, dit ma femme : « Méconnais-toi toi-même ».

MP Votre goût pour jouer sur le langage est très belge…

A (Jean-Marc) Pas foutu de photographier simplement, incapable d'être le déclencheur. Le déployeur. *African Bata* en continuité de tes péri-photographies. Ton corps en bande, idem. Et aussi sur la déconstruction (peut-être d'ordre psychanalytique).

PB Souvenir de mes études de dessin industriel : montrer un objet sous plusieurs angles.
La poupée éclatée de dos et de face.
Les Gémelles : yin yang, devant derrière, positif négatif.

Rotation, vouloir faire le tour.

A Une question de comprendre. Tu montres la plénitude des objets.

PB Je ne montre rien. L'objet c'est ça. Pas une dynamique de monstration, de démonstration.

MP Rendre compte des objets. Vous êtes le médecin légiste de votre propre univers. On dissèque : comment est-ce fait ? Quand la série est faite, l'autopsie est réalisée, on passe à autre chose. Un serial killer de l'image.

B Vous êtes un perfectionniste dans la monstration, très précis, très préoccupé par la scénographie. L'exposition est pour vous l'ultime étape.

PB Peut-être à mon tort. Ce que j'ai imposé ici, de montrer en série, je devrais peut-être montrer différemment.
Ma manie rationnelle ? J'ai peut-être tort.
Les images chargées de quelque chose que je ne vois pas, les gens sont chargés de mon didactisme et de mes mots, j'en dis trop.
Le public est largement hypocrite : on me demande comment j'ai fait ça. J'explique, et alors ils disent : mais ça n'a pas d'importance, c'est de la cuisine.
Ils ont raison, mais veulent savoir quand même.
Mon tort : répondre à leur demande, même dans ma manière d'exposer.
A 70 ans, je devrais fermer ma gueule avec ma technologie, et je vais laisser les choses vivre par elles-mêmes.

B Au-delà de la technique, vos images sont-elles autonomes ou ont-elles besoin d'explications ? On essaie de combler avec des mots.

PB Le pourquoi ? Je vous retourne la question.

C Êtes vous parfois devant des photos d'autres personnes dont vous ne comprenez pas comment ça été fait ?

PB Oui devant le numérique.
Et aussi Sudek : comment a-t-il fait pour photographier ainsi un verre, des bouts chiffonnés et en sortir une telle merveille.
Mais j'aurais été déçu si Sudek m'avait expliqué.
Marey aussi : j'ai appris petit à petit.

C C'est comme des équations à résoudre pour vous ? Vous vous posez toujours ces questions ou vous préférez la non-réponse ?

PB J'ai fait dans les années 90 une rétrospective à Pontault- Combault. Le titre de l'exposition était la formule de Euler $e^{i\pi} = -1$ [en fait identité de Euler]

Nombres infinis (e, i et π très compliqués) et on en fait -1, très simplel
Avec des choses très compliquées, on fait une chose très simple, -1, un cristal.

D Désir outil traduction : Que traduit-on ? D'une langue dans une autre ? Essayer de retrouver du sens ?
Ou plutôt la forme ? Cette machinerie des outils pour arriver à l'épure d'une forme, en dehors du sens, plutôt un émoi, un intérêt.

PB Passer d'un langage (désir) à un autre, quelque chose dans le visible.
Ce n'est pas simple, c'est complexe ; C'est une douleur majeure de l'artiste : avoir désir et outil, mais se casser le bec sur la traduction.

E (inaudible) Parvenez-vous à la traduction de l'expression de mes désirs ?

PB Si la traduction est mauvaise, elle va à la poubelle.
Je montre ici l'écorché, que je n'aime pas du tout, mais on me l'a demandé.
Désir intense, mais la traduction est très mauvaise.
Désir encore une fois de rotation, du déroulé du corps (idée de Pennone).
Empreinte [il raconte comment c'est fait].
J'avais en tête une chimère magique.
Mais la traduction est nulle.
J'aurais dû aussi dérouler le dos rejoindre l'autre côté, personnage déroulé en entier.

F (Patricia) inaudible. Question sur le photogramme de carcasses de pigeons.

PB J'ai visité un grenier pas ouvert depuis 50 ans : plein de cadavres de pigeons desséchés, diaphanes, transparents.
J'y ai perçu de l'écriture, une typographie, un ready made; j'ai pensé à la calligraphie chinoise, aux taches de Michaux, j'ai vu une écriture.
Donc rayogramme : les résumer sous forme simple d'écriture. Je ne voulais pas une photographie, juste leur écriture seule.

MP Donc vous n'êtes pas photographe, mais vous êtes un conteur.
Vous fabriquez des dispositifs de production d'images uniquement pour le plaisir de les raconter.

PB Ca me plait.

G Tu es un photographe non de la réalité mais du concret.
La question de l'empreinte, c'est ce qui reste, très concret, matérialiste.
Ton argentique, c'est du concret.

MP Il y a une forme d'écriture très personnelle dans vos notules du catalogue.
Je n'avais jamais vu ça.
Il y a une voix qui est là.

Vous vous demandez comment je vais en parler.
Pas de la cuisine, mais des recettes (une forme de littérature triviale).
Votre grand plaisir : raconter comment vous faites ??

PB Dans le texte, j'ai raconté que je voulais faire le clown avec des matériaux, mais aussi faire le clown avec mes blablas.
Lien entre mes artifices abracadabrantesques et raconter à la Shérérazade.

Annexe B.5

Iñaki Bonillas

Entretien à Arles début juillet 2012.

Il m'explique la pièce *Double Clair obscur* :

- Sn : photo originale
- N°1 : les deux recompositions graduées
- N°2, 3 & 4 tentatives abandonnées
- N°5 : éclatement en 52 cadres (un process photographique donne un résultat anti-photographique)
- N°6 : film
- N°7 : dessin reconstitué au crayon (un process anti-photographique donne un résultat quasi photographique)
- Absent ici : portrait de l'arrière-grand-père fait par sa fille au fusain

Né en 1981, parents morts jeunes, a vécu avec son grand-père et sa grand-mère, a hérité des archives de son grand-père (homme un peu fat, narcissique, beaucoup de photos de lui).
Famille de réfugiés espagnols ; photo de l'arrière-grand-père prise peu après son arrivée au Mexique après la guerre civile.
Son oncle était un photographe de mode très connu au Mexique. Iñaki a été très jeune son assistant, il était fasciné par les belles femmes que son oncle photographiait. Il faisait tout sauf prendre la photo. D'où son intérêt pour tout ce qui est méta-photographique. Il ne possède pas d'appareil photo, ne fait jamais de photo, demande à quelqu'un de les faire pour lui s'il en a besoin.
Il reconnaissait les appareils utilisés par son oncle au bruit du déclic. Sa première exposition à *Foto septiembre* à Mexico en 1998 (il avait 17 ans) était sur le bruit de la photographie.
Ce qui l'intéresse ce sont les limites de la photographie.
Il a fait 20 à 25 œuvres à partir des archives de son grand-père.
Il a aussi pris des livres lus et soulignés par son grand-père, et n'en a gardé que les soulignements.

Ses influences : John Hilliard, Michael Snow, John Baldessari.
Il ne connaisssait pas Ugo Mulas.
Il a exposé à Paris Photo en 2001 avec une galerie mexicaine, à 20 ans.

Informations fournies par lui, à suivre :

Ses galeries :

- OMR, Mexico <http://new.galeriaomr.com/images/stories/Artistas/IB/Dossier/dossier%20inaki%20bonillas.pdf > (109 pages)
- ProjecteSD Barcelona <http://www.projectesd.com/index.php/artists/works/bonillas_inaki/>
- Gerta Meert, Bruxelles <http://www.galeriegretameert.com/detailArtist.php?currentExpo=40&ID=23>

J.R. Plaza archive (livre Projecte SD)
Photographic Views (Roma Publications, Amsterdam)
White Book (Roma Publications)
livres : <http://www.projectesd.com/index.php/books/detail/bonillas_inaki/>
Exposition à Barcelone, La Virreina, vernissage le 27 octobre 2011. Catalogue prévu.

Annexe B.6.a

Christopher Bucklow

Entretien le 26 janvier 2011, à Frome (Somerset, UK)

Enregistrement n° 1

Several people (Fuss, Miller, Derges, me) are interested in a kind of immediacy.
Then Martin Barnes got involved.
Contact with the other (part of the psyche), romantic culture (a loaded word).
What were the intellectual drives behind romanticism?

Enregistrement n° 2

Personal account: in the early 80s, I was not an artist; I did research of my own volition: nature of the human in the world, very fundamental, very personal questions.
Questions asked as an art historian.
But my motivation was answer to personal questions. I was then not aware of that.
I was researching English romantic naturalism, beginings in 18th century of artists starting to dispense with.

Notes manuscrites (problème d'enregistrement)

The proto-photographers, *Burning with Desire.*
Immediacy of the watercolours, spontaneous, eye to hand, the mind is bypassed.

I curated the show *The Pencil of Nature.*
I moved to Photography Dept at V&A.
I met the other three in 85/86.
I am more hybrid (my plant sculptures in 89), interested by the human presence in the world.
They are pure photographers.

Guests: nature vs culture, drawing and the sun, the logos; depicting the linguistics of the body.
First *Guests*: me, Peter Schuyf, Adam, Garry, Susan.
My friends (and my enemies) define me, it's always a self-portrait.
I am a very solar person; it's a picture of my linguistic body.
The process obviously important: shadow as the world recording itself.
My interest in light.

Plants: inspired by watercolours, depicting mental activity, but not strong enough.
Images of the sun with stenope 1991.
1991 computer animation about dreams (not extraordinary).
Films in Israel: projection of the sun on the body.
Child: arrival of language in his system.
Mother: lying on the floor.
Most unconscious work.

About Adam Fuss: camera is driving you, forcing you to do things, while you believe you are the driver. He is a spender, opposite of me.
About Garry Fabian Miller: the world is organized, photo is a refuge from that for him.

Annexe B.6.b

Christopher Bucklow

Oral History of British Photography, British Library

C459/84
Entretien de Mark Haworth-Booth avec Christopher Bucklow (1957) le 1er février 1996

6 bandes

"works with light-sensitive materials. *Guest* series: images are printed-out by sunlight on direct positive (Ilforchrome) paper; lens-less photographs."

1 of 6 (31:31)
Born June 1st, 1957. Former curator at V&A (78-?). Early interest in nature (birds, cacti) and in physics. As a curator and writer, was constantly in search of the answer to a question (what is the nature of the world?), abstract questions but emotional needs: what was the place of man in the world, in nature, the place of mind in nature? Discomfort with the place of oneself in the world.

In 1989, waking up, changing roles, method of including the self in the system, becoming responsible, stopping being an apprentice (submissive role).
Met Garry Fabian Miller in 85.

2 of 6 (31:32)
Interest in Garry's work: respect for the edge of the leaf, very humble role for the human.
Met Susan Derges in 1987, also very humble work (*Chladni* figures), allowing the world to record itself.
August 8, 1989, 7 am: woke up from a dream about making sculptures (cactus), decided to become artist. First work: planting flower bulbs (intense blue, hazel?) in a park(wilderness site) in Hampshire, sort of 'nature vandalism', the Park rangers took them out); he made photos.
Cactus sculptures: grafted plants. Then potato-tomato plant: real grafting. Probing.
Interest in Hamilton Finley. Thinking of parody of Richard Long, of working on the rules of etiquette as a natural law. In 91, work on dreams (dream line as a cartography).
Make things more aesthetic.

3 of 6 (31:33)
Mental reconfiguring, like grafting. Experiments in grafting. Wanted to make a 'genetic' graft (carnations).
Summer of 91: more interest in photos and paintings. Residency in Banff. Interest in Teilhard de Chardin (noossphere, light). Understanding in the heart rather than in the head.
Paintings about light; using the sun.

4 of 6 (31:33)
Making images of the sun in cluster, like noosphere of Teilhard. Idea of the pinhole camera (idea came at a Getty symposium in Los Angeles, spring 91), wonderfully simple. Black & white first (just put photographic paper in the box, no negative). Black sun on white background: what mattered was the energy, not the inversion.
Was I attracted to pinhole camera just because it was a practical solution (no lenses, no negatives, etc.) or was it because of the notion of directness, leaving the world to record itself, being frightened of intervention? Both. Just the sun hitting the paper; no relic-like. In Garry's work, love of proximity, holy relic. Not me. Series called 'the beauty of the world' (from Hamlet, double-edged title).
In 92, started to use Cibachrome to photograph the sun. Mystique of colour chemistry.
Suns like full stops, end of a sentence, of a conceptual framework which I stopped.
A thousand in a cluster.
No light meter, many failures. Cardboard box.
'Islamic' pattern, actually X ray deflection patterns with gold, beryllium. Interest in alchemy, a system inclusive of all phenomena.
At beginning, I used everything, gels, filters, to experiment, to obtain colors (also some very chemical colors).
Summer 92 first show 'Inside of a microcosm' (Laura Jenny gallery) (following year at Lisson, show with Jane & Louise Wilson). I showed some of the blue and white solar clusters.
Made also fields of suns (14 000 of them…)

Monkey pictures, at the Zoo.

5 of 6 (31:34)
Notion of the soul, of Christianity. Interest in Blake, transforming Christian myth into believable system of its own: as a strategy for art making, using traditional beauty to camouflage less traditional notions.
June 93 Lisson show. I showed a tree called *Host*, and some solar clusters and fields.
Make it more readable: field in the form of a silhouette. My dad built a dark slide (very complex), 40 by 30 inches. Sheets of aluminum foils that size. Put my subjects naked there, draw the silhouette on the foil, filling it with 25 000 apertures (very small, so less bright, better sensation of depth), it takes 8 to 10 hours, one hour per day.
Started with people using light in their work: Peter Schyuff (NY painter), Adam Fuss, Garry, Susan Derges, Ralf Leckner, people I admire. Cast of characters representing elements of my own thinking, extended self portrait, as if mapping my own psyche. Answer to question: no need to do that anymore, answer is redundant.
Invited to work in Israel on recycling: built a structure representing the body, with silhouette of human images (summer of 94). A box, 2.5m x 2.5m x 3m, one wall with solar image projected on floor then 'climbing' the wall depending upon sun's place (astronomy, hard planning work). (Tel Aviv Museum).
Videos: with a model and a baby, constructing a narrative. Two films (*Sartoris, Guest*).

6 of 6 (23:08)
A striptease film.
Show at André Emeric in NYC, with Fraenkel in SF (*Guest*), with Casnen in NYC, with Elliott Puckutte and Adam Fuss, IAF (summer 95).
Now figure painting with solar images projected.
Box prefab in Italy (ProArte foundation, in Turin); box in earth in Cornwall.
In 95 big show in Paris of Robert Irving: some relation to his work.
Light = immaterial (metaphor).
I have been too much in the mindset of the scientist: seeing and representing a phenomenon. Now I'd rather do and build, rather than see and represent (like Garry art making in the morning, being in the world the afternoon, gardening). Not being wrapped up in art; I'd like to do more.
Portrait of Matthew Barney as *Guest*: I hung it upside down (like Marsyas in Titien, hubristic).

Annexe B.7

Ignaz Cassar

Entretien le 25 février 2011 à Paris

Influence de Flusser ?
Le photographe comme fonctionnaire : à la base de son travail
Être dedans, ne plus pouvoir contrôler. Se livrer à la camera, c'est elle qui décide

Sciagraphie (Derrida)

Facing Lacan:

- Nier le corps du photographe. Normalement, il y a une autorité externe. Ici, dévoré par la machine, perte de contrôle.
- Absence symbolique du corps, référence à Lacan.
- Exposition 30 secondes, camera dans une boutique en face ; 16 carrés photographiques assemblant l'image (interrompre l'illusion). Il est face au papier, dos à l'objectif, le déclencheur dans la main, bien visible. Le développement se fait dans la camera.
- L'image peut être montrée dans les deux sens, tête bêche, choix du commissaire ; ambigüité, ouverture.
- « créer des échecs photographiques ».
- Effet d'échelle, géant.

Suggère de voir :

- Edgar Lissel
- Günther Selichar

Suggère de lire:

- Douglas Crimp (*The Photographic activity of Postmodernism*)
- Claudio Marra (*L'immagine infedele*)
- Martine Dobbe (thèse en allemand)
- Ignaz Cassar dans *Philosophy and Photography* n°2
- Sur le cinéma : Christian Metz, Laura Mulvey

Annexes B : Entretiens

Annexe B.8

Pierre Cordier

Entretien dans son atelier à Bruxelles le 29 novembre 2010

Matin

ML Effort de définition du chimigramme, et par opposition à peinture, graphique, photographie, et par exclusion, par comparaison

PC Je suis autodidacte et cancre, j'ai dû lutter contre ma cancritude, me justifier, je cite beaucoup, pour m'accrocher à ce qui existe déjà pour me donner un peu de véracité. Toujours dans une lutte ; eux luttent contre moi. Ex : MoMA expo en 1967, mais Alain Sayag (Pompidou) ne voulait pas entendre parler de Cordier et de chimigrammes. Après son départ, Poivert a suggéré à Bajac et Chéroux d'acheter des chimigrammes. L'ex-cancre se disait « normal qu'ils ne veuillent pas de moi car je ne suis pas bon », besoin de me justifier.

Toujours entrer dans un référentiel d'autrui

C'est pour ça que j'essaie de me justifier. Mais je ne suis pas toujours opposé ; j'ai pris dans la peinture et dans la photographie (aujourd'hui éviction à cause du numérique ; ne plus trouver le matériel, mais on peut en fabriquer). Mais les jeunes photographes ne savent plus ce qu'est un révélateur. Emprunt et pas opposition.
Pourquoi Man Ray, Moholy-Nagy qui étaient photographes et peintres n'ont jamais pensé à mettre de la peinture sur du papier photo ? Bayard, Tabard ont fait des choses un peu comme ça. Invention ou découverte ?

Vous avez inventé, car vous êtes parti de rien. Révélation.

Dominique Lam, un scientifique, a inventé le chimigramme (articles dans *Scientific American*), a nommé ça Chromoscenasic painting. Jusqu'à ce qu'on me reconnaisse l'invention.
Certains regardent vers l'arrière, avec anciennes techniques.
Moholy Nagy a dit : « l'invention clé, ce n'est pas la caméra, c'est le papier photosensible. »

Spécificité du médium : aujourd'hui balayé, mixed media

Être hybride comme moi, ça passait mal, maintenant c'est mieux accepté.
Le chimigramme est-il un médium pur ?
Je dois me raccrocher à des locomotives : V&A par exemple
On ne fait plus grand-chose de nouveau en photogramme.
D'autres (Douglas X, d'autres aux USA) font des chimigrammes. Longtemps j'ai été seul.

Accent mis sur dualité, sur carrefour dans discours

Parce que les gens ont horreur de fabriquer un nouveau tiroir, peur de la nouveauté.
J'ai enseigné la photographie pendant 30 ans : grosse résistance à la nouveauté.

Mais l'ambiguïté vous plaît ?

Être à côté de la plaque, est-ce une expression photographique ?
Ca me plaît, mais c'est dur. Injustice, je ne vais pas à Paris Photo, car il n'y a aucun chimigramme)

Sterckx sur la forme et la matière ; ni un acte (dessin), ni une empreinte. Sa citation sur processus.

Le chimigramme c'est de la paresse : je fais quelques lignes, puis je trempe dans révélateur/fixateur, pas grand-chose ; éventuellement on pourrait avoir une machine qui fasse ça (!)

Votre collaboration avec Manfred Mohr ?

Non c'est différent. Mohr est un pionnier de l'art à l'ordinateur. Rencontré en septembre 1972. Collaboration : la traceuse avec aiguille gratte le vernis sur les plaques photographiques. Autour de ces lignes, faire ensuite des formes de chimigramme.

Seule expérience avec ordinateur?

Oui, mais la couverture de ma monographie a été faite avec Photoshop.
Pas fait davantage avec Mohr car en 1972 j'ai découvert le vernis magique : mes propres dessins qui se répliquent, plus besoin de l'ordinateur.

Quand je vois des gens qui mettent de la peinture avec un pinceau sur une toile, surface inerte, idiote, qui ne donne rien, c'est anachronique, alors que l'émulsion photosensible donne des choses, est ouverte.

Rébellion ? Prendre ses distances par la représentation. Texte de Butor. Désillusions

La désillusion est venue quand j'ai vu la différence avec NY : expositions à NY, pas en Europe, 15 ans de retard… Pas envie de rester avec ces gens qui sont en retard, les photographes. Magritte, Klee dans ma cuisine. Je faisais des photos d'architecture.

Quel déclic après 'Erika', pas juste un amusement

J'ai fait peu de photographie représentative. J'ai toujours expérimenté, photogrammes, cinégrammes (l'appareil bouge). J'aime l'expérience, côté enfantin. Quand ca devient académique, reconnu, je m'ennuie, je passe à autre chose, je suis un artiste expérimental, j'essaie tout le temps, ça marche, je m'arrête. Les galeristes n'aiment pas du tout. Maintenant on me le reproche moins.

Se libérer de l'impératif de figuration

C'est une vue a posteriori. Sur le coup, je m'amuse de tout. Peinture, photo et écriture dans le même média. Ca aurait pu rester anecdotique.

Pourquoi ça ne l'est pas resté ?

Je suis obstiné, je ne savais pas quoi faire d'autre. Je sentais bien que c'était nouveau, alternatif, une liberté.
Intéressé par Steinert, Hajek-Halke, des alternatifs. En 58 lors d'un concours, j'ai rencontré Sudre (faisait-il déjà des cristallographies ?) et Steinert, qui m'a invité à Saarbrücken pour un trimestre. Un festival ! Pièces de 5 marks en négatif, natures mortes, et chimigrammes. Kilian Breier disait de moi « un boulanger avec ses petits pains ».

Qu'avez-vous appris de Steinert ?

3ème *Subjektive* (pas de catalogue) ; les deux premiers très bons catalogues. Mais la personne qui gère son estate est ouverte sur la documentation, le social, pas sur le chimigramme. Je n'étais pas vraiment intégré dans le groupe.

Comment votre pratique a changé auprès de Steinert ?

J'ai fait mon fameux autoportrait. Je regardais ceux qui étaient envoyés (Sisskind), qui se mettaient dans le miroir avec l'appareil. J'ai voulu faire autre chose.
J'ai rencontré Sigrid Späth (on était très copains, même un peu plus) ; son autoportrait (avec miroir sur chevalet) ouvre le livre de Steinert. Elle a rencontré Saul Steinberg, est devenue sa compagne ; une artiste géniale.

J'ai appris chez lui à faire de la bonne photo. Bons contacts.
Coup de soleil : peau de mon dos dans l'agrandisseur. (j'ai inventé le body art)
Influence de l'école Decrolly, très ouverte vers l'observation, l'expérience, le visuel.
Quand j'enseignais à La Cambre, émanation du Bauhaus (van de Veldt), interconnexion entre tous les ateliers (les élèves photographes me dédaignaient un peu), pluridisciplinaire.
Decrolly, La Cambre, Steinert m'ont encouragé dans ce côté hybride.

Rapport au figuratif, puis photochimigramme : le référent est figuratif

Je faisais un film en 1962 sur le chimigramme, dans l'atelier de Pierre Schaeffer, avec mon oncle Stéphane Cordier. Intérêt pour musique contemporaine. En 1967, j'ai abandonné la photographie. Toujours sur la marge.
Comment faire un générique en chimigramme pour le film ? Je travaillais dans la firme de mes parents, quelqu'un y faisait de la sérigraphie : idée d'adapter le chimigramme à la sérigraphie.
Possibilité de faire des choses figuratives ou non (hexagrammes) avec des formes très précises que la photo pouvait faire.

Faire des hommages (Borges) en reprenant des images, leur donner une aura

J'ai aussi fait des hommages en chimigramme. Pour moi, passer par la sérigraphie, c'était pratique, moins de temps, faire des séries (autres moyens : des résines photosensibles comme pour les circuits électroniques). J'aime bien la nanotechnologie.

Intérêt pour semi-conducteurs ?

Preuve qu'on peut faire des choses avec la sérigraphie.
Ma grande bataille contre le mot abstrait : c'est figuratif ou pas, en tout cas c'est concret. Qu'est-ce que la photographie abstraite ? ca ne veut rien dire (ex du platane photographié de près)
Expo à Bielefeld sur l'*Abstrakt Fotografie*, toutes sortes de choses. Colloque après Herbert Molderings [texte donné] : « ça n'a pas de sens, rien d'abstrait ». Il foutait tout par terre, c'était formidable. Il m'a dit « le chimigramme, c'est quelque chose qui ressemble au chimigramme »
Une photo où on ne reconnait pas les formes, ce n'est pas abstrait.

Distinction entre abstrait et non-figuratif en peinture, mais en photographie, il y a la question du référent : l'objet devant la caméra

La photo en elle-même est-elle une abstraction ?
Konkrete Fotografie (Jäger) j'en fais partie, mais..
Quand ça vient de l'ordinateur (CAO, réalité virtuelle) est-ce concret ?

Photoclaste ?

Ce n'est pas de moi. On l'a dit avant moi.

Suis-je en rébellion ? Je suis plutôt en réaction contre les milieux qui me rejetaient, photographes comme peintres.

« Dès que je vois une image » citation

Picasso l'a fait. C'est un peu gamin, je n'ai jamais quitté mon enfance. Mais pour les autres, ce n'était pas positif ; ça me poursuit toujours.
Toujours en marge, ni-ni (anecdote sur l'Académie).

Quand vous brisez les frontières, aussi musique et littérature

Normal ; sinon je ferai des chimigrammes banaux. Là je l'enrichis.
Viktor Kissine, compositeur russe vivant en Belgique, trouve que mes chimigrammes ressemblent à ses partitions : accord prolongé, avec de temps en temps, un accident.
Sur Borges, anecdote sur la veuve.

Chimigrammes illisibles, fascinants

Fait ça en 1968. Aussi poème La Souma.

Après-midi

Règles, expérimentations, carnets ; scientifique, expérimentateur

Plus méthodique que scientifique ; j'agis comme un étudiant des techniques de peinture, je fais des essais. Peintures dans la neige, la pluie [comme Munch].
Neusüss : ses photos vont évoluer avec le temps, ça ne m'intéresse pas.

Volonté de contrôler le hasard et parfois une échappée (reboucher les trous : finalement non). Libertaire, laissant le hasard prendre sa place

Parfois je laisse faire, parfois je contrôle, mais pas trop, alors je relaisse
Florence Parot (auteur du mémoire) : diktat de la matière. Non, je collabore avec la matière, je prends les vernis comme ils sont, selon ce qu'ils donnent.
« Le hasard est mon meilleur collaborateur » (Manfred Moth ou moi dit ça dans la monographie?)
On peut injecter des systèmes aléatoires (dans l'ordinateur ou une petite machine avec des dés). Je tire au sort, puis je l'intègre dans mes compositions (par ex mon Paul Klee). Avec l'ordinateur, c'est moins drôle.
Non plus l'aléatoire de la matière (on ne sait pas ce qui va se passer), mais l'aléatoire des nombres : c'est unitaire.

S'en remettre au hasard : la dérive, chemins de traverse ?

Non, au début seulement ; les quatre hasards, celui qui n'est pas encore contrôlé. C'est quand on apprend, pas après. Après j'ai appris, je sais.
C'est ainsi que j'ai découvert le vernis magique : hasard du choix des produits achetés. Je dois faire un article sur le vernis et le chimigramme, dans une revue de restaurateurs.
La forme dépend des vernis.
[photo d'un champ labouré de George Gerster, œil de peintre, années 1960, avant Arthus Bertrand, livre « le pain et le sel », influence de Paul Klee: similitude avec chimigramme]
Le hasard des chiffres, celui de la matière, savoir lequel on choisit. J'en parle dans la monographie.
C'est la 1ère question qu'on me pose (je le dis dans le film du V&A). La possibilité de la matière de me donner des choses ; le chimigramme me donne des trucs comme ça, sans avoir à les dessiner, je dessine une ligne et j'en ai une infinité. Je ne peux avoir que des cercles concentriques (# de la photo des labours de Gerster)
Je n'ai pas rebouché les trous, le liquide a érodé.

Contraire du diktat de la matière, jouer avec elle, un duo

S'il n'y avait pas ces petits accidents, ce serait à faire avec l'ordinateur.
Je suis déçu et surpris que Man Ray et Moholy-Nagy n'y aient pas pensé et que les peintres d'aujourd'hui ne s'y intéressent pas.
Pas vraiment une école qui se soit bâtie : un en Amérique, un en Nouvelle Guinée. Je n'ai pas fait ça.
Si j'étais né plus tôt, j'aurais été au Bauhaus.
A La Cambre, j'enseignais l'histoire de la photographie, on ne parlait pas du chimigramme au début. Puis j'ai pu faire un workshop. Mais ça n'a pas déclenché des disciples. Ils se disaient : « Cordier a déjà tout fait ; ce n'est pas rentable » En 1990, puis de1992 à 1998, la directrice m'a encouragé à faire cette workshop. Ils s'amusaient, c'est très rigolo, mais soit, ils voulaient faire tout de suite des chefs d'œuvre, ou alors faire des Cordier.

Y a-t-il d'autres gens faisant des chimigrammes dans le monde ?

Certains découvrent, puis se renseignent, et souvent abandonnent.
Polly Marriner en a fait sans produit localisateur : beaux résultats ; elle m'a écrit. J'ai vu sur internet qu'elle a regroupé des gens faisant ça (elle a fait une liste en ne me donnant qu'une petite place). Elle devient mon amie sur Facebook. Je ne sais plus ce qu'elle fait.
Douglas va recenser qui fait quoi.
Une vieille dame Marie Paule Bréant, en fait en coupant des fruits.
Mais je n'ai pas le temps de m'occuper de ça. J'ai des dossiers.

Generative Fotografie

J'étais ravi d'être en contact avec d'autres créateurs, mais je n'étais pas tout à fait dans le groupe, 'protestant égaré au Vatican', comme à Arles. Je ne fais pas vraiment partie du club.

Adhésion au discours théorique de Jäger ?

Quand je faisais de la photo, j'étais dans la ligne de la Subjektive Fotografie. L'Objektive Fotografie n'a pas d'intérêt, c'est ce qu'on voit avec les yeux, alors quoi de plus ?
Generative : très froid, très allemand.
On connaît mal l'autre pays.
Anaïs Feyeux a beaucoup appris quand elle a écrit sur moi, en particulier mes aventures aux USA.

Vous ne citez pas Polke ?

Je n'ai rien vu qui m'intéressait [on regarde le livre de Domino] Il bénéficie de son aura de grand peintre (comme Man Ray : s'il n'avait fait que ses rayographes, on ne parlera pas de lui). Travail avec des trames : amusant. Je ne vois rien qui ressemble au chimigramme. Jäger le cite souvent ; mais ça ne m'impressionne pas. Mais ça ressemble plutôt à ce français qui prend des photogrammes de films abîmés par l'usure.
Comme Richter : peintures d'après photo, mais pas vraiment d'expérimentation.
Faut-il prendre des sels radioactifs pour faire des images intéressantes ? Trop pittoresque. (comme une empreinte de derrière, pour rigoler).

Influences et lectures : Van Lier. Comment vous reliez-vous à sa philosophie de la photographie ?

Photo de Radisic en couverture. (Pierre Radisic formidable ; j'ai une photo du vagin d'une femme, chef d'œuvre, cathédrale).
Je ne comprenais rien à ce que disait Van Lier. Moi je suis un cancre. Lui formidable professeur, conférencier incroyable. Il voulait se suicider après la mort de sa femme.
J'ai fait une interview avec lui, deux heures, essayé de trouver des points communs. Mais il n'a pas pu se servir de son savoir philosophique pour faire avancer le chimigramme.
Même défaut que Barthes : il ne connaît rien à la photographie
Molderings dit de Barthes : l'empreinte du visage de ma mère, c'est autre chose que ma mère.
Ca n'a rien donné.
J'aurais aimé qu'il m'aide sur le signe : le chimigramme entre-t-il dans ces catégories ?
Au contraire avec Michaux, Steinberg, Sisskind, Barssaï qui eux m'ont sorti des choses que je pouvais utiliser.

Flusser ?

Croisé à Arles, Jäger copain avec lui, mais pas d'intérêt de sa part pour le chimigramme.

Théorie de Flusser

Je suis tout à fait d'accord avec sa théorie de l'apparatus, du fonctionnariat. C'est la base de mon travail. C'est tout à fait vrai.
Pas vraiment rebelle, mais on explore des choses que la majorité des gens ne font pas, on est à la marge.

Jäger le cite, mais je ne sais pas si c'est à propos des chimigrammes ou des photogrammes.
Très peu d'écrits sur ces sujets en France ; plutôt les allemands.
Ce qui m'énerve, on cite toujours Sontag, Barthes, Dubois.
Un marginal et cancre comme moi ne peut pas aller sonner chez les philosophes en leur demandant de s'intéresser à mon travail.

Pendant qu'on regarde des photos de chimigrammes

Un couillon de critique d'art allemand a dit que mon travail était purement abstrait, or on y voit des lettres.
Je connais bien les Sudre.
Faire tenir un texte dans un chimigramme : j'avais une contrainte (comme Perec).
Attention à l'esthétisme dit-on : moi je ne fais pas exprès, ça vient comme ça, c'est naturel, c'est beau.
Hergé : un peu anecdotique

On regarde ses carnets de notes

Martin Barnes ne s'est pas intéressé aux carnets, mais aux échantillons. Les carnets, c'est comme une partition.
Si je voulais refaire des chimigrammes. Quand je voudrais en refaire.
Le dernier chimigramme a été fait le 14 juillet 2009 ; depuis, seulement les Ass-Rohrsach grammes avec Fanny (chimigrammes des fesses)

On regarde des chimigrammes

Détester se séparer d'un chimigramme. Ne pas vendre à n'importe qui.
Chimigramme de tissus Choa par les Kuba.
Je ne comprends pas très bien mes collègues artistes [qui ne s'intéressent pas au chimigramme].
Certains signés par Steinert, quand il les aimait bien.
Mon but : faire des choses qui sont impossibles à faire autrement ; et ça c'est un bon point de départ.

Annexe B.9

Joël Denot

Entretien le 29 décembre 2015 à Paris

Votre approche ?
Différents supports, aussi à la chambre.
Je ne pensais pas aller jusque là.
Photographie sensible juste avant l'image, sans référent.
Je voulais faire une photographie qui n'est pas encore là, le contraire du « ça a été ».
Mais il faut bien photographier quelque chose.
Intérêt pour les bandes amorce, photo latente.
Gérer la lumière colorée.
Peu de production.

Mais préparation importante ?
Je tourne, je regarde, je m'enferme.
C'est assez mystérieux, comme si ça m'était imposé, automatique.
Eviter l'image, pas de décor ; raccords de blanc, très aléatoire, aller au bout de la sensibilité.
Latence, à peine révélé, en grande partie vierge.

Comment êtes vous arrivé là, votre évolution ?
Peu changé au fil du temps en terme de conception, mais régler des problèmes.
« je réagis contre la multiplication des images ».
« la photo n'est pas que l'enregistrement du monde ».
Tout a déjà été fait ; j'ai voulu tenter l'expérience de gérer la lumière.
Même questionnements que dans la peinture : éclairage, composition.
Construction : caches qu'il peint, superpositions.
Travail en séries ; 30 par an. Longue élaboration.
Sténopé : regard pendant la photo, encore un cadrage.
Laisser le plus possible de prise au hasard.
Être un parasite plutôt qu'un contrôleur ; ça se fait sans moi.
L'invisible.
Vide et lumière.

Dimension temporelle ?
Être la bande-amorce de toute la photographie.
Liberté avant d'être dans le système de représentation, avant la 1e pose.

Votre corps dans l'image ?
Image latente, le reste photographique.
Je n'interviens pas au labo, je prépare avant, la seule mesure c'est le corps.
Importance du corps, montré / caché. Lumière vs corps.

Pour le voir, il faut être concentré
Deuxième révélation de l'image.
Sinon, trop plastique.
Pas de référent, ce qui n'est pas là.
Travaille avec Choi pour le tirage.

Matériau brut, pas préparé.

Affinité avec la peinture ? Physique, gestuelle ?
Rapport avec les surfaces.

Choix de l'unicité ? Lié à ça ?
Unicité : comme un tableau.
Donc l'aura aussi.

C'est le premier texte de Catherine Millet sur la photographie. Elle relie mon travail à l'abstraction américaine. Je suis content qu'elle parle de peinture.
Lumière, drapé et peinture dans son texte.

Photographie brute ?
Pas art brut. Avant l'image, ce brut là.

Annexe B.10

Susan Derges

Oral History of British Photography, British Library

C459/79
Entretien de Mark Haworth-Booth avec Susan Derges (1955) le 26 janvier 1996

4 bandes

1 of 4 (31:44)
In Japan, interest in photography, often accompanied by sound, strobe lighting and water.
Vibrating powder on paper for photograms.

2 of 4 (31:42)
Met Garry (Fabian) Miller.
Started to work with water (Observer and Observed); water vibrating by sound, strobe light at same frequency.
Show of camera-less photography.
Moving out of London in 92, changed my work dramatically.
Stumbled upon the spawn in a pond (frogs). Photogram.
Things metamorphosing.
Working with bees.

3 of 4 (31:47)
Consciousness.
Why photography, why this primitive, direct form of photography? At beginning, desire to have a modest position, idea of automatic processes, of sound making an image. Now, especially the simpler means (no lens): ability to cut through the issues about lens.
New dimension with digital imaging: for me very tangible element of handling the film (since no camera, much closer; digital even more). More direct way, closer contact, quality of images more startling, different; represent the known in a different way.
I use whatever is necessary for a particular idea, not a set position , I am very open (camera, lens).
The camera-less prints challenge everything else, they have a quality otherwise difficult to reach.
Direct, pristine.
William Blake? For her too, but not as much as for Garry and Chris; an important figure.
Spiritual ability. "seeing the world in a grain of sand" (Blake).
Interest for Buddhism and physics.
Work with water: since her early paintings.

4 of 4 (7:27)
Water: transparent, formless, an echo.

Annexe B.11

Liz Deschenes

L'entretien prévu avec Liz Deschenes n'ayant pu avoir lieu, nous reproduisons ici le guide d'entretien que nous avions préparé et transmis à l'artiste.

I understand that your work is not a representation of reality, not a reference about something, but a representation of photography itself, of its own ontological process. Could you say more about this opposition between 'traditional photography' and your own work?

At the same time, by reflecting upon the early times of photography, Daguerre, Talbot, the photograms, even if this is not about these techniques per se, you reflect about tradition. How do you position itself in this timeline of photography? Would you say that, in order for you to 'redefine' photography today, you have to go back to the essentials of photography, as they were initially set up?

In an interview with you, Eileen Quinlan and Walead Beshty by Christopher Bedford, Beshty is very firm about his photographs NOT being abstract. Your answer is, it seems to me, more moderate. What is your position regarding the label 'abstraction'? Conversely, is it, for you, an element of resemblance and differentiation from painting?

And what about the label 'experimental'?

In the same interview, you indicated that, for you, process was more of a means to an end. Could one conclude that your approach could not be readily qualified as conceptual? How would you define your relation with / dependence upon process-based approaches? Is your work in some sort of resonance with conceptual works of the last 50 years in photography (John Hilliard, Ugo Mulas, Franco Vaccari, Jan Dibbets…) or outside of photography?

I have read in a press release the expression 'misphotograph' referring to your black photogram, meaning that it is a black surface with no image to see. Could you elaborate on this term? 'mis' as opposed to 'non', not exactly the same concept, I thought.

You alluded a few times to the decisive moment, saying also that a photograph is capable of representing much more than a moment in time. How would you define the time dimension of

your work? Are your photographs outside time? Or is the time dimension only present in the fact that they change (oxidize) over time?

You give a very strong importance to the conditions of viewing, to the exhibition space. Mirroring the space seems the most important part, but also how do you take into account the body of the viewer? How can he/she become, if not an actor, at least a participant? Not only with his/her eyes, but also his/her distance from your work, his/her movements in the room, his/her various points of view, angles of vision? (Very much true at Secession)

You make the analogy of cameras as rooms. Have you ever thought of rooms as cameras, i.e. camera obscura?

Most of your work is impossible (or at least very difficult) to photograph. Besides the obvious artifact, should one read something into this impossibility? Niepce' first photograph is also impossible to photograph, although one can see what it depicts under certain conditions of light and angle (http://whatart33.blogspot.fr/2012/09/the-first-photography.html).

You said that "painting's rejection of depiction has condemned photography to depict"; some say that abstract painting could start only because indeed photography tool over the figurative task, and even more so the self-reflexive currents in painting such as Support Surface. One of my assumptions is that the omnipresence of digital photography today, and the resulting abundance of images, is leading analog photography to move away from figuration (representation of the world) towards self-reflexivity, whether one calls it abstraction or experimentation. Would you tend to agree with that?

Whom do you see as having inspired you?
Artists?
Specifically photographers?
Writers, philosophers, critics?

Do you know the writings of Vilém Flusser? Did they have any importance for you? And those of Franco Vaccari?

Whom do you see as your peers in your exploration of photography?

And any disciples? Or young photographers doing work in a similar vein whom I should know?

Finally, could you send me some documentation about the show you curated, *Photography about Photography*?

Annexe B.12

Garry Fabian Miller

Oral History of British Photography, British Library

C459/78
Entretiens de Mark Haworth-Booth (24 janvier 1996 ; bandes 1 à 6) et de Martin Barnes (29 septembre 2003 ; bandes 7 à 14) avec Garry Fabian Miller (1957)

14 bandes

With Mark Haworth-Booth

1 of 14 (31:21)
Father was a commercial photographer, self-employed (photo as recording).
At 15, interest in documentary photography. Arnolfini gallery in Bristol: contemporary art, photography, landscape exploration, land art.
Started to take his own photos around 76, colour. Views from his window (sea or field, and sky), change of weather and colour, passing of time. Series of sea horizons, surface of ponds, sediments in a quarry (shown at Arnolfini in 79). More and more abstract pictures, squares of orange water or green ponds, surfaces, focus, shifts. Small, humble things; looking at nature
Death of mother: , thought about his work and life, left commercial photography, moved to Lincolnshire.

2 of 14 (31:24)

Sense of distance (# from views form windows, landscapes), meaning, looking beyond appearance (Ben Nicholson's quote about: infinity and religious experience: line at his Arnolfini show). Religious experience in this small space. Interest for Nicholson's paintings as objects in themselves, not the drawings, but the surface of the framed object; he created something which existed in the world like a natural object; the sort of art I was interested in. Interested in the resolution of an object into something that is real in the world. Not just paintings, but things in the world like a stone.
In Lincolnshire, working on house, garden, unsure about his work, struggling. Very different landscape; photographing hedges, focus shifts in front of a hedge, like an abstract series of surfaces.
Photographs of snows (rarely exhibited; City art Gallery of Lincoln) : most successful photos before I stopped using cameras, achieved best what I was trying to do, light reflecting from snow, snow is white neutral surface but becomes different when sun hits the bank of snow. Brilliance of

the light, reflecting and absorbing qualities, contrast with shadow areas (blueness), dazzling white light. Only when climate was right. Abstract quality: looking at a cloud (shift into somewhere else). Difficult to print.
Summer 84, photographing wheat, focus shifts (doing large slide projections): light passing through a plant, release of energy. But something was wrong with these pictures (constraints of the camera): decided to not use a camera anymore. Was teaching in art college in Hull (1st time in his life in art college), watched a female student (Jane Prophet) doing performances in front of slides projected on the wall, but she put rubbish from her pockets (scrapings of charcoal) in the slide mount, light passing through; it was very beautiful, incredibly powerful incredible random black marks with white light around them projected on the wall; reminded me of Ian McEver pictures (Show at Arnolfini): simplicity of passing of light through almost nothing. Why not try? All summer, I have been observing light passing through plants and having problems because of the constraints of the camera.
I took a plant, put it in the enlarger and passed light through it. I was amazed; 3 weeks before Xmas 84. It achieved all my desires of last month, clarity of the making, beauty of what you make, removal of complexities of equipment, releasing and radical, reduction to such a simple method, remarkably simple. From nothing, something of such substance could exist; belief not in refining (not applied art skills), but in transforming nothing into something, a language that was not there before; like Roger Ackley (takes humble things, piece of wood, makes an object with transformative energy), a model for me.
In 85, I explored what this meant. Understanding plants, leaves, flowers, light, exploring from scratch during winter, then with spring, new way of working.
Contact through Arnolfini with Richard Long and Hamish Fulton. I lost my connect ions with photography, I went on another path, away from photographic concerns (and photographic publishing). An artist using photographic material (rather than a photographer).
The Reed Press: artist book in six copies.

3 of 14 (31:21)

Established Reed Press: hybrid behind series of prints and portfolios.
No name for his new process, not photograms. Felt isolated. It did not belong anywhere. Using object in enlarger, not on the paper, using it as a transparency. A few had done it often in combination with something on paper, but nobody had developed it, had explored its possibilities: no name for it. At beginning, was evangelizing about it, showing it to students, but it never developed. Only recently (1996) have other people start exploring this way.
Affinities: Ben Nicholson, polished and direct : direct experience rather than acquired knowledge for him. Rothko? Morris Louis? someone trying to make something that previously did not exist, exploring without reference point, often simple forms, triangle, circle, square, similar with mine (# from Pollock of Kelly), we gather rather than spread.
Showed works in a chapel in 1990. Religion ? From 85 to 89, many opportunities to work with nature, landscape, ecology, got consumed in these commissions (Artists in National Parks, etc.); my work deeper. Then trend towards religion, spirituality; people thought it was linked to my work; I became perceived as an artist with spirituality. Changing the world: I do it mostly as an artist. Close to many religious people, in art world and outside.

4 of 14 (31:22)

Friendship with two nuns (Quidnam convent; Wendy, Paula), with priests: I do my pictures for them. They wrote essays for The Journey (long religious development).
In 86 curated exhibition: purpose of photography in relation to landscape, 5 artists using photography: Fede Backeliton, Andy Goldsworthy, John Gutter, Roger Palmer and him; how to expand the value of photography beyond topographic landscape tradition.
Then several exhibitions in his garden shed, in landscape, not in city. Show art in different places
In 88, occupied buildings in Lincoln, then developed into The Journey, in 90 in Lincoln, relationship between contemporary art and spirituality: Cathedral, churches, disused buildings, landscape sites. 15 artists, including Stephen Cox, Richard Long. Became quite visible about religious art.
Showed there "January the 7th": black space with 'flame' in center (in fact a green leave, yellow tip brown tip); layers of leaves stopping light passing through.
In 90, pictures of leaves about stopping light or letting light pass through. Circular forms.
In 91, need to work with less solid substance, flame or smoke; explore light passing through liquids, oil had best quality.
92-93 all his work with oil, all pictures circular.
In 93 summer, rather than passing beam of light down through enlarger, explore passing beam of light horizontally through space. Containers of glass containing oil.
In 94, work with water, colourless, transparent. All pictures till now (Jan 96) light through glass containers with water; also hanging shapes to redirect light. Dark pictures with areas of white light. Two years of acquiring this knowledge.
Met Chris Bucklow in 86 in Lincoln, Susan Derges in 87. Affinities between us? Not sure, but we are friends.

5 of 14 (31:20)

Chris has become more spiritual, religious. Susan is a neighbor. All of us light-sensitive paper without a camera, but different works. Friendship, but not shared vision.
Sea of Faith movement (Don Cupit, BBC series, book, group): religion is a human creation, should adapt and change. He is a member, also Chris.
Cibachrome paper being one of the great things in the world. Valuing materials of photography, like a sculptor or a painter talking about pigments: many photographers don't have this respect. Sensuality of the surface, glossiness, smoothness, contrast with the inert back; in the dark relationship to this substance; record things that I can't see working in the dark. Early days of photography were much about chemicals and papers, direct relationship; the camera came and the materials became less interesting to explore like a painter would explore canvas and pigments. It became all about understanding the camera and its workings, its relationship to the subject. The paper lost its exploratory potential. Man Ray light and paper: incredible resolution of work like it exists in other art forms; Weston understanding of material. For me, photography is the paper; cibachrome miraculous human invention.
Picture made as easily as breathing, no struggle, coming into being, simplicity. Need a certain state of being to work, rare and intense periods. Rest of the time: to put me in right state for that. Just wait and be calm: other things to do, gardening in the afternoon.
Likes his pictures to be in houses, in religious context (convent rather than city church).
Many 100 pictures (framed) he did.
Curatorial projects, educational projects, consultancies. Co-curator of 'The quality of light', project with Tate St Ives in Penwith, Cornwall.

6 of 14 (11:16)
St Ives : showing artists outside of the city.
General working method: exploratory. Changes, new materials, new methods of working. From no knowledge of what might happen to acquiring knowledge; wondering what might happen if you follow a certain path. All you do is done by touch, complete darkness, incredible tension, searching for making visible something you think could exist. Long exposures (15 minutes); experience apart from the world, spending in the darkroom 20 minutes watching a beam of light pass through, like a retreat, a cell away from the world and awaiting something, as religious people would. Coming into being, being away from the world. Photography is made in these places away from the world, the darkrooms. Also very vulnerable position; need to have faith that it leads somewhere. In there something can happen; a very apart place to be.

With Martin Barnes

7 of 14 (31:01)
Curator for St Ives International. Commission of Towards a solar eclipse (99). Feelings about the events around the total eclipse in west Cornwall.

Elective Affinities: Mark Haworth-Booth's first exhibition in gallery, Chris Bucklow was not ready. Only Susan Derges and him. He showed circular oil pictures (sort of photograms), poured oil pictures (light horizontal), first works with water in blue vessels (light horizontal). His first exhibition with a dealer.
St Ives project in 96 (The quality of light): his last curatorial work (money reasons)(long explanation of his role and the project); no work of his. But ongoing relationship with that region.
Commission by Tate St Ives in 99 during eclipse; reviewed his past circular work. Rim of glass container touching paper: better. Made four large pictures for the Tate, done in March, six months before the eclipse. They were my ideas how it might feel.
Only place of total eclipse. It was put into my life; significant moment; the world was going to be different. End of world feeling? how society deals with that, versus personal experience.

8 of 14 (31:09)
The eclipse (continues).
GFM uncomfortable with the media promotion of spectacle over substance.

Just another event, that the media took over; not a pure moment. I didn't want to expose myself again (talk at the Tate is the last talk I ever gave, very intense, I said what I felt, people are not used to that, they only want the surface, I expected the world to change as a result of the eclipse and it didn't). No value given to the sense of pure wonder.
Now, just be quiet, do my work and not demand attention (perform, compete with musicians, TV persons, media culture, like many artists do).

At same time, Petworth House in Sussex (invited by Photoworks), starting in April for exhibition in August, for Petworth Windows: very dark pictures, contrary to eclipse, very dramatic. Turner had been there, died there (? No, in Chelsea), Blake also. Centrality of light in the life of an artist : dark pictures. Celestial window pictures : cruciform in rectangles of white light; I built vertical and horizontal structure to divide the light.

9 of 14 (31:09)
Petworth Windows (continues). Christian symbolism
Sense of location, creativity.
Publication of *Elective Affinities*: renewed interest in his work (reprint of The Sea Horizon)
Starts on Thoughts of a Night Sea.

Book '*Tracing Light*' about Petworth Windows published in Feb 2001, 18 months after end of project (which had lasted one year).
Working away from home? Residency? Why take artists away from home? I visit and come back home. Retain the experience within myself. Art making shouldn't be a struggle, complicated. Poets or composers can be away from their subjects, but visual artists should be? Is it about recording. Nothing exists in the world, it's all inside my head. It can only be made where the means to make it exist, in my darkroom, my practice is invisible, except in my darkroom, where there is nothing to see except the pictures.
Creativity occurs in your mind.
Some Sea Horizon pictures were selected by John Szarkowski in 1976 for KitEye (open exhibition) in The Middle Group in Nottingham, then Serpentine (his first exhibition). Reprint and exhibition in 97 (many sales).
Petworth windows: new way to manipulate light, build space to do that; how light passes through columns, is distorted and twisted.
Thoughts of Night sea, presented horizontally are made vertically; same scheme than Petworth windows, but concerned by cruciform, I wanted more neutral space : sense of the sea with a horizon. Looking across the sea towards the horizon, effect of light on water, on sky, on large spaces of land. Very simple pictures, horizon, land.
Symbolism?

10 of 14 (31:10)
Article on Thoughts of a Night Sea in Modern Painters by Linda Saunders*
Visit to Japan, great affinity.
Work on Night Towers and Night Cities, on skyscrapers, just before 9/11.

Cruciform symbol in Petworth window, then out: any less conspicuous symbol in Sea horizon? Other crosses in his work (Good Friday, 94); Christian culture. Thoughts of Night sea (1st shown at Tate Liverpool): abstraction, sense of sublime, of openness, of transcendence, non-specific religiousness; water is an acceptable symbol for all religions (easier to accept than cross in Petworth windows). All work is autobiographical, but not specific, not descriptive; sometimes response to situations. Progression is my choice, hence autobiographical element.

Tokyo complex city, hence Night Cities pictures.
Thoughts of Night Sea book with writer: text contributing to thinking, not description. Lavinia Greenall was interested in the work, I asked her to write. It opened the pictures up.
Modern Painters article: Linda Saunders discussed difficulty of the cross form. It was read by a Tokyo gallery (Nikido), had a big impact on a Japanese collector/dealer. Japanese bought lots of my work at Purdy Hicks in June 2001, then visited me as went to Tate Liverpool. One (Hitochi, gallery Nikido) made a speech: the impact my work had on him, and on people in Japan. Deep spiritual values, sense of sublime, touch the soul of people, help them rediscover values, face their inner self; light in people's heart.
Went first to Japan in 94 at Yokohama Museum with Susan Derges; nothing came out of it. Again October 2002 for show at this gallery.
Night Cities or Night Towers: many bars creating complex matrix, like many windows. Saw Michael Andrews exhibition at Tate on 11 September 2001, including painting of office blocks at night. Had started pictures of towers in early September 2001. Uncanny coincidence. Big pictures, some towers three pictures high.

11 of 14 (31:11)
His changes in perception about working, changing scale of pictures. Deep emotional response to his work in Japan.
His desires to make the unseen seen through images created only in the mind and then directly onto photographic paper.
Move from blue to orange.
Series Burning, Golden.

Changes from 96: then domestic gallery only, not interested by 'the world' and pictures for homes, modest size. Then important to have foreign galleries, shows here and there, I don't travel much; but Japan was something else, because of this person; that's where my work has been understood, I have an audience there, more than in England. Massive cultural difference I don't understand with Japan, but I am at ease there; even Christian-educated Japanese have different beliefs than us, but feelings about light, colour, go to the soul rather than the brain, felt rather than thought.
Change in scale: I had made large projects before, depends upon space where they will be, upon opportunities. Large pieces are exceptions.
Shift from nature toward sculpture (cities). Interested in light rather than in objects. Reference to historical moments in architecture.
Interest in the unseen: the pictures I make exist only inside my head, not in the world. They exist only because I imagine them, I build them in my mind. Make them exist on the surface of the paper.
Night cities: meditations on the complexities of life, on people who have to function there.
Exhausted after that, did not want to become a machine printing more and more.
Had to escape from the colour blue: dark, melancholic. Wanted a light warm, radiant, restorative.
Desperate need to come out of this space of darkness.

For Graves Art Gallery Sheffield: they had Gwen John painting: warm light coming through window. Project with them delayed from Oct 2001 to may 2002 for exhibition in august 2002. Burning (with Gwen) series : beam of light passing through oil, simple aperture as rectangle, moving to paper. Move to orange. Intensity depends upon position of rectangle; 5 to 25 minutes of exposure.
Blue came from blue glass holding the water. Why was I attracted to that blue glass? Bristol glass (Melcey, his place as a child) is blue.
New series, uplifting, positive sense.
Then exploring, with same colour range. Sept-Nov 2002 Golden series. All sheet of paper exposed to orange/yellow light. How to erase light?

12 of 14 (31:10)
Interest in abstract painting.
Ideas about layering and removing paint, and doing the same with light in photography; methods of double exposures to achieve this.
Problems of abstraction versus decoration.
Series Golden Storms.
His spiritual position, his thoughts on religion.

Exposing and then re-exposing so as to erase: similarities to painting. James Urcott, the Underpainter (book, Canada), overpainting.
Exposed paper taken off the wall, put flat; a board on parts not to be erased, then light on, then develop/ everything wiped out except the blocked area. Beautiful edges; sense of beginning of day, light emerging across water.
First new idea I had since I started with liquids (10, 12 years, after the plants).
Golden storms in 2003 (Jan-March) orange light; 2/3 of them have a dark rectangle hanging over the light.
Golden threads: darkness, golden line of light, not sure I will keep them.
Northern Sun, Sept 2003: sun hanging in a dark sky.
Also ready for pictures with a red vessel, very red, white light.
Pure abstraction. Pure geometric abstraction, very pure.
Not a lot of abstract photography, not the stripbackness of an Ellsworth Kelly painting. Reach the purity of painting. Light coming around the block: kind of illumination. Purely aesthetic, very simple. Make them big? as big as a Barnett Newman? It means nothing.
Potentially, it could become decoration; this is worrying. Related to states of mind, Northern European spirit; people apply psychological states to what they see. But the red and white are pure forms, in classical sense, a relief, maybe more decorative.
There is no progress, there is no hope: Western thought. The best you can hope for is to reach the best possible state of being at this moment, no more than that. While India, no progress, just cycles, the best we can reach is perfection at this point. Maybe red and white lead to this, sense of perfection; while other work (Burning,...) sense of brooding, more European. Opposite to decorative: cleanness. Not "nice, but pretty". Bridget Riley retrospective was decorative, pattern making, once she introduced colour: very sad.

His position in schools of thought? It's part of my work, religious dimension around my work, some ambiguity. Always attracted to religious spiritual dimension from early age. In late teens, aware of the Quakers: no hierarchy, silence (very powerful to me), light, social positions. In Lincolnshire, parish church, Church of England, belonging; Lincoln Cathedral: quality of space and light, evensong. Readings from Bible of no value, no interest, just a space for the music. Interested in Don Cupitt, radical theologian, how to make Christianity have value today (Sea of Faith series, movement). Peace movement (through Quakers, Christian CND, Radical Catholics).
In Devon (15 years ago), late 80s, environmental movement, religion and nature.

13 of 14 (31:04)
Quakers. Lack of belief in a deity.
Working with inkjet printing. Possible demise of Cibachrome paper and rise of digital technology.

In Devon, severed links with Quakers and all that. Married Naomi (Jewish). Involved in parish church for 8 years, evensong (odd because I was young). When our son died 12 years ago, buried at church. I was drifting away from anything organized. Now I am in no place, don't go to church, no interest, no religious position. Just way of living.
Desillusion. Different view when you are in your 40s. Very angry with fundamentalism. Very hostile to religious people, to people seeking solace in religion. Organized religion causes damage to people.
Pictures to make the world a better place, someplace we might like to reach. If you don't think and just believe, life can be quite simple. If you think and question, life can be pretty tough.
Key to me: exposure to the light (like an animal), well being, very simple things.
I don't believe in any sense of deity: religion is a human construct. Not much to escape to (religion, drugs).
Get solace from my pictures: me as well as the viewer. Light coming into you, well being.
Working everyday is part of my structure; could be a ritual. Like Schopenhauer or Wittgenstein : organized life. Going into darkness every morning: odd as a way of life, not many people do that; specially someone like me so sensitive to light. Trying to remove myself for some searching reason; like an animal burrow. I am choosing to do it, my way of life, not an employer telling me to do it.
Paper (cibachrome) is my all life (positive-positive material); some supply problems. Only 35 customers for this product in England (Ilford); product may disappear. Material fundamental to me, but of no value for others. Artist without his material? I want to keep control, not send it to a machine in London for developing and printing (other artists do) for large pictures, so size limit.
Other ways of working, other process? Made tests in summer 2003: scan made from the print. I'll continue to explore that. But it means living on the computer: not my life style, need someone to work with me for hybrid of camera-less photograph and inkjet prints.
In mid 80s, I found a way to make a unique print, not contrived. Only one copy, unique. Good for art market, for collectors, no artifice (destroying negatives, like some did). If I go with inkjet prints, move from unique to replicable media : complicated question. Arbitrary decision to print 3 or 5 : right level of preciousness.
Since I work in series, maybe just one of each; each person would have a unique copy of it.

14 of 14 (29:20)
Working with other media. Green Air
Other early memories.

Since interest in light and time, why not work in film or video? Not much free time to explore that, concentrating on what to do next. Complexity puts me off. I'm committed to the two-dimensional object on the wall.
Meteorological Office moving to Exeter: open competition, but reluctant to comply with criteria, just want to do my work. They asked me to submit something. I was offered the commission. Had to discuss with scientists, build relationships (huge organization). The way weather makes you fell, weather and vegetation. Effects of climate change on global vegetation and vice versa: discuss with scientist in charge of that. Piece which was narrative, communicative, about the greening of trees, photosynthesis: a poplar tree, thin and high (windbreaker, frontier tree in America, also photos by Stieglitz of poplar trees). Printing leaves of poplar trees, different colours.
Doing another commission, beech tree for Japan.
Born in Bristol January 1957.
House in Scandinavian design built by his father, very distinctive. Then Melcey, expanding city: glass works, blue glass.
At 14, my first exhibition in the Melcey library.
Going into darkroom at father's office at early age. Commercial photographer, weddings.
Younger sister, born 59.
Read a lot, still does.
Singing in a choir; no classical music.
Didn't like school, crowd, conformism, controlling system. Left after O level.

Annexe B.13.a

Adam Fuss

1er entretien le 18 novembre 2010, déjeuner à Paris

Influences

John Cosmer: no, he just made dark pictures, he never showed his work.

Guillaume Gallozzi (<http://www.plexus.org/lacink/lacink11/memorial.html>), now dead; mentor more than influencer. Did the show Metamorphosis on postwar British Art; interested in British Landscape, as rebirth, holiness; interest in painter Steven Sykes. He showed me the way.

My work (also Susan and Garry) is to be seen in light of the sketchbooks of Samuel Palmer.

Peter Schuyff (<http://www.schuyff.com/>): first painter I met in NYC, encouraged me in the direction of pinholes and photograms.

Ellen Carey: I saw a photo of her at Frogg Museum in Boston (with a van Gogh self-portrait): urban scene on which she had painted spirals: big influence on him.

I don't have much art history background; learning history of photography as I go along.
Bill Brandt (wide angles), Atget (Atget was not self-conscious, catching beauty where he found it, not constructing images, 'making art').
At the Met, show of Victorian era photos of specters.

I did very little teaching (six weeks), I had Vera Lutter as student.

On his work

"Am I experimental? Not sure".
Tremendous importance of British landscape, distilled in NYC.

I will have a big retrospective exhibition in Madrid at Mapfre Foundation in January 2011.
Just shown (at Tim Taylor) biggest daguerreotype ever, 38 inches, snakes; also daguerreotype of vagina.

Pinhole photography animates sculptures, but it removes life from real people.

Availability of paper (B&W already, Cibachrome soon) a worry (I'll worry tomorrow); I have bought big quantities of B&W and frozen it, but some has gone bad; now doing same with Cibachrome.
With daguerreotypes, it is not an issue. But it is also part of photography, the built-in obsolescence.

I have done a series of 150 photos of me as a child, mounted on ceramics for gravestones

Multiples: redoes same photo, e.g. putting new paper under a dress. Not exactly the same? Nothing is ever exactly the same, even each print from a negative is different.

Remove the gap, show what is not readily visible.

Other artists worth looking at:

- Roger Newton, makes his own emulsions, his own lenses; now old, sick (HIV); master of abstract photography. Book 'Op Tics' about him. First name coming to mind when talking about experimental photography.
- A woman doing scanning and moving, shown at the Met when they opened their contemporary photography gallery. Trisha Donnelly <http://www.metmuseum.org/special/depth/view_1.asp?item=14>
- Dario Montan, UK, buries film in the ground, then develops it.
- Is Welling experimental?
- My assistant Motohiro Takeda: pinhole in his house, with him visible.
- Gioli : pinhole with mouth [no, in his fist]
- Pinhole Journal; Pinhole resources.
- Founder of Pinhole journal : Eric Renner; photo of his grandma on film in pinhole
- Bielefeld big exhibition [Abstrakte Fotographie?]
- French woman, pinholes in Egypt, the desert.

2nd entretien le 1er décembre 2010, via Skype

Interview Adam Fuss, by Skype, 1st December 2010

From pinhole to photogram; revelation, role of chance

Before, mixing camera movements with flashlight (freezing motion) with daylight (long exposure): also chance.

Getting away from "normal' photography ? Keeping a distance from documentary aspect?

Was a teenager, just doing things, following my nose, making unusual images (if I got to art school, maybe not done that, but I had no experience). Making your own camera: very empowering, taking control over process, demystifying. Cameras are very mysterious thing; how does it work, how do you capture the outside world; magical art, mysterious process. I tried to explore that.

Idea of control. Photographers as functionaries of the camera apparatus

Creative process, my angle of creativity. Atget, Cartier very creative, but for me their creativity was less about taking the picture and bringing in the outside world into the camera, the gesture of making. With pinhole, you are making the camera, you are marking the character of the image very strongly, as you take a hammer on your lens, or rubbing vasoline on your lens, a strong marker, an individual input. The photogram even more, no taking, the whole thing is just about making, relying solely on your creative impetus. The camera is no longer any kind of crutch.
Don McCallum photo of man with a white mouse in his mouth. That image is a crutch on creativity; pressing the button.

Photogram: "I don't need the outside world any more", and an echo of the outside world

Also echo of the inside world, the creativity. Meeting of the two worlds, inside and outside. Light of world outside, and then darkroom, light space and dark space.

Discovering the unseen, transcending the reality

Rediscover, rather than discover

Daguerreotype, breaking all the rules

Before, it was XIXth century, it does not exist anymore, it does not interest me (like making impressionist painting again). But in my XXIst century aesthetics.
Biggest daguerreotype: big macho, ego gesture.

Push to the extremes?

No, it's an investigation, not breaking a record for biggest photogram in world; but big daguerreotype: hardest thing I could think about.

Mysterious, alchemist dimension

Creative process, moment, zone. Most important aspect of what I do.

Like magic

A question I find hard to give simple answer. Slightly unknown to me, no formulaic response to that. Like knowing your heart is beating, but not seeing it. It is essential; without that, it would be a sham, an empty box.
Dreaming: I was drowning animals in my bath, did it with a baby, then decided not to do it.

Black pictures; forcing the viewer to spend time in front of it, to decipher it.
The rest of your work I can look at it with some distance, as works of art. Black pictures, I have to come closer, in my mind, in my tension, attention, in my personal involvement with them.

You have to make a choice. Some people did not see that, just a black picture. Choice to suspend your apathy, your disbelief, and take an adventure in it.

One cannot be passive, you have to look at them.

They are on the border of invisible. One older guy got angry with me, because he couldn't see them.
They describe visually a meditative state

Aren't all your pictures to some extent meditative?

These are more literal in describing this state. '*Love*' (the rabbits), '*My Ghosts'* describe also an emotional state. The black pictures with children, describe a psychological, psychic, mental state rather than emotions, more connected to objectivity, a sense of phenomenological state. If you look at some Munch prints, they describe an emotional state of melancholy or loneliness. The children pictures are not doing that, but they reference a higher awareness, not call it spiritual, rather trying to describe a psychological state coming from a deeper meditative connection in and with yourself.

They are much stronger than a lot of your other work

I regard them as my best work, and also the daguerreotype with one drop of water

Because they are less descriptive, less about showing something

My best work: not destinations, but signposts to destinations. Those two works are very good as signposts, eloquent, simple, pure, direct. Meditative, a lot of essence in them.

One can be distracted by subject, e.g. baby in the water

I have always been attracted to beauty, as a vehicle to allow the viewer to become engaged. If beauty is extreme, the viewer has to take a pause, come out of himself. Similar to the idea of engaging with the black pictures, coming out of yourself.
Taking on beauty as a character of distraction (being interesting, beautiful, so the essence of the art is not front of center, but the beauty, its distraction its romance).

And the feeling, the emotion comes later.
Relation to concept of intimacy, closeness with subject, partially due to the technique (different from *Körper by Neusüss). Part of your approach of photograms?*

Intimacy with the paper. Not very interested in Man Ray or Moholy-Nagy's photograms. I chose water. What happens in the millimeter above the surface. Aesthetic consideration, but also psychological pattern, or index. London pictures: playing in and out of focus, idea of the unconscious, underground, underwater. With photograms, you can create images sharper than with the lens, because of intimacy (e.g. photograms of piece of silk), always better resolution than with a lens. Otherwordly sharpness, uncanny quality.

Physicality, not just an image, the object is there.

Does not know about Flusser.

Annexe B. 13.b

Adam Fuss

Oral History of British Photography, British Library

C459/103; F6559-F6562

Entretien de Mark Haworth-Booth avec Adam Fuss (1961) le 26 août 1998

8 bandes

1 of 8 (31:41)

Born 1961. As a teenager, photography as a bridge between sciences and art.

Fascination then with equipment as much as with images.

At 19, influence by John Williams while in Australia (using his camera in a very free way: flash in daylight, slow shutter speed, people moving, camera movement). His series: Details in deserted buildings (in US).

2 of 8 (31:41)

Saw photo by Ellen Carey at the Fogg (painted spirals on the photo?).

3 of 8 (31:41)

Urge to see Jackson Pollock at Pompidou (but not Man Ray, not interested)

1984: earned money as waiter, could do photos.

Knows Peter Schuyff.

Pinhole camera: told at school that you can take the best pictures in the world with a pinhole camera after offering as an excuse to the Art Master at school that his camera wasn't very good.

Couldn't pay for dye transfer prints so decided to show BW pictures from pinhole. Wide angle for sculptures in museum (poetry of mythological figures)

1st exhibition at Massimo Audielo Gallery: 20 pictures, sell to Terry Winters, Julian Schnabel.

Without knowing it, expose film through a hole in the camera, bits of cardboard fell on the film, like dust: photogram, very beautiful. I don't need a camera anymore, I don't need the outside world anymore, I can do things in the studio, in the dark, in my cave (it's in the book)

Photograms on Cibachrome on purpose: talcum powder, cut-out pieces of cellophane in the negative carrier.

4 of 8 (31:42)

Play around with materials.

Paper under water: ripples on the surface.

Lot of experimentation.

Exhibition with Mark Morisuo and the Starn twins at Massimo one year later.

Back to BW: water drops, then single drop. Impressed by scale of Starn twins.

Big scale photogram.

Does not like much contemporary art, but Blake, Pollock, pre-historic paintings, Tarkowski.

Talbot: photogenic drawings by moonlight.

Later, does stained glass pictures, like illuminated by moonlight.

Spirals with pinhole of light, pendulum with a torch; then with colour. Photo of light under the influence of gravity; mathematical formula for time. Like near death experience. Shown at Robert Miller gallery in 1989; article in the Sunday Times. Several hours before pendulum stops; sitting in the dark.

5 of 8 (31:34)

Souvenirs with the dealer Harry Lunn. 19th century photographs traded with him (night sky [black speckled with white, the Swan constellation], head of a cow). His baby picture (*Invocation*) in V&A collection: 3 weeks old, 1st time he was in water.

After the colour spirals [going back and redoing things], last show with Massimo Audiello (went bankrupt) show the Arks (single circle, some very black) [photogram is reality, recording things actual size, no distortion through filtration of glass, no enlargement or reduction or manipulation of light, just the record] and others: looking like black rectangles, in fact pictures of children 4 to 7 years old, on the border of perceptibility. John Cosmer has made dark pictures (gave me the idea, but mine darker), passport photos like, scratched out reflections in the eyes, then print very dark. Idea of the growth of a soul, perception inside oneself as in a dark space, like a child, needing nurturing, light, vulnerable, need careful attention to even perceive it; if you stare it disappears, you have to look away to see it. My best work. Here the viewer is not passive, like with most photographs, you have to do the work, you make the investment and it is very pleasurable.

The babies series (son of his dealer [Pieter Estersohn]): just a photogram. Again when the baby was one year old: do it in the water (movement, not nature morte). Then did a few more for a show (2nd show at Miller). Completely intuitive; then I talk about it, figure it out afterwards. My track: abusing my regular camera (multiple flash, turning it upside down), then pinhole, then no camera, it's a logical progression into low tech, no tech, simplifying; for me not planned out, just intuitive, seemed right. Things happen accidentally, but in fact they are in a direction.

Image of a feeling, of a sensation rather than representation of baby in water.

It is not a scientific experiment; my focus is on the aesthetics of the picture [snake swimming to the water]; not just a record.

6 of 8 (31:33)

After the babies, putting powder (idea from the dust pictures : material on paper) With the photogram the intimacy of the object is critical, incredible sharpness at 1 mm above surface, (but at 3 mm, very soft), powder is very intimate with the paper, water too.

My hand was removed, not my gesture : presenting (I shouldn't say creating) a picture whose form was universal, everyone has a relation to that form. If it had been my hand imitating the snake, not the same quality.

That quality of line, you find in Lascaux, in Pollock, some De Kooning late paintings (when he does not have a mind anymore).

So I let the snake crawl around: the paintbrush of nature. In powder, in water : life force : the snake wants to be free.

Making the Arks (circular images) and large scale multiple drops : it is tricky making perfect circles, frustrating, so I throw the bucket of water on paper (Disaster), with trigger in my mouth.

Photograms of plants then (flowers later)

Then rabbits'intestines pictures, *Love* series, and *Details of Love*: where the intestines of the two rabbits mix together. Idea of a picture with a quality of line that was figurative and one that was abstract (intestine). Started with a fish: shape of the fish and abstraction of the intestines lines.

Use a mammal instead of a fish (horse impractical, maybe if paper was big enough). Rabbits more practical, also symbolic: fertility symbol, lunar animal, Christ sacrifice, soft and vulnerable like a child. Blood and fat on paper: should I wash? wild psychedelic colours on paper: chemical reaction between blood and mucus, and Cibachrome, extraordinary vividness, appropriate to love. I was after the quality of line. Insides are out and mixed with someone else's inside, blended together. Shown only Details, not the pictures with the rabbits in full : gallery objected (who wants to buy pictures of intestines ??). It was too pretty ! they sanitized it.

Guillaume Gallozzi (great dealer and friend)

Book with Andrew Roth (<http://www.andrewroth.com/publications.html> published by Arwirth) : photos of chrysalises by him and others. Plus photo of a zen monk/teacher, 90 years old (my first platinum print).

7 of 8 (31:31)

Platinum print; admiration for Frederick Evans (spiral), who reprinted the Blake's photos, but they are also Evans photos. Interest for photo as document of art, like printmaking. With platinum, light, glow in the print, as if radiating light, different from silver.

Working on continuation of *My Ghost*, last exhibition (in Sweden, last September), photograms of christening dresses and shadows of butterflies, rabbits, as projected by a candle (flickering light) : the two go together : dress = body without life, shadow = life without a body . With candle light, it's like the image moves, vibrates, pulses.

Working now on:

- Columns of lace, trimmings, fabrics: artistic rendering of DNA, column of weaving of forms. (lace is amazing in platinum; difficult to do large size platinum print)
- Photograms of birds in flight, and butterflies.
- Silhouette of a woman in a gesture of mourning (shadow, flash, paper is on the wall).

Talk back about stained glass: bombed church, moonlight; discovered process to transform silver salts in metallic salts, like colour on a daguerreotype surface (show called Rememory at Robert Miller gallery): see yourself in the print (the areas without colour are mirrors), your image fills in the icon. It is a moment of self-reflection, realizing that you are living, one is remembering oneself while being in front of the icon.

I keep going back to my old work, I understand it better, try again.

Made a pinhole picture, 1st time in 15 years, but didn't work: Mimbra bowl (900AD SW USA, for burials, always broken with a hole, depicting the bowl of the sky, mountains painted on the rim; the drawings have a great quality of line. How to photograph them? use the hole as a light source, bright light, needs further work. The bowl is like a pinhole camera in a way.

Big book last year, text by Eugenia Parry; lots of press.

My work is too self-conscious, Atget very different, he is not there manipulating things, very natural.

8 of 8 (11:56)

The Met bought a water picture (chaos, water under pressure) at $45K (triptych). A baby photogram in front of the Degas show at the Met, radiating.

Spore prints, in Sussex: not photographs (except a few experiments), spores from mushrooms, microscopic, flow with the wind, but in a room with no wind, they fall to the floor, in the pattern of the gills on the underside of the mushroom, the mushrooms graph themselves by the

deposition of the spores, which makes a print on the floor : abstract images, like my photograms recording natural forms. Also little larvae dropping down, crawling on the floor across the paper, trail among the spores, their mucus leaves a silver line on the paper, thousands of little trails of silver.

Connections with artists: Chris Bucklow, Susan Derges, Garry Fabian Miller; interest in William Blake, nature. Chris joined later; the other two same approaches: cameraless, natural forms. It's all English, even though I have been away for long time, I live in NYC, but the English countryside is my home. Beyond the objects, something less tangible.

Annexe B.14

Paolo Gioli

Entretien le 30 mai 2011, à Landinara, en présence de Paolo Vampa.
À partir d'une transcription d'après CD faite par les soins de Paolo Vampa, et à partir de nos notes d'entretien.

Ce qui m'intéresse, ce qui est très important c'est le geste et le hasard que ça peut donner, un accident, ou en tout cas un incident.

Ma non è un caso [che venga], e anche se una volta fosse un caso, se il risultato non piace, distruggi l'opera! No, io so che il gesto può portare a questo e dunque decido subito se accetare o no *l'incidente*! Siccome io vengo dalla pittura, la materia non mi disturba... Prima dell'immagine c'è la materia. Senza la materia non fai l'immagine.. Io dò molta importanza alla materia e prima ancora su quale materia l'immagine andrà a depositarsi.. Voglio sapere quale letto troverà..il tipo di carta.. se la carta è più chiara o meno chiara, se è gialla..... e dunque ho un interesse anche per la carta (il supporto) e non solo per la materia fotografica, che arriverà dopo..

Sono turbamenti.. adesso non so neanche spiegare... Io non sono una persona felice o che sta bene, non sto bene e sono profondamente infelice.. Che immagini vuoi che nascano?.

Per es questi sono soldati italiani in Libia.. *Italiani brava gente*, stanno fucilando questa famiglia, il nonno la nonna e il bambino, qui... 1911. Io non sono indifferente a queste cose ... come non sono indifferente a questo zingaro, polacco, ebreo che sta aspettando il suo turno... qui ci sono i morti [ammazzati] e costui, con l'ufficiale dietro, sta aspettando il suo turno. Una domanda: sta per morire ma tiene i suoi indumenti sotto il braccio. Sta per essere abbattuto e vede già come andrà a finire, ma si tiene stretta questa cosa qui.. quello che Roland Barhes chiamava il *punctum*. Che può essere qui, può essera qua, non si sa! E perché si tiene questo fagotto di panni? Sta morendo, cosa gliene frega?.. questo fagotto qua! col mio fagotto! Sì, vabbè, però.. magari, dentro c'era qualche ricordo. la fotografia della madre, del bambino, che so?.. [il n'a personne à qui le donner]

Ecco, io, guardo molto questo aspetto sociale.. il fotogiornalismo, i fotoreporter.. quella roba lì..

..... [Qui nel mio studio] potrei fare bellissimi nudi, erotici, sereni... ma mi porto dietro lo stesso [i drammi della vita]..... *Beh? Perché io sono qui, sto qui dentro [nel mio studio], cosa faccio, l'artista?* Invece, la testa viaggia molto lontano. Quando lavoro, la storia tragica della vita mi dis-piace, mi de-costruisce, mi logora. Mi influenza, mi angoscia...

Questi altri, sono in Slovenia.. non erano partigiani ma erano persone che avevano aiutato i partigiani perchè non sono vestiti da partigiani. Soldati italiani, sciagurati, infami, fascisti, no? questo fuma.. sembra che stiano facendo un pic-nic. Invece li stava obbligando a scavarsi la fossa. Ma perchè si scavano la fossa? [peut-être ils ne savent plus dire Non, peut-être est-ce un sentiment religieux, d'êtres humains : être enterré, à la différence des animaux]

Io, scusa, io non mi scavo la fossa.. mi stanno per fucilare.. mi devono uccidere, e io mi scavo la fossa? E' faticoso scavarla! Vengono dalla fame.. Una delle risposte più semplici, che danno tutti è: mentre scavano la fossa sperano che gli altri [aguzzini] possano ripensarci, e sia soltanto una umiliazione, cioè gli fan scavare la fossa e poi non li uccidono. In qualche modo prendono tempo.. e attendono.. speriamo che ci pensino su. Invece no, perchè poi invece li uccidono. E sono soldati italiani!

Il ciclo delle *Vessazioni* è una sorta di *mise en scène*, diciamo! *la mano del torturatore si è ferita mentre sta torturando*... E c'è questo passaggio [di materie]... prova a sentire con il dito!.. Ecco, questo è colore acrilico. {E' un colore industriale}. Lo hanno usato moltissimo i pittori pop... lo hanno scoperto loro.. e lo hanno rivalutato.. Prima preparo questi due fondi. Quando sviluppo, l'immagine trova questa materia, poi quest'altra. L'immagine deve dare l'impressione di essere dietro la materia, e la materia di essere trasparente e di essere sopra [l'immagine]..

Pourquoi dit-il que c'est une contamination? En français contamination est très négatif, une maladie, une épidémie.

Anche in italiano *contaminazione* è un termine negativo.. ma visto che stiamo parlando di fotografie... Qui di medico non c'è niente! E' la *contaminazione* di due materie... questa è materia pittorica e quest'altra fotografica! Sono due materie in combutta.

Mi ha sempre interessato vedere che rapporto (relazione, reazione) ci può essere tra una materia tecnologica sofisticata, contemporanea [come il polaroid] e le materie antiche come può essere la preparazione all'olio, le gouaches ecc... Vedere che tipo di reazione queste due materie, messe assieme, possano avere a distanza di secoli d[al loro] concepimento. Poteva anche non venire niente. Invece ho visto che questa materia tecnologica contemporanea con quell'altra [pittorica] possono compenetrarsi. Questo è quello che può venire, niente di più. Questa materia gessosa, opaca con questo semi-lucido... Questa [materia] è tipicamente fotografica, quest'altra può ricordare un fondo... l'encausto per esempio, che è una tecnica antica! Ecco, l'encausto aveva lo stesso aspetto! E si faceva già al tempo di Pompei.

Et là, il ne sait pas d'avance si le visage ressortira beaucoup comme dans la précédente ou peu comme dans celui là. Il le déecouvre après, n'est ce pas?

Beh, sì: ne fai una, ne fai due, vedi cosa viene e dopo lo sai. Dipende da quanta luce gli dài, ecc. Se questa materia qui [rende l'immagine] troppo scura, se la fai più chiara si vede di più.. si tratta di preparare più chiaro, più scuro, ecc. è una cosa molto semplice!

...Questa è una parte delle opere che andranno in mostra a Brescia. E' Minini che ha scelto queste opere... lui pensa già ai possibili acquirenti.. c'è un tipo di persona cui piacerebbe più questo.. un'altro che preferisce questa roba qua... Il gallerista sceglie sempre opere che possano piacere ai suoi clienti. Non fa una scelta omogenea ma pensa ai gusti che potrebbe incontrare.

Per es. questa tela qui non è messa davanti al ragazzo ma è dentro lo *chassis* della camera. L'immagine del bambino, quando entra, [parasite] passa attraverso la tela che sta dentro lo *chassis*. Il soggetto è un corpo nudo, ma all'interno dello *chassis* ci si può fare una composizione!... E' importante, dunque, capire questo, che lo *chassis* diventa un contenitore creativo.. Così quando l'immagine si impressiona crea anche un contatto.. come quando si fa un'immagine a contatto.. Quando l'obbiettivo proietta l'immagine, la luce stessa del corpo impressiona anche la tela. Dunque, con un gesto solo si compie quello che [faceva] Fox Talbot (faceva i contatti, no? l'immagine fotogenica)... E in più però, si raccoglie anche un'immagine, la figura. Si attuano così simultaneamente i due gesti per cui la fotografia si è formata: l'immagine e anche il contatto!

Ce que je trouve très intéressant c'est que dans toute l'histoire de la photographie le chassis est neutre, il est là pour recevoir, il n'est pas là pour faire... il y a eu des photographes fin XIXème qui ont travaillé sur le chassis... pour truquer pour faire des fausses images, pour rajouter des choses fausses dans l'image...Alors que dans ton cas le chassis devient un outil... La différence est qu'ils faisaient ça pour tricher alors que lui il le fait pour révéler autre chose.

[tête d'un kapo nazi]

In queste immagini affrontao il tema vita/morte.. Ho una serie di maschere... come maschere di persone già morte. E le contrappongo al soggetto che è vivo... In queste opere, c'è sempre questa contrapposizione di maschere.. Da vivo, sembra che [il soggetto] conviva con la sua maschera da morto. Il concetto sarebbe questo. Dopo però bisogna però vedere se questa cosa emerge. Deve funzionare l'opera.

Vedi? questa pellicola è stata tagliata.. Io taglio la pellicola e poi al buio tengo attaccati i due pezzi di negativo con un pezzo di nastro adesivo per creare un elemento grafico di sovrapposizione..,..

Poi queste opere andrebbero viste in progressione e viste assieme perchè ci sono degli *spostamenti* tra un'immagine e l'altra, delle mutazioni, un *progress*. La polaroid è *progressione* perché c'è molta rapidità per eseguirle, in un minuto tu vedi l'immagine. In una giornata tu puoi fare una intera grande mostra, se sei in una giornata buona dal momento che una immagine segue l'altra, è chiaro che è contaminata dall'altra.. e l'altra dall'altra. Non è che passan tre giorni e ne fai un'altra e dimentichi quello che hai fatto.. è un *work in progress***..**

Et au même temps vous travaillez beaucoup par séries.. vous avez des séries.. et après elles sont finies et vous passez à une autre série.. la notion de série est très importante pour vous.

Più che di serie dobbiamo parlare di cicli. Anche perchè, se faccio una immagine interessante, mettiamo, una soltanto, uno potrebbe pensare che mi sia venuta per caso, se invece tu ritorni e fai sempre la stessa, tre, quattro, cinque volte, fai capire che dentro avevi un discorso che volevi sviluppare. Non sei obbligato a farne una serie, però è bello spiegarsi! Non riesco a fermarmi a un'opera sola! Ci si ferma quando è talmente complesso che non riesci più a [dire qualcosa di nuovo(?)]... si entra in un *cul de sac*, come si dice. Poi smetto ed è finito.

[apparition ou disparition de l'image]

[angoisse de mourir pendant son sommeil]

[parle de sa femme, infirmière en psychiatrie. Elle diagnostique ses visiteurs...]

Comment vous avez commencé à faire çà ? Quand vous aviez vingt ans, la photographie, c'était quoi pour vous? quand avez-vous choisi de suivre une voie différente par rapport à la photographie de Cartier Bresson, à la photographie 'normale'?

Vengo dalla pittura.

Ma già quando avevo sedici anni, guardando i libri d'arte nella biblioteca [pubblica della mia città] ho scoperto l'avanguardua storica.. quella tedesca.. francese.. Ho visto che molti pittori erano ex-pittori e che avevano preso [in mano] la cinepresa o la macchina fotografica. Lo stesso Cartier Bresson dipingeva e ha smesso poi di dipingere. Ecco, questi che venivano dalla pittura e che si sono poi spostati nella fotografia.... potrebbe essere stata fatta a loro la stessa domanda che è stata fatta a me! Cos'è che ha causato, ecc....? Per es, Hans Richter, Cartier Bresson..

Intanto, innegabilmente c'è una commistione, un legame, tra fotografia e pittura! E' pur sempre materia, è pur sempre immagine. Dunque non è poi un salto così (astruso)!

C'è poi un salto meccanico.. cerebrale.. diverso.. ma è un pò lungo, un pò complesso spiegare....

Certamente, la scoperta che ci si poteva esprimere mettendo insieme pittura, fotografia e film mi ha fatto pensare che era possibile legare queste tre cose! Moholy Nagy ha scritto [addirittura] un testo famoso che è *Pittura, Fotografia e Film*, no?.. Quello è un manifesto straordinario! Allora, non dovrebbe dar scandalo che il pittore non resti solo pittore ma tocchi anche altri campi come la fotografia.. Insomma, fare a meno della fotografia e del cinema e dipingere soltanto, mi sembrava di lasciar fuori due discipline, due mezzi troppo importanti! E poi, c'è l'avanguardia storica che spiegava e dimostrava grandi cose! Per cui, è stata una rivelazione enorme!

Porto l'esempio della fotografia. Se nell'immagine fotografica che ho concepito c'è una parte che non è venuta bene, che non mi convince molto, essa rischia di compromettere tutta l'opera e io sono costretto a buttarla via. No! Nel mio caso, mi viene in soccorso la capacità di intervenire [pittoricamente], *la parte pittorica* che mi porto sempre dentro.... In questo modo, ho recuperato immagini perfette sul piano tecnico ma *morte* sul piano espressivo perché non riuscite bene.. Avevo qualche dubbio [sulla riuscita di alcune opere] e le ho riscattate e recuperate ancor meglio con questo innesto, con questa contaminazione delle materie!

Et ça c'est aussi lié au geste de la retouche. Il a fait une série sur les retouches.. Les Sconosciuti..

Anzitutto, il ritoccco non l'ho fatto io, in quel caso!

Mais c'est toujours le geste, la main qui intervient à la mécanique, tout à coup la main intervient que ce soit visible ou invisible, que ce soit un retoucheur inconnu ou que ce soit lui, il y a ce coté pictural, manuel.

Sì, questo è un punto molto importante. Tutta l'avanguardia storica era molto manuale e molto rudimentale: lavorava molto con le mani.

Man Ray non era molto stimato dai suoi colleghi [come pittore], ma quando ha cominciato a fare i *rayogrammes* (che poi è la stessa operazione che faceva Talbot quando metteva una foglia sul foglio di carta, come ha fatto anche Moholy Nagy e altri) hanno detto: hai visto? sembrano disegni fatti col carboncino, hanno una qualità grafica uguale a quella di uno che disegna col

carbone! Non sa disegnare, però dimostra che ha gusto e il piacere... E i pittori lo hanno elevato al loro stesso rango.

La sua grande intuizione è stata di non farne il positivo, che sarebbe stato banale; invece il bianco della carta con quei segni incrociati di neri, di grigi, di sfumature, ecc hanno una qualità grafica/pittorica straordinaria. Man Ray ha raggiunto questo risultato lasciando il nero sul bianco. Non ha voluto fare il positivo perchè in negativo sembrava quasi un disegno a carboncino, di una freschezza enorme!

Man Ray si é riscattato agli occhi dei suoi amici pittori quando ha messo degli oggetti sopra un foglio di carta. Naturalmente, bisognava anche saper scegliere certi tipi di oggetti! trasparenti, delle forme strane..

Ecco, per rispondere alla sua domanda, direi che la scoperta di poter usare oltre alla pittura anche la macchina fotografica e la cinepresa, nel mio piccolo, mi ha fatto sentire più vicino alla grande avanguardia storica! Insomma, io ho preso a lezione quella lezione là.

J'ai une question à ce qu'il définit là, par rapport aux avant-gardes. A l'époque des avant-gardes il n'y a pas de méfiance de la technique, il n'y a pas de rejet de la technique; ce que Moholy Nagy fait, ce que Man Ray fait, ce n'est pas fait en réaction à la technicité de la camera. Aujourd'hui on peut poser la question différemment par rapport à la technicité de l'appareil, à l'omniprésence de la technique dans l'appareil, par rapport à la multiplicité des images, on peut avoir aussi une réaction par rapport à ce phénomene social culturel. Ce qui n'était pas vrai à l'époque des avant-gardes. Comment il se place par rapport à ça ?

[voir Marinetti dans un embouteillage milanais]

Io seguo tutto il fenomeno tecnologico molto accuratamente, e lo trovo starordinario! Io non sono contro la tecnologia. Io passerei subito al digitale se non riuscissi a ottenere un certo risultato manualmente.. Ma cerco di rimandare sempre [quel momento].

La Sony pubblica una pubblicità dove mostra una piccola telecamera che riprende e proietta immediatamente l'immagine sul muro.. E' la cinecamera di Lumière che riprendeva e proiettava.. Cambiavano l'obbiettivo, perchè uno è l'obbiettivo per riprendere e l'altro per proiettare. Il principio è lo stesso.. Il legame io non posso ignorarlo. Sapendo di Lumière, scopro che la Sony non ha inventato nulla! Lo fanno per un fatto di mercato.. E' una cosa bellissima, ma è il prolungamento di... l'invenzione parte dai Lumières! Bisogna saperlo, questo.

La technologie photographique depuis cinquante ans n'est ni le geste ni la matière. Le geste du photographe est de plus en plus simplifié par la technologie et la matière... il n'y a plus de matière dans la photographie. Or tout votre travail est le geste et la matière.

No, no invece! E' materia anche l'elettronica! Tutto è materia: l'*ink-jet* spruzza... è un getto di inchiostro... è carbone, è materia! Le immagini che tu vedi sullo schermo vengono da un pezzo di materia! C'è un supporto anche nel digitale. Il codice binario deve attuarsi in qualche maniera su un supporto.... e dunque devi costruirlo.. e quando devono fare lo schema elettronico digitale lo disegnano per terra dentro una stanza gigantesca, e i tecnici vestiti di bianco camminano come in un labirinto.. poi lo fotografano in dimensioni sempre più piccole e lo riducono a una cosa infinitesimale..

Edwin Land ci ha messo trent'anni per concepire il polaroid e io sto usando un rullo come ai tempi di Senefelder per stendere proprio quella materia lì che è ultra sofisticata e tecnologica!...

Non è per nostalgia che lavoro così... io sono costretto,..

[Photoshop : un enfant peut s'en servir. Pourquoi utiliser l'ordinateur s'il peut le faire avec ses mains ? Il n'a rien contre la technique. C'est un défi de faire aussi bien tant qu'il le peut]

Mi dicono: *ma allora a te piace l'aspetto artigianale del fare!..* Ma no, rispondo! Piuttosto, voglio vedere quanto funziono da me solo!.. fin dove posso arrivare con il mie sole forze senza l'aiuto della tecnologia!... E comunque, se io decidessi di fare cose con l'elettronica, vorrei usare il meglio che c'è sul mercato per fare quelle cose che non riuscirei a fare con le mie mani, ecco!

Tra l'altro... non mi resta molto da vivere. Vuoi che vada adesso, a settant'anni, a cominciare a lavorare con il digitale di colpo, così? E' un lavoro molto complesso che richiederebbe anni per andare avanti perchè vorrei concepire un lavoro pieno, dedicandomici completamente! quando sarò giunto a un buon livello, è ora di morire!

Quelli che sono in una situazione creativa sono perennamente distratti.... (anche adesso parlando mi vengono in mente soluzioni di come risolvere una cosa)... per cui molte volte si rischia la distrazione, non segui il discorso della persona che hai davanti.. è una sitiuazione di ricerca continua! è una condizione in cui non c'è mai riposo..... è un'ossessione ma non è angoscia.. E' una cosa così.. che ti lavora continuamente dentro, però tu intanto vivi. Non c'è riposo, mai! Ecco perchè ho difficolta ad addormentarmi!

Ci sono dei momenti.... un momento cieco, no? ci sono questi momenti!

Dans son travail depuis le debut il y a toujours une recherche.. on sent la recherche.. on sent la créativité. Il n'est pas quelq'un qui a inventé une recette un jour et qui la continue.

Quando hai un foglio bianco davanti oppure sei in una situazione in cui non sai cosa fare.

Durante i quali parlo molto da solo... ad alta voce... Questo mi è stato molto utile per fare i miei film...

Quando parli da solo, parli come se ci fosse un'altra persona lì con te! e sembra che costui ti abbia aiutato a chiarirti le idee. E invece, non avevi nessuno davanti! Che poi, gli scienziati hanno scoperto che, sul piano creativo, questa speculazione continua elimina una infinità di errori possibili e, quando è ora di mettersi a lavorare, vai a colpo sicuro!

Quand il fait une prise de vue il sait d'avance ce qu'il va faire? le travail de la pensée se fait avant..

[Duchamp...]

Mi ricordo di aver cominciato a dipingere un pò alla Cezzanne coi colori a olio.. ho fatto anche delle belle cose.. e poi via via conoscendo.. con la cultura...

Mi servivano delle immagini per fare un film e facevo così: come un montaggio diretto.. prendo una serie di libri e li metto uno sopra l'altro.. libri di diversa natura: fotografici, di pittura del Rinascimento... oppure di medicina.. e *formo* come un unico libro.. Ho un blocco unico e apro a caso, per cui è più sorprendente dopo, più emozionante perchè non sai cosa uscirà! apro così a caso... e trovo un'immagine, un volto.. poi, apro qua e trovo che qui c'è questo richiamo qua... a tre secoli di distanza! allora metto un segno [al primo libro]... metto un segno anche all'altro [libro].. sto già facendo un montaggio!... Nel libro della medicina c'è magari un corpo squartato o una testa tagliata e poi invece c'è una bambina che sorride su un altro libro per cui ho già un montaggio visivo diretto, così che quando mi metto a riprendere (perchè nel film inserisco delle immagini fisse che sono molto utili in quel momento là..) io ho già fatto come *un protofilm su carta*, un film che ancora non esiste, che è fatto solo di segna-libri [messi lì] tra le pagine dei libri.. ma già pensi a che effetto farà quando subentrerà questa immagine.. io stacco qui.. salterà fuori questa immagine qui.. e da lì poi puoi passare alla... Questo poi, decido di farlo in dissolvenza, dopo... Interessante!..

[filmer l'arbre ou le vent ?]

[il voyait des films expérimentaux à NYC en 65]

[je parle de Warburg, du montage]

Je voulais vous poser des questions sur les photofinish. quand il a commencé, comment a-t-il commencé, s'il faisait déjà des films à ce moment-là, comment tout ça c'est articulé ?

Il fotofinish, si sa è una tecnica usata nelle gare sportive per stabilire chi arriva primo al traguardo. La fotocamera è fissa al traguardo. Dentro la camera c'è una fessura, un piccolo taglio che è in direzione di una cellula elettrica.. Quando l'atleta arriva... disturba la cellula che aziona il motore della fotocamera che trascina la pellicola facendola pasare davanti a questa fessura/linea e si compone l'immagine a tante linee.. si impastano, queste linee. Se l'atleta è in testa ma si ferma prima e non supera la cellula, non disturba la cellula, ed è come se non fosse mai arrivato.

Perchè mi è piaciuta questa cosa? Intanto, io stavo lavorando con il foro stenopeico.. che è un punto! forato.. luminoso.. E nel fotofinish c'è una linea... luminosa perchè crea l'immagine. Dunque, punto... linea... per poco non arriviamo a Kandisky.. Ma non c'entra niente!

Il punto è una linea contratta. Guardandola d'infilata, una linea così diventa un punto! la metti in piedi, torna ad essere linea! è l'ABC della percezione visiva. Sta scritto in tutti i libri di fisiologia della percezione!

Era dunque fatale che io, partendo dal punto stenopeico, sapendo di questa linea, dico: beh, bello esprimersi attraverso un punto e attraverso una linea luminosa che mi porti immagini! Allora è stata la contrapposizione di questo aspetto grafico, prima.. ho sentito di contrapporre al punto la lettura del movimento.. che questa linea è fissa però perlustra il movimento.. e sarebbe come quasi il protocinema.. Il fotofinish è protocinema.. Se uno riesce ad eseguire delle immagini solo con il punto, e allora, con una linea che cosa si può fare? E allora mi sono dedicato molto e ho lavorato su questi due aspetti. E ho fatto mostre solo di [foro] stenopeico e di fotofinish contrapponendo punto e linea. e ho anche messo la camera stenopeica in mostra e la camera del fotofinish. Da qui sono nate queste immagini.

La linea [dritta] è stato solo l'inizio per me. Poi ho cominciato a fare la linea spezzata, ad aggiungerne un'altra! Per cui l'immagine entrava un pezzo di qua e un altro di qua. Quando c'è il segnale disturbato sul digitale terrestre e sullo schermo si vedono tutti frammenti geometrici che spaccano l'immagine... Ecco, io ho delle immagini simili che, senza volerlo, ho concepito col fotofinish perché ho spezzato la linea in tante parti, per cui l'immagine ... il pezzo che è sopra leggeva l'occhio, qui legge la bocca, un altro qua e un altro qua e mi è venuta fuori più o meno la stessa roba!

Però pensa, dopo anni e anni mi vedo le stesse immagini per un disturbo, un parassita tecnologico che c'è dentro.. eh bè, c'è una anticipazione involontaria.. quasi tecnologica ma fatta con nulla.. ma è solo la partenza.. bisognerebbe spiegare che poi ho introdotto delle immagini al posto della fessura....

[longues explications sur le photofinish et le 'cinéma', non transcrites]

Première question sur les hommages

[discours non transcrit sur les couleurs; le timbre poste sur les frères Lumière, pétainistes, détruit; la guerre comme instrument de progrès]

Chiede Marc il perchè di questo tuo legame con la storia della fotografia che poi ha dato origine a tutta la serie degli omaggi.

Il legame è il positivo diretto!.. non vale per tutti gli autori della protostoria della fotografia, ma per Bayard, sicuramente!....

Bayard aveva fatto le stesse cose di Talbot ma è stato il primo ad aver fatto i positivi diretti.

Resta un mistero come mai Talbot abbia aspettato cinque anni prima di fare un positivo? aveva il negativo.. lui per fare una foglia, ha preso la foglia e l'ha messa sopra.. è venuta bianca naturalmente perchè è un negativo! Ma geniale com'era.. non ha fatto un contatto per fare la foglia? Fa un altro contatto, prendi il foglio di carta con l'immagine bianca, rimettilo su un'altra carta e fai il positivo,no? Bayard invece ha capito. Se ho il negativo io voglio vedere in positivo, caspita!... Che poi, tutta l'industria della fotografia è nata così! Hai il negativo, proietti e fai il positivo! Beh, per cinque anni non lo ha fatto! Non c'è traccia di un suo positivo per cinque anni! Si accontenatva di questo negativo, che venisse... erano prove per vedere che venisse fuori l'immagine! gli bastava quello.

Bayard veniva trascurato proprio perchè le sue fotografie non avevano la stessa qualità dei dagherrotipi. Ma il dagherrotipo non aveva un avvenire!.. Si trattava solo di capire che era questione di tempo! bastava solo rendere la carta più sensibile...migliorare la qualità della carta! Arago ha visto la [inferiore] qualità del negativo [di Bayard] e ha premiato Daguerre, ma non ha capìto che il futuro sarebbe stato della carta. Quindi, il gesto superiore è quello di Bayard che veva avuto l'intuizione del positivo diretto su carta.

Lui faceva il negativo e dopo, con un processo chimico complesso, invertiva il negativo chimicamente! La stessa cosa che avviene col Cibachrome! Dopo però non hai più il negativo. Il negativo si è trasformato in positivo che è un'opera unica! Tant'è vero che i musei che hanno le opere di Bayard hanno un capitale enorme, perchè ne esiste una sola tiratura. Ma poi l'industria ha detto che l'opera andava divulgata, per cui il negativo ecc.... ma è un fatto commerciale, una questione che non ha nulla a che vedere con la fotografia.. E' stata l'industria a volere che di una fotografia si tirassero più copie, a scàpito del [loro] valore, però!

Visto che Bayard aveva anticipato questa cosa inventando il positivo diretto, e il polaroid è un positivo diretto, devo riconoscere la priorità della invenzione di Bayard. E allora ho riletto le cose di Bayard con il positivo diretto della Polaroid! Ma nello stesso tempo con il polaroid avevo escogitato possibilità.. con la seta, con la carta... da cui sono nate tutta una serie di opere *combinando* positivo diretto con positivo diretto!...una sorta di protostoria che va a compenetrarsi con la storia contemporanea. Dunque c'è un ragionamento dietro quegli omaggi, non c'è solo la curiosità di provare ecc. c'era un pò la lettura filologica della cosa, non era un accostamento casuale.. andavo a cercare....perchè guardo ossessivamente alle origini.... di tutto.. dalle cose più banali.... anche alle tue origini, per dire! E allora scopro una infinità di cose! Ah sì? ma questo qua l'han già fatto tre secoli fa!

Ma a Bayard ero legato anche per storie esistenziali.. Dunque leggevo la storia e l'interesse anche [per quello che c'è] dietro la storia, l'interesse per l'autore.. rileggevo la biografia dell'autore e mi colpiva molto.. Bayard misconosciuto.. col corpo nudo.. e allora, siccome ero sconosciuto anche io.. allora ho rivisto la mia situazione.. allora sono un Bayard anche io! abbiamo la stessa storia a distanza di anni. solo che lui era comunque Bayard, mentre io sono un nulla..

Ma è riduttivo, limitativo in rapporto al mio lvoro essere legato alle citazioni!.. Però [quei cicli sulla protostoria] mi hanno dato la possibilità di sperimentare, provare, in un momento che considero felice delle cose che stavo facendo con il polaroid. Magari le avrei fatte su altre cose, forse banali, che ne so? Invece, essere impegnato su un autore mi faceva sentire più responsabilizzato. Non so, faccio una cosa su Poitevin non posso fare una porcheria, voglio farla di livello!.. e allora inventavo ogni volta delle soluzioni tecniche sempre però usando il polaroid. Per ogni autore che provavo a leggere...

Che poi lavoravo in modo molto rudimentale.. Non lo facevo per proiezione, con diapositive, roba del genere.. a contatto con la polaroid facevo delle fotocopie da un libro in bianco e nero.. Il bianco e nero a colori diventa un giallo, giallognolo, perchè? Perché la lampada dell'ingranditore non è fredda; la carta, a vederla, è bianca ma attraverso una luce debole diventa gialla. Ti dà già una intonazione di colore senza aver fatto nulla, insomma! Viene da sé. Mettevo la fotocopia , tutte fotocopie in bianco e nero che ho trasformato a colori! Era interessante partire con delle immagini in bianco e nero del libro! Tutto dai libri! Dunque un nulla. Sei lì con la polaroid, fotocopie e basta. Poi per illuminare usavo un lampadina tascabile con dei pezzettini di carta colorata davanti, oppure a contatto dell'opera

Ce sont des techniques très frugales, très simples.

Beh, è bello avere addosso questa possibilità di risolvere subito tecnicamente.. perchè così verifichi subito se avevi ragione o no, se vale la pena di continuare o meno!

Srebbe interessante capire.. come mai?.. da sempre, questo.. di non andare in cerca di complicazioni tecnologiche. Forse l'ansia di voler far subito! Intanto, sarebbe stata una cosa estremammente avvilente.. frustrante.. che se ti viene in mente una cosa e tecnicamente non riesci a farla, almeno io ho questo.. che se mi viene in mente una cosa, non ho nessun problema tecnico. Darei delle sberle alla mano per la grandissima bravura che ha.. non ho problemi di risolvere.. come mi viene in mente una cosa.. sarebb terrificante.. ti viene in mente una cosa brillante, strordinaria e non sai come farla.. Ma scherzi? devi dirlo a un altro? No! però il passaggio tra il concepirla e farla è quasi automatico! mi orgnizzo e la realizzo. Come una folgorazione! E la tecnica segue come niente! l'idea è rapida, ma è rapidissima anche la esecuzione! Molte volte potrebbe accadere che ti perdi! Un pezzo di cartone.. cosa fai? con la matita?

Ma come mai è stato più attento il pubblico francese che quello italiano? Puoi fare la roba più clamorosa.. è come e si tirassero indietro. Oltretutto essendo una figura anomala come autore, non sanno inquadrare, non sanno capire.. Chi è costui? E allora, sai come ti eliminano? qualificandoti come un eclettico! E Picasso, allora? più eclettico di Picasso che passava dalle ceramiche e poi faceva il pupazzo della capra con dei pezzi di ferro? faceva il cubista e poi improvvisamente una cosa rinascimentale, oppure ispirata a Pompei...E' l'insieme dell'opera che va visto! per cui tocchi un sacco di cose, no? e vedevi la sua filosofia, il modo di pensare, no? di far.. Dopo dentro è tutto spezzettato si compenetra.. E allora i fotogrammi dei miei film non sono andati a finire in tele.. ognuno ha dato all'altro..ha attraversato.. è andato a finire sull'altro ecc. Questo è l'esempio che ha dato l'avanguardia storica!.. Che non c'è limite, non c'è confine..basta che non sia dispersivo .. devi dare continuità.. che ci sia un legame fra una cosa e l'altra, anche se diversa!

L'esempio stesso di Duchamp è così. Anche lui dipiungeva!. In realtà lui intelligente e scaltro, ha capito che sarebbe stato un buon pittore di paesaggetti e che avrebbe vissuto comunque e non sarebbe mai morto di fame.. lui sapeva dipingere.. come ha fatto la donna che scende dalle scale, quella roba lì ma ha capito che non avrebbe avuto molto di più di suo frtello François **[?]** Villon

ha capito che sarebbe stato un mediocre. Si è capito lui! Pensa quanta gente sarebbe stata genialissima se avesse smesso di fare paesaggetti, piccoli ritratti oppur volere assolutamente essere pittore..No! lascia perdere! se guardi il rapporto con Tintoretto, Tiziano.. il rapporto lo devi fare con quello! mica con gli amici,no? Di fronte a questo tu stai calmo.. e allora prendi un altro indirizzo.. se non hai la capacità di un'altra visione, sei fottuto. Cioè tu non funzioni lì? ti deve sopravvenire un'intuizione di capirti in un'altra maniera. azzero tutto e mi rileggo! come Francis Bacon che ha buttato via tutti i suoim quadri che aveva fatto prima.. brutti! poi disegnava i mobili.. e andava in giro a ricomprare i suoi quadri, brutti, di quel periodo per cancellarne ogni traccia. Ma non si è ricordato di una cosa.. che esiste la fotografia.. sicché ha distrutto tutto ma non ha distrutto nulla. Ma anche Rothko! all'inizio faceva dei quadri orribili! con una sorta di simbolismo religioso, una roba! Poi vedi che a un certo punto scatta una cosa.. ecco questo sono io! ero confuso..poi parte questa cosa qua. O ce l'hai o non ce l'hai! che fa parte del talento, del tuo modo di pensare.. ma doveva accader. Ma venira da là e poi approdare a queste stesure piene di colore ecc vuol dire che la personalità era forte! Decidere un passaggio così, è violento! Ecco, in piccolo, vorrei che fosse successo anche a me! mi augurerei, quando ho pensato di lasciar perdere la pittura! Sarei un vecchio alcolizzato che gira per Venezia (i pittori, quando sono falliti, sono tutti alcolizzati)!

Inutile che uno dica che non sa che cosa vale! Io so benissimo cosa valgo! come sai vedere se hai sbagliato una cosa.. Leonardo sapeva benissimo di essere Leonardo! conosceva benissimo il proprio valore!.. Però non ha capìto niente della luce: Ha scritto che la luce è bianca perché non ci sono i colori. Mentre è vero il contrario: è bianca perchè è satura di colori! Tu la scomponi e scopri che dentro ci sono tutti. Li metti tutti assieme e questi si annullano!

A proposito di colore, racconta a Marc delle immagini luminescenti.

Bisognerebbe fargli vedere una lastra illuminata. dargli una dimostrazione. Di solito ho usato delle sculture. La luce di 1000W su una persona non può durare molto, no? Questo (mostra la lastra fosforescente) si appoggia sul negativo colore o su carta b&n. Io prendo solo la radiazione dell'immagine.

Ca fait penser à la protophotografie. L'image fixée..

(Ne mostra una). Allora, il verde non è dato dalle radiazioni, non è dato da un filtro verde,... questa è una cibachrome. La Ciba è una carta che ha una predominante o verde o azzurra, c'è scritto sulla busta.. il Cibachr non è fatto per fare riprese dirette così, è fatto per proiettare diapositive.. e basta! La carta Cibach ha una bassa sensibilità, 10 ASA. Allora, dietro la busta che contiene i fogli c'è scritto: per questa busta, mettere questo tipo di filtro perchè non tutti i rulli che costruivano in fabbrica uscivano con la stessa dominante e allora bisogna andare incontro, correggendolo col filtro. La predominanza è sempre verde. O blu. E poichè io faccio presa diretta, non posso mettere filtri, perchè le radiazione dell'immagine (questa si carica con i raggi della luce) non tengono conto dei colori oppure, tengono conto in senso negativo, tengono conto solo della luce. Quello che è un po' rosa o rosso ecc, quello diventa scuro. Tutto quello che è vicino alla luce, quello viene. Raccoglie la luce, raccoglie il bianco, la radiazione della luce, il bianco, il biancore, ma tutto quello che è.. ci sia una vena di colore, già si abbassa, fa da filtro. Se uno ha dei fiori che hanno dei petali bianchi e uno rosso, il bianco viene, quell'altro pochissimo. Viene però con questo fondo qua, verdastro oppure blu a seconda del tipo di carta che ho trovato. Ma è interessante che tu vedi subito l'immagine che hai fatto. Vai nel buio e vedi questo volto che è anche impressionante perchè il buio non ha profondità e per cui sembra come un fantasma sospeso e anche se tu ti avvicini e ti allontani fa impressione perchè sembra una cosa che si avvicini, perchè non hai profondità. Vorrei fare una prova per mostrarti quanto è impressionante.. tu vedi l'immagine che ti viene vicino, ma non avendo nessuna prospettiva.. è un volto sospeso che ti viene avanti. Ed è un volto positivo, s'intende! Questo volto poi muore. Dopo un paio d'ore tu lo vai a vedere ed è come una persona che sta per morire. che se ne sta andando. Ma tu puoi però fermarla. Puoi dire: c'è ancora un pò di immagine, la rimetto su e voglio fare una sovraimpressione. L'una se ne sta andando e l'altra arriva. Una sorta come di dissolvenza. Un finto concettualista, per fare il furbo può fare un mostra riprendendo delle statue, le attacca al buio, gli mette una tela nera davanti per ripararle dalla luce e la mostra durerà esattamente il tempo che dura la luminescenza.. Finirà per consunzione dell'immagine! Non del supporto, si badi bene, ma della immagine. Come una persona, quando non ha più attività elettrica, no? anche l'immagine, non avendo più energia si spegne.

Je trouve que vous êtes un des photographes qui s'inscrivent le plus dans l'histoire de la photo. Je sais que vous faites autre chose mais tout ce côté là de votre travail.. vous n'êtes pas le seul.. cette inscription dans l'histoire, il y a peu de photographes qui connaissent l'histoire de la photographie comme vous la connaissez et qui en parlent.. même si, bien sûr, il y a aussi autre chose.. mais cet aspect là vous est un peu unique.

Parlons de la série que vous allez montrer à Rome en Septembre.

Fa parte di un lavoro che.. mi interessa il corpo.. la figura.. i volti..il sesso ecc. Le parti anatomiche.. la vulva è una parte anatomica.. che sia erotica o no, è una parte anatomica,, e volevo fare questo frammento della parte sessuale che ho sempre immaginato.. bisogna ammettere che c'è anche un pò di ironia dentro..Volevo fare questa sorta di schermo sopra, di fotogramma un pò baluginante, come se leggesse delle forme dietro, così.. e che il corpo rimanesse coperto da questo schermo e che si vedesse solo.. di solito, si tende a coprire il sesso e a mostrare il resto.. ma questa parte è proibito, non si mostra! io invece ho alzato quest coso.. alzare la sottana a una donna... è estremamente eccitante.. piuttosto che vederla completamente nuda..tu fai così e guardi.. beh è un'altra cosa, se poi lo fa lei e lo alza... però è meglio se lo fai tu ecc.. ma comunque.. Tant'è vero che volevo mostrare le opere coperte da una tela e costringere le persone ad alzare e guardare.. e fotografare le persone di nascosto che alzano e poi guardano e poi abbassano.. E c'è chi alza bene per vedere bene e chi invece spia e si ritrae. Ma quel concettuale tipo da istallazione.... ma si devia..... e allora, l'impatto diretto! Allora ho pensato....dicono sempre la frase che la donna non si picchia neppure con un fiore.. ho visto invece che quel fiore infilato nella vagina.... che ci sono le piccole e grandi labbra, no? quelle sono molto utili perché [trat]tengono, no? ...e rispondono, anche! chiudi, apri, chiudi, apri.. stringi, apri.. e allora è come una strana bocca, no? e dunque le grandi labbra sono così... le piccole fanno così... si chiudono ad incastro... e trattengono così.. è uno strano animale.. si muove, proprio!.. allora, perchè rimanesse attaccato.... intanto il fiore non è un fiore che esiste [in natura] ma ho preso tanti pezzi di fiori e ho composto io.. i petali di una cosa, la cosa di un'altra, ho costruito un fiore che non esiste. Doveva essere un pene.. un prolasso, come.. Scusa ma.. quelli che hanno la vulva ma hanno anche il pene....ermafroditi....questi sono una sorta di ermafroditi.. ma fatto col fiore! Mapplethorpe ha fatto... dico... si scandalizzano per una roba del genere e Mapplethorpe ha fatto le foto col pugno a sfondamento nel culo.. e non dicono niente? oppure apre le gambe alla donna, lecca il sesso della donna, e non dicono niente? No! se ne fottono.. [fotografie] vendutissime! sì o no? E io non posso mettere un pò di fiori nel sesso?

Nadar a photographié un hermaphrodite.

Sì conosco benissimo quella immagine!.. è discutibile, perché più che ermafrodito dicono che avesse proprio un difetto, invece.. era come un'escrescenza.. non è chiara, la cosa.. Anche Charles Nègre ha fotografato un nudo che sembrava... aveva fotografato uno che voleva essere un ermafrodita. E' in piedi, non si capisce molto.. Mi chiedono: *ma glielo mettevi tu il fiore o se lo infilava lei?* Ma.... e io ti devo spiegare questa cosa qua? Ma a lei cosa gliene frega, scusi? Invece di parlarmi della immagine vuoi sapere chi lo metteva? Ma è roba da matti! sono scemi.. non capiscono.. è un sesso che ha un pene.. uno strano pene...ma si vede che è il sesso della donna.. è un abnorme clitoride....

Mais aussi un enfant qui nait.. un début de naissance..

sì anche qualcosa che sta per nascere, che sta nascendo.. il corpo poi è segnato qua, sulle cosce.. e poi c'è il richiamo pittorico sopra.. dove io ho ricostruito pittoricamente qualcosa che richiama la vulva.. chissà perchè.. non ho morale.. sono amorale, non so neanche cosa sia e dunque sarei dentro in una prigione, in galera.. è un perverso! considerato come un criminale ecc.. ma dico è perchè l'avete tenuta e la tenete da secoli e secoli nascosta.. se fossero nati tutti con gli occhiali neri e non avessimo mai visto gli occhi delle altre persone sempre oscurati dagli occhiali, uno si leva gli occhiali e fa: *aaaaaah!* e certo! è tutto lì. è l'occultamento e poi la rivelazione, no? è una vecchia storia. E anche quando una persona parla.. è brutto, piccolo, un mostro, ecc ma quando parla è eccellente. Paganini, il musicista, era orribile! magro, col naso aquilino pallido, malatissimo, nevrotico, pazzo.. capelli impomatati e tirati di nero, tirati da una parte.. una figura che faceva impressione quando appariva, no? nessuno avebbe voluto avvicinarlo e lui non voleva avvicinare nessuno... Ma quando suonava.. tutte le donne, con delle belle tette... tutte le donne andavano da lui.. nel camerino.. e lui le montava tutte.. Dunque, ho qualche speranza, ancora.. solo che non ho il violino! Sì, lo so cosa intendi... (risata) ecc

A-t-il influencé des jeunes photographes ?

Je ne l'ai jamais constaté. Personne ne vient me voir. Peut-être des femmes.

Je lui parle d'Agnès Dupré

Mon travail est original, personne ne fait ça.

Poi c'è un aspetto che è molto delicato nel mio caso. Bisogna dirlo e che non vada frainteso! Può darsi che nel lavoro che faccio ci sia anche un aspetto originale -diciamo- perchè... l'acrilico sulla polaroid 50x60 per esempio..a chi gli è venuto in mente di farlo?.. Che io sappia, non esiste al mondo un autore che abbia messo il colore acrilico sulla fotografia polaroid.. Almeno, non ne ho notizia! Né c'è, nella storia della fotografia, un fotografo che abbia fatto una foto con la sua mano, col pugno!

E qui bisognerebbe un pò riscrivere la storia della fotografia! E' un exploit mica da poco, è un gesto sì, ma non è una cosa raccontata e basta.. io ho l'immagine.. Non è un progetto come Strindberg, pazzo che parlava che la luce della luna impressionava la luna ecc. Sono stupidaggini totali, ossidazioni... sono lastre che si sono ossidate, le sue|.. ma lui intravedeva chissacché.. No, in questo caso io l'ho attuato, io l'ho fatto!.. La macchina da presa stenopeica non esiste nella storia, non tanto del cinema ma delle cinecamere. Nei musei delle macchine da presa, non c'è la camera stenopeica, ma io non ho costruito solo la camera.. ci ho fatto un film!. Bisogna riscrivere la storia del cinema!

Per es sul pugno ho detto in una conferenza tre mesi fa sull'uso del corpo, ci sono fotografi che lo hanno fatto con la bocca e citavano il suo lavoro col pugno.. ma lo facevano con la bocca! ma la fonte della loro ispirazione è il tuo lavoro con il pugno!

Ah, non lo sapevo! Però, con la bocca è un pò più facile perchè è una camera.. ti metti un pezzo di pellicola in bocca, metti un cartone davanti alla bocca, fai un forellino e.. ementre c'è una complicazione nella mano! c'è un atteggiamento strano, anche psicologico.. quando ti prepari per fare questa ripresa, no? se devo caricare una scatola stenopeica, no? c'è la scatola.. la carta, la pellicola ecc e allora sai che c'è un'operazione da fare.. c'è la scatola, spegni la luce, ti prepari.. sei al buio, hai questi oggetti, tu manovri.. ma nel caso della mano ho avuto un attimo di smarrimento.. perchè cercavo la camera, ma era la mia mano! abituato a cercare l'oggetto.. ho avuto un attimo di panico come si mi fosse successo qualcosa alla testa! Come? sto cercando la camera, ma è la mia mano, càspita! allora, al buio ho stretto la mano e ho preso uno di quei tappi delle bottiglie di birra che con quelle zigrinature resta ben attaccato alla pelle ho messo prima dentro un pezzo di pellicola, ho chiuso così... però è un viaggio molto lungo.. questo è come un 500 di focale e riprenderebbe una piccola parte.. piccolissima..

Allora ho preso una mia maschera di gesso che mi ha fatto Carla quando ero giovane e bello, ho messo la maschera là nella oscurità e con un flash.. però c'è questo.. che quando si chiude la mano a pugno, le dita si gonfiano e resta molto poco spazio e se guardi la fotografia vedi che si vede proprio il dito che chiude. Ho puntato così..a occhio.. ma bisogna centrarla perfettamente perchè è un tele, la focale è lunghissima e bisogna lasciare un piccolo spiraglio, appena appena.. ho puntato là e ho fatto così..plouf.. ed è venuta. Poi ho preso l mia finestra.. finestra all'inglese.. che mi ha ricordato la foto di Talbot,, che è stata anche la prima fotografia.. e allora la prima fotogrfia fatta con la mano.. faccio come Talbot.. faccio la finestra! Alcuni mi chiedono: ma sono

autentiche quelle fotografie lì o sono elaborazion? Guardi –dico io- io avrei voluto farne almeno venti per farne una mostra, ma sono riuscito a farne solo due! Mi càpita una cosa: quando mi viene in mente di fare una cosa, mi viene subito e perfetta! Di solito riesci doppo molte prove! a me invece càapit il contrario. Mi vengono subito perfettamente e poi basta! Non riesco più a farla. Come il massimo concentrato, la voglia ecc riesce sempre la prima e poi giù giù giù vado in calare. Mi interssava poco, perchè mi interessava il gesto.. Io non devo andare in giro a fotografare col pugno.. ti scambiano per un guitto. Mi è bastato il gesto una dimostarzione. ho altre cose da fare, altri interessi ecc

Bisognerebbe spiegare un pò la tecnica... il foglio bianco viene messo qui..... qui c'è il *pod* (la cartuccia piena di liquido)... si appoggia il negativo (la pellicola con l'immagine sopra) sul foglio bianco e si schiaccia col rullo, uno strumento usato nella calcografia, che ha otto secoli di età. Il polaroid è un materiale molto sofisticato. Ha una materia che si stacca e si deposita. Ha però bisogno di un rullo [per lo sviluppo] come si usa nei laboratori delle arti belle, come si fa per la litografia ecc. Usano il rullo.

Non sempre la pressione del rullo è bilanciata. Da una parte premo di più dall'altra di meno... la materia arriva dove può arrivare.. Vedi queste forme qua? Questa è la materia.. La materia non sempre arriva ad essere stesa completamente. Dipende della pressione manuale, della mano, del braccio.. E' un fatto legato al polso, alla mia capacità di stendere la materia. Questo può essere un polso più forte e allora la materia arriva fin qua, qui ho dato meno pressione e allora la materia resta [indietro]... Ma questo *non finito* non mi dispiace. Io non devo fare la foto tradizionale, perfetta!..E poi, si crea una forma, una forma fotografica che è difficile fare.. perchè bisognerebbe fare una maschera e poi tante altre cose. Qui invece, c'è la materia, proprio la materia: premi, fai così ed hai la forma... Là!

Non si sa se viene o non viene questa forma.. né puoi dire dove ti verrà o come ti verrà!

Quando mi metto a lavorare non so come andrà a finire.. Per esempio, se questa [forma] arriva qua e fa così.. sul seno.. è un pò più drammatico, perché sembra che il seno sia stato tagliato.. mentre se cade qui è un disturbo. E allora, molte volte sviluppo [il foglio polaroid] *upside down*...

Invece questi elementi come segni elettronici, elementi di disturbo..

Per fare questi segni qui ho trovato in un mercatino un oggetto "elettronico" pagato €2.00 e volevo mostrartelo (il cherche dans la pièce et le trouve enfin et il le montre). L'ho fasciato con un nastro adesivo nero perché non esca la luce dalle varie parti lasciando solo questo forellino e poi con un righello facevo così (fa come per tracciare delle linee). Sul negativo... al buio... faccio dei movimenti... Vedendo questi segni, molti mi chiedono: *ah, anche tu usi cose elettroniche*.. Rispondo che si può arrivare a quello anche senza usare [l'elettronica]... In piena tecnologia io tendo a spogliare sempre di più...

Sconosciuti

Sono ritratti degli anni cinquanta.. sono ritratti di carte di identità. Ho notato che sul retro c' era una piccola immagine espressionista.. Da un lato c'è il ritratto da bambina e dall'altra da vecchia. mi ha colpito molto che fosse già il suo ritratto scarnificato.. sembra un cranio.. Ho dovuto andare molto vicino con le lenti per riprenderlo... Devi inclinare un pò e vedi questa materia sopra.. questa materia veniva data per poter ritoccare, per levare le pieghe, i difetti, per abbellire il soggetto... era una materia che si spalmava sopra la lastra, sul retro. Càpita di vedere i segni delle impronte delle dita che con la lente saltano fuori.. E allora il vero artista è il ritoccatore...

Che quasi sempre i ritoccatori erano poveri pittori che in realtà erano veri artisti, ma che si vergognavano di dire che erano ritoccatori! Perchè il vero lavoro di artista era questo.. Guarda che sono capolavori! M no, io faccio i paesaggi ecc E io ho appena fatto in tempo a conoscerne uno di questi artisti si chiamava Greggio. Il matto Greggio, pittore che poi ha dato fuoco al uo studio a Milano. L'ho sentito alla radio. era amico di Virgilio Milani. Era uno dei ritoccatori che andava da questo fotografo a ritoccare le fotografie per metterle sulle tombe. Sulle tombe son tutti giovani e sorridenti. Che hanno da ridere che sono morti? Ridono tutti! anche le persone che non hanno mai riso in vita loro. Io ho conosciuto una persona che era sempre musona.. vado al cimitero ed è là che ride! Ma come? dico! Ma se non mi salutava neanche! Era sempre serio! Ecco, questo mi ricorda Oscar Wilde (beh, molto di Dorian Gray potrebbe trovarsi negli *Sconosciuti*!). Che ha detto una frase stranissima : in treno, al confine. Gli domandano: Cos'ha da dichiarare? Niente! Ah,sì! Il mio genio. Mi piacerebbe essere stato io a dirlo. Solo che poi vengono due infermieri e ti portano via subito!

Annexes B : Entretiens

Annexe B.15

John Hilliard

Entretien le 6 février 2011, à Londres

Experimentation on the essence itself of photography. Started before 1970. Studied sculpture, and saw US sculpture only in photos in magazines, plus many sculptures were ephemeral or unconventional objects, so had to be documented by photo. Documenting was crucial (in answer to Q, not much interested by same issue with performance)
Started thinking at photography as a medium in itself, with a critical attitude. Nobody thought like that then; was (later) inspired by Rashomon, Robbe-Grillet (questioning representation of reality), then was just groping in the dark.
Started to doubt how photography was representing reality, wanted to explore that.
His first photography (in book), 1968 or 1969 was one of his sculpture covered with photos of same sculpture: "Photosculpture".
Camden Art Center asked for a solo exhibition of his works in summer 1969 (he was 25); between invitation and exhibition, he decided to show only photos, and not sculpture. They were puzzled, thought of cancelling exhibition. The flyer was a manifesto (see text). Got good review by Guy Brett in the Times.
Then had a group exhibition at Lisson gallery, end of 1969
Choice of what to do with the camera, how to use it.
60 Seconds of light in 1970; Camera recording its own condition in 1972.
Did not know about Mulas (met later Mulas' s widow: Mulas did not know either about Hilliard), nor about Dibbets.
Then started to doubt what else to do with question of production: it was limited, it had gone around. In answer to question, did not think of throwing away the camera.
Had not been trained as a photographer, did not know much about philosophy either.
Took 6 months in 1972 to read philosophy (every morning, several hours), Russell, Wittgenstein.
It helped reinforce his analytical approach. His work is very rational, experimental, quasi scientific, like a manual, not much emotional, not subjective. Not inspired much by French theory then (Subjectivity of the author not important, what matters is the work: Barthes before his betrayal in Camera Lucida)

Then in 1972, moved from questioning production to questioning representation.
Cropping the picture, what is outside the frame? Not influenced by Stieglitz Equivalents (did not know), nor by Carl André, although similar thinking.
His knowledge of photography was more the mass media, fashion and photojournalism, he was ignorant of the history of photography.
Show an object from different spatial viewpoints, a bit like Cubism (shows photo of 'Cubist Party')
Cairn or tree from 4 different directions (N S W E), or a human from 2 directions, with different backgrounds (e.g. books and tools for a young artist in a dress to go to a vernissage).
The object shown is secondary. The real subject of the picture is the process of representation.
Not a real narration, just the possibility of a narrative. Rather the alternative perception of something; it is not temporal, even in the successions of images.
Compressed images: more difficult to understand than the contiguous ones (ex bottle from 4 directions with 4 people in striped shirts, horizontal, vertical, diagonal ascending and diagonal descending).

But most spectators enter through the image (erotic cigarette quotation; German journalist), and then discover the process and question the image.
He works in phases, rarely goes back, but may reuse some techniques (e.g. now people upside down, and a mirror).
Erasure.
Use of text with photos.
Photo as a defeasible criticable entity.
David Company said he is the only one working on the ontology of photography.
Flusser: knows of him, but has not read him; his theory [I explain] applies, at the same time, he still uses a camera, so not totally in rebellion against apparatus, rather rebelling from within.

Artists he respects (but not necessarily influencers): Gilbert & George (were at school with him), Hamish Fulton (also a walker), Victor Burgin, John Stezaker (very inventive).

Students of his: Richard Deacon, Rachel Whiteread (he did not teach photography, not specialized), Helen Chadwick (now dead, put photo emulsion on furniture), Lindsay Seers, Laura Medler and the other two in the Vienna exhibition.

Likes classical culture, inspired by it, rather goes to a classical museum than to a contemporary art show.

Annexe B.16

Natalie Ital interview

Entretien le 28 mai 2012, à Berlin.

Very diverse practice ; photos, films, music.
Went to Kassel to learn photogram, with Neususs.
Wanted to work with colour ; Neususs said just try.
Getting unexpected colours ; you are in the dark, don't know what is going to come out.
Experiment beyond imagination.
Could not control everything, and liked it.
A sort of reaction against the power of the camera who determines everything.
With photograms, more freedom, amazing, unexpected results.
Works also with camera (more for documentary).
It opens more possibilities for me.
Photograms of whatever I find, collect, by accident (not a plan).

Initially working a lot, many photograms.
Now more intuitive, e. g. work with a dog.
More selective also.

Some figurative, some more abstract.
Explore what she can do with colour, with light.
Prepares with drawings, but it's always different.

Always exploring ; it's fun.
Likes to be impreviisble.

Colourful, joyful work.

Annexe B.17

Jean-François Lecourt

1er entretien le 20 novembre 2010, à Paris (grâce à Anne de Villepoix)

Réalise des tirs photographiques depuis 30 ans.
Beaux-Arts de Rennes 1975-1979.
Influencé par Support Surface, Dezeuze, le body art, Gina Pane.
A voulu déconstruire l'acte photographique, inclure la photo dans l'acte de la performance (et non pas comme simple documentation).
La photo est un matériau froid : comment la toucher avec le corps dans sa matérialité ? Implication du corps.
(Aussi performance où il est dans la chambre noire, comme s'il était un film)
Tir et photo : vocabulaires similaires (aussi la chambre) ; symbolique.

Deux procédés :

1. Il fabrique une chambre noire, un sténopé et tire dedans ; le trou créé par la balle fait entrer la lumière.
2. L'appareil photo est en mode pause, dans une pièce avec une faible lumière. Il allume, tire dans l'appareil, puis éteint (environ 3 secondes). Il détruit l'appareil. C'est aléatoire, la balle peut toucher le film ou pas ; elle peut recréer une image sur le film par son impact, des ombres.

C'est la naissance et la mort, une libération. Pour lui, pas un acte d'autodestruction, pas un suicide par l'image.
La photo prend notre âme (primitifs, Balzac).
C'est un rituel, une installation. Lien avec le tir à l'arc zen.
C'est à la fois une œuvre et un constat.
Mort symbolique de l'image.

A aussi fait des vieillissements prématurés d'images (des photos d'identité de conservateurs), les mettant dans des chambres à ultraviolets avec forte hygrométrie.
A montré (à Marseille) des photos peu fixées, éclairées par des UV dans contexte très humide ; comme si elles disparaissaient quand on les regarde (fresques pharaoniques).

Travaille sur miroir avec éclipse de soleil.

A eu comme agent Joël Savary (aujourd'hui AFAA Houston)

2nd entretien le 26 février 2011 à la galerie à l'occasion de son exposition

Nu car statuaire antique, présentation du corps, aussi reflet de lumière sur la peau
Ouvrir : l'appareil, la lumière, le feu (parfois appareil ouvert, parfois déclencheur).
Détruire l'appareil, détruire l'apparatus pour faire l'image.
Tir à l'arc (zen) : de plus avec cibachrome (au lieu de film) image de l'objet-flèche.
Pas de la violence : la photo signifie la mort, mais ce trou noir dans la photo, c'est la vie passant à travers l'image.
Tirage de 3, en général.

Annexe B.18

Aïm Deüelle Lüski

1. Visite en groupe de son exposition le 24 octobre 2012 à La Virreina, Barcelone

(enregistrement, Anglais + traduction en Espagnol ; 26 m. Avec Aïm Lüski et Ariella Azoulay)

What photography is, and the Israeli situation.
Photography is not only photographs, it is also an event.
The photography is not what you photograph, but how you relate to an event.
Moving between objects and cameras, each has a different understanding of photography.
Pictures can change the world (My Lai).
Ariella's theory: photography has a role in building a new kind of society, it is not only a testimony, it helps to think differently, it comes before the fact, not after.

Deconstruction of photography (Foucault, concept of resistance), technical, political and economical.
Resist vertical photography, dominant, machines that produce images.
Horizontal photography is a different attitude. The role of images in the civil structure of society.
Same structure since the beginning of photography (objective, camera obscura, support). The invention of photography based on optics (*Nièpce, Chevallier*), pinhole camera came 30 years later.

Organic structure of his cameras (cake, wine barrel), not technological.
Each camera was built for a special place, a special event, and not reused elsewhere (except the barrel, used twice).

The ball: one shot, 360° around, all surroundings; multiple (64) 'prises de vue' but a single image. It undermines a simple/single representation or narrative.

The barrel: 18 holes, with 2 possibilities:

- Either 4 photos taken at the same time, 360° for the landscape; this is vertical photography, films are in front of the objective, in a square
- Or the 18 views are on a single (8x10 inches) horizontal film, a single image for all the viewpoints: horizontal photography.

A black drape that he takes off, he cannot measure the time, just feel it with my body (hazard, feeling), different from technology of photography today.
The 4 images, with 18 views: a nice landscape, romantic like, but it is an artificial landscape built by Army to hide the bombardiers with nuclear bombs hidden underneath, ready to take off 365/24 (hidden nuclear power of Israel).
The single image: a square in Tel Aviv, with the Kirya (HQ of IDF including Military Intelligence) , the Municipal Art Museum, the Courthouse and the city's largest public library, all four buildings of authority in a single image (Foucault's heterotopy) without arousing any civil dissonance.

NSEW: what happened after 1967, the seam line between Jerusalem East and Jerusalem West disappeared from the land, from maps, was erased for Jerusalem United. How to make a picture of what has been erased? Film in diagonal, images come on both sides of the celluloïd, the one with emulsion and also the other one (this had never been done before). Holes made with razor blades, films at 45° angles. "Each image in effect erases –though not without leaving traces- an image recorded from one of the other sides."

2. Visite de l'exposition seul avec l'artiste, après midi du 24 octobre 2012
(enregistrement en français, 1h 37m)

La première caméra fut un citron, il y en a plus de 40. La première montrée ici en photo est un escalier, en 1978, pour étudier la profondeur du champ ; cinq marches, cinq profondeurs différentes, c'est le spectateur qui crée la profondeur car on voit le même objet cinq ou dix fois sur la même image.
Puis le double escalier, avec l'image des deux côtés de la pellicule (support transparent) : l'image du côté de l'émulsion est plus lumineuse, l'autre est plus lente à impressionner.
Une caméra est un moulage de mon épaule en argile ; que mon corps soit impliqué, c'est organique, ça n'est pas carré ; 1ère fois que j'ai utilisé l'argile. Les formes d'appareil c'est très important pour moi.
En 1997, j'ai fait une expo à l'ENSBA.
A côté, le 1er appareil horizontal, ce n'était pas logique. Le négatif est juste derrière le trou, la lumière touche le bord du négatif : l'idée du « devenir image » (Deleuze), complètement différent de la photographie verticale. Au début la lumière seule ; l'image est reléguée au fond. Le négatif est le prolongement de la lumière. Dans une caméra verticale, l'image n'est pas dans le devenir mais dans les faits. Dans la photo horizontale, la lumière met du temps pour traverser le négatif, tout n'est pas dans le même temps.
Fin années 90 Ariella a commencé à élaborer sa réflexion sur civil contract et moi sur photo horizontale.
La caméra avec de l'argile, trop fragile pour venir à Barcelone. Longueur de 72 cm, soit tout le film de 120 d'un seul coup impressionné des deux côtés, pour des choses très longues, paysage horizontal, bâtiments.

Aller contre la photographie existentialiste, contre l'instant décisif.

La photographie existait avant d'être inventée (Burning Desire) ; voir mon livre en hébreu.
Pourquoi toute la photo est-elle axée sur le moment décisif ? J'essaie de démolir, de déconstruire, de repenser ça. (# de Miki Kratsman qui reste dans le moment décisif)
Une image ontologique (car elle est toujours là) : comment voir les choses qui ne sont pas en face, comment photographier ce qui n'est pas là, devant l'objectif, devant le regardeur
La photographie verticale c'est 'here and now' ; si on ne la capture pas, on va la perdre
La photographie horizontale, c'est le passé, le caché. L'image est ontologique, elle ne disparaitra pas, pas quelque chose qui vient et qui va.

Vérifier ne m'intéresse pas. Ca ne m'intéresse pas qu'on reconnaisse les bâtiments, qu'on voit les gens. Abandonné liaison entre voir et vérifier.
Le sens (meaning) est dans le processus. Le meaning n'est pas dans ce qu'on voit.
La vue du square de Tel Aviv, des quatre côtés, c'est comme en musique entendre tout l'orchestre à la fois, au lieu des instruments un par un. On ne peut pas voir les quatre côtés à la fois si on est là.

The ball camera : 100 trous très petits (0,1 mm) sur tout le pourtour. Ce n'est jamais la même photo, l'appareil n'est jamais exactement dans la même position, il y a toujours un petit mouvement, c'est l'antithèse du dispositif photographique. Je ne détermine rien, il n'y a pas de point de vue, c'est une démolition totale. Il n'y a pas d'auteur, je ne suis pas là (Barthes, Derrida sur la disparition de l'auteur). L'auteur, c'est le regardeur, c'est la société civile d'Ariella Azoulay.
Ce sont des photos d'immeubles Bauhaus à Jérusalem ; ça devient autre chose, l'image n'est pas carrée, pas de sens, il n'y a ni haut ni bas, ni droite ni gauche, on pourrait les mettre par terre (comme les *Equivalents* de Stieglitz). Je les ai exposés à Parisau Passage de Retz avec la galerie Clugman il y a 5/6 ans : c'était au sol, mais si c'est par terre, alors le public les méprise.

NSWE : repenser la seam line, montrer ce qui n'est pas là, plus là, ré-établir cet endroit qui a été effacé. Ré-établir mon droit civil de voir. Ce sont quatre effacements photographiques l'un sur l'autre. Les trous sont des entrecroisements de lames de rasoir, pas des percements. Sur certaines photos on voit l'appareil ou moi, ça dépend du soleil, c'est paradoxal, on ne sait pas d'avance ; une boîte qui recouvre le tout et que j'enlève pendant deux secondes. Exposition de 2 secondes (trous plus ou moins larges selon épaisseur et matériau des caméras).
Paradoxe ombre et soleil à la fois (comme Nièpce).
Des photos qui intriguent, qui perturbent, qui interrogent, puis qui soulèvent des questions.

Pita : en couleur, mais le celluloïd teinte l'image en rose magenta, ça fait joli, floral, je n'aime pas trop. A Qalandia, endroit où les marchandises sont transbordées d'un camion israélien à un camion palestinien sous contrôle de l'armée. Les deux côtés sont réunis sur la même photographie. Problématique du conflit. Back to back. Pourquoi utiliser la couleur ? Un essai, mais n'en est pas très satisfait (il y a aussi une photo N&B mais en négatif dans cette série). Plusieurs essais à cause de la lumière trop forte, 90% de ratage. Il y a un pied qui soutient la caméra, sinon elles sont aussi au sol (barrique).

Cake 2010 : Maisons arabes détruites à l'est de Jaffa, il reste quelques éléments des maisons, mais invisibles à tous, digérés ; être témoin. Six images sur six négatifs horizontaux, comme des morceaux de gâteau (le centre reste vide). L'image est au fond, le bord est brûlé par la lumière. C'est une dialectique de deux contradictions, une métaphore de deux cultures, celle qui brûle et celle qui néanmoins subsiste. Témoigner et ne pas témoigner, effacer et ne pas effacer, une mémoire et pas de mémoire. Aussi, c'est un gâteau, c'est organique, ça se mange, anti-technologie. Sur une des photos la lumière d'en face a traversé. Beaucoup d'expérimentations pour y arriver. Question du temps que met la lumière pour traverser.
(3 choix pour les maisons arabes après la Nakba : soit garder les maisons telles quelles pour les juifs, soit les démolir complètement, soit les garder en partie et les adapter).
Rond, organique, pas carré et technologique.

Football : pas d'axe (# de ball camera), aspect plus rude, en argile blanche, vieilli (comme un Nikormat ; alors que toutes les autres caméras sont 'précieuses'). Un trou dans chaque facette (pentagones et hexagones), 64 images sur un même négatif. Une école des beaux-arts construite sur les ruines d'un village arabe détruit. Une des photos est assez lisible, les autres bien moins, ni haut ni bas, ni droite ni gauche.
Conçu pour Barcelone (football). Question : où était le photographe, quel était son point de vue ? (photo de Miki Kratsman à Qalandia avec reflet dans le rétroviseur). Ici il n'y a pas de photographe.
Football is low art.

Mes carnets : années 70 à Paris, études de philosophie et beaux-arts. Travail vraiment artistique date de 79-80 ; des idées dans ses carnets, pas encore réalisés. *Comment est-il passé de réflexion à action ?* demande de galeries, d'expositions (une sur la seam line, j'ai inventé NSEW). Continuum entre philosophie et photographie, je fais des choses quand je suis invité, quand quelqu'un est intéressé par mes images (ce qui est rare).
Explications sur taille du trou en relation avec l'épaisseur de la paroi : si le trou est trop gros, la lumière ne passe pas, bloquée par les parois. Avec un petit trou (par ex. lames de rasoir de NSEW), toute la lumière passe, grande image).

La plupart des philosophes ne font pas de photos (Barthes) mais il avait beaucoup d'amis photographes (Daniel Boudinet).
Mes textes sont seulement en hébreu (aussi lié à la langue, aux Prophètes). Bientôt livre sur moi d'Ariella Azoulay.

Parenté avec : Marey, Bayard, Talbot, Muybridge ; (mais je suis le contraire de Moholy-Nagy, il est la modernité même), certains Man Ray (hasard, jeu d'optique), Brackage (cinéma), Hollis Frampton, Christopher Williams (à certains moments quand il faisait de l'expérimentation, aujourd'hui son travail est commercial et bourgeois), les débuts de Jeff Wall vers 1970 (conceptuel).
Ami d'Absalon (le corps, l'image)
Orozco aussi très important pour moi

Je ne connais pas bien Gioli, je connais celui de la Villa Medicis (avec son cul), je parle de celui d'Oberlin avec son vagin. Ca dépend de la taille du trou. Comment utiliser notre corps avec la photographie ?

J'ai connu Flusser qui, ayant vu ses photos à la 3ème Biennale photographique d'Israël à Ein Harod (1991) voulait écrire sur moi mais il est mort avant; c'était des photos où les notes de la partition des Concertos brandebourgeois de Bach étaient des trous de pinholes. Avec un grand appareil, j'ai fait plusieurs séries musicales ainsi, intéressant de voir les variations de l'une à l'autre, de Bach à Vivaldi... Dans l'image tu vois l'esprit de la musique. Flusser est tombé amoureux de cette série.
Comment se distancier de la photographie scopique, de l'apparatus photographique ? J'ai aussi évoqué la proto-photographie, l'idée de photographie avant l'apparition des photographies.
Juif. Le frère de Flusser était professeur d'histoire des religions à Tel Aviv[correction : David Flusser était son cousin]. Il était en dehors du système, mal vu par le système. C'était un homme charmant.

Je ne connais pas bien Vaccari (disparition de l'auteur : Venise photomaton). Je connais Cordier.
Assaf Shaham fait aussi des sténopés au fusil (il tire sur la photo, une fois qu'elle est faite).

Liaison entre négatif et photographie, concept de la négativité chez Hegel, critiqué par Deleuze, comment s'applique-t-il à la photographie, au négatif. Hyppolite Bayard premier rebelle contre Daguerre : il a inventé le positif direct.
J'ai fait des tirages où je superpose négatif et positif, les deux empreintes sur un même papier ; paradoxe on ne peut pas définir relation entre négatif et positif, réalité. Travailler par le négatif (Foucault) : négatif et positif, c'est une tricherie nécessaire pour parvenir à l'image ; la photographie verticale ne dit pas la vérité. Pourquoi doit-on passer par le négatif pour avoir une image ? Pourquoi la négativité est-elle tellement importante pour la photographie ? Pourquoi la négativité est-elle nécessaire pour parvenir à la vérité (de l'image) ? Problème de la négativité : comment parler la vérité, comment donner une image vraie de la réalité ?

3. Notes prises durant la conférence commune le 25 octobre 2012

Aïm Lüski, Miki Kratsman, Ariella Azoulay, Carles Guerra

Aïm Lüski:
Hegel empty shoes (van Gogh): what you see is not what is in the picture.
Heidegger: Da-Sein, ce qui n'est pas là.
Benjamin who sees the future of the woman in the picture (the wife who will commit suicide).
How photography can see things that are not in front of the photographer?
Not the decisive moment, nor the decisive place.
To deconstruct the photographic tools (apparatus) and the decisive moment.
Why was the camera obscura always square?

Horizontal photography:

- Instead of an objective, several pinholes
- Instead of a square, many shapes
- Instead of a vertical front, an horizontal plane
- Instead of one side of the film, the two sides
- Instead of the decisive moment, the 'devenir-image' of Deleuze

In the past, photography was burying the image.
How to resist to pictures (Foucault)?
To be educated in reading pictures.
To show ways of resistance (ref. John Crary).
Alfredo Jaar: the impossibility to represent an event.
Hiroshima mon amour (Duras): the scandal is not to set a love story in Hiroshima, the scandal IS Hiroshima.
Photography as the locus of competition between the sovereign paradigm and the civil paradigm.
Everibody takes the same image. The same picture over and over again. The same camera produces the same picture (very Flusserian...)

Carles Guerra: the illusion of crowdsourcing; all newspapers publish the same image of an event by different photographers. Subjectivity is not generating differences.

Ariella Azoulay: Of course I disagree with Aïm's statement that everybody takes the same picture and with Carles' statement that all photographers are the same. Diffusion is what makes photographs different, look outside the mainstream media. Vertical photography has become a problem not by itself, but because it has been the only photography that was institutionalized. The problem is not the verticality, it is its monopoly. We need the vertical photography to see things; we see now that digital photography allows different types of photographs.

4. Extraits de correspondance with Aïm Lüski

(orthographe corrigée)

De : Marc Lenot
Envoyé : jeudi 6 septembre 2012 01:16
Objet : For Aïm Deüelle Lüski

Bonjour Monsieur,

Je me permets de vous écrire en français, que je crois comprendre vous parlez bien, mais si c'est plus aisé pour vous, je peux écrire en anglais.

Je travaille sur une thèse à l'Université Paris 1 Sorbonne, sous la direction de Michel Poivert, sur la photographie expérimentale contemporaine.

Une de mes tentatives de définition du terme 'expérimental' est la remise en cause du système scopique hégémonique défini par le dispositif photographique classique. Je m'inspire en particulier des écrits de Vilém Flusser sur ce sujet.

Je connais essentiellement votre travail par deux textes d'Ariella Azoulay ; il m'intéresse particulièrement pour ma recherche.

[…]

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

De : Aim Deuelle Luski
Envoyé : jeudi 6 septembre 2012 12:54
À : Marc Lenot
Objet : experimental photography

Bonjour Marc

yes - it it really connected to my work - the idea of "la remise en cause du système scopique hégémonique défini par le dispositif photographique classique".

who else do you count in this idea? What is your definition for "experimental"?

[…].
Aim

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

De : Marc Lenot

7 septembre 2012

Dear Aïm

[…]

I guess half of my thesis will be an attempt to define 'experimental'. I start from Flusser definition: « mettre en image les informations non prévues dans le programme de l'appareil photo ». It's the idea of questioning various elements of the standard apparatus of production of photographs that interests me.

From a theoretical viewpoint, besides Vilém Flusser, key texts for me are by Franco Vaccari, Henri van Lier and James Elkins.

Other photographers who have modified the photographic apparatus are Miroslav Tichy (on whom I have written a few things already), Michael Wesely, Paolo Gioli, Steven Pippin, Onorato & Krebs, and, with camera obscura, those who 'destroy' the stenope (such as Thomas Bachler or Jean-François Lecourt) and those who use their body as a camera obscura such as Lindsay Seers.

But I am also covering artists who experiment in this way with light (Ignaz Cassar), with time (Inaki Bonillas), with films (Alison Rossiter), with development chemistry (Pierre Cordier) or with printing (Giovanni Ozzola).

But this will be one of the questions I will ask you: whom do you consider as germane to, or inspirational for your work?

Best

Marc

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

De : Aim Deuelle Luski
Envoyé : samedi 8 septembre 2012 15:34
À : Marc Lenot
Objet : Re: experimental photography

It sounds intriguing all those fine artists you are working on [where is Stan Brakhage - http://www.youtube.com/watch?v=mTGdGgQtZic] and I think we have a lot to talk about.
For my part - I can tell you that I was trained during the 70ties with Foucault [73-78] and then with Deleuze [74-80]. So my experimental work does not come directly from art but from radical philosophy and resistance to the post liberal

capitalistic regime: parallel to my PhD thesis [**on Deleuze Difference and Repetition problematics of "image of thought"**], I have started to built Cameras - since the late 70ties [1977] till today - and I was much more influenced by the 19th century photographers-scientists, like Bayard, Talbot and Marey, than directly from artists, although Duchamp is very important for me.
In the forthcoming book [hopefully at the beginning of next year] I hope Ariella is going to tell the whole biographic stages and the relations between Deleuzean philoposhy and my work.
I hardly think I feel as an "experimental artist", because I am more - if I may say - following a scientific attitude - but - because the modern science has turned its back to the mezo-scopic world [the world of our senses which is in between the macroscopic and the microscopic] - and instead of investigating light and image, they are searching laser technologies and so on - my field is exactly in between - how an image is being produced and what is its ontological status?
[…]

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

De : Marc Lenot
14 septembre 2012

[…]

Yes, one of the things that interest me in your approach is that, unlike everybody else in my corpus, you come from philosophy and politics, not from art. And one of the things I'd like to discuss with you is also how you 'came to art' in a way, how did you decide to move from words to images.

Brakhage is very interesting, but I will focus essentially on photography: experimental cinema is much better defined, and much more studied, so I could not bring much there, I guess and I 'd be out of my field, while in photography there is a lot to say, and it hasn't been that much studied (over the last 40 years in Europe, I could find only three collective shows in museums (plus a few in galleries or art centers) that fit more or less what can be called experimental photography.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

De : Aim Deuelle Luski
Envoyé : mardi 18 septembre 2012 12:55
À : Marc Lenot
Objet : Re: experimental photography

[…]
I think - we have to discuss about the concept of "experimental" - what do you really mean - theoretically speaking by this notion and how it goes along with people like Rancière from one side and Azoulay from the other? It seems to me that it is still too abstract and general - there are not enough conceptual determinations and philosophical differences between those very interesting examples. As Deleuze has put it very clear - art as philosophy has to ask questions, much more when you are talking about experimental art -or photography.
[…]

xxxx

De : Marc Lenot
Envoyé : jeudi 1 novembre 2012 17:12
Objet : RE: your visit

Dear Aïm

Thanks for the time, the patience in answering my questions and the explanations.

I am glad I met you, and I saw your show. I hope you are happy about it, I thought it was great.

I had already found the Rhizomes issue about Deleuze and photography, fascinating.

A few questions, requests and suggestions, if I may:

- Could you send me an image of your first handmade camera (a lemon, if I recall well) and an image you took with it?
- Could you send me the image made with the Concertos Brandebourgeois that interested Flusser (an image of the 'camera' and an image you took with it)?
- Did you exchange correspondence with Vilém Flusser? If feasible, could I have a copy of it? I would greatly appreciate.

[…]

I am looking forward to read the book by Ariella about you.

All the best

Marc

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

De : Aim Deuelle Luski
Envoyé : jeudi 1 novembre 2012 21:57
À : Marc Lenot
Objet : Re: your visit

Sure I know Batchen - <u>but again:</u> he is not thinking "horizontally" he is a very good historian which did a kind of Foucauldian work – he didnt read Delauze: as I've told you, one has to know them all in order to start thinking horizontally. But he did open a gate to some very interesting research: **Look for texts by Vered Maimon in October and other places**. She is thinking through both of them and leading sharp critic on Batchen (who is not a very kind person by the way).
Here is the 1st Horizontal Camera - The Lemon's Camera with the 2 images I've made with it around 1978.

[…]
[…]
yours
Aim

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

De : Aim Deuelle Luski
Envoyé : vendredi 2 novembre 2012 13:42
À : Marc Lenot
Objet : Bach

Look at this: About the Bach camera
I did'nt make a picture of the Camera-Bach
yet - these are part of the images that impressed Flusser very much
and no - I dont have any correspondance with him, sorry
he died before....

http://www.hma.org.il/Museum/Templates/showpage.asp?DBID=1&LNGID=1&TMID=84&FID=986&PID=2112

Aim

[text from link (with two images): "*Untitled*, 1991 (from a series of works based on photos taken with a puncture camera, constructed in accordance with notes from Bach's Brandenburg Concerto no. 6; work on the series started in 1978), black & white photograph, produced for the Third Photography Biennial at the Museum of Art, Ein Harod, 1991, two units, 174 x 128 cm each, collection of the Museum of Art, Ein Harod"]

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

De : Aim Deuelle Luski]
Envoyé : lundi 5 novembre 2012 16:15
À : Marc Lenot
Objet : Re: Bach

[…]
I have a question - maybe you know the answer
I am sure you know Flusser's Towards philosophy of photography.
Do you know in which language he wrote it?
do you have - or have an access to the source?
[I wonder because - we would like to translate it to hebrew]

thanks
Aim

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

De : Marc Lenot
Envoyé : lundi 5 novembre 2012 16:41
Objet : RE: Bach

[...]

Flusser's book was originally published in German in 1983 by Andreas Mühler-Pohle at European Photography, who owns the copyright.

The list of its translations is here http://equivalence.com/labor/lab_vf_info.shtml many languages (22), but not Hebrew.

My German is limited, I have only the French and English editions.

Best

Annexe B.19

Vera Lutter

L'entretien prévu avec Liz Deschenes n'ayant pu avoir lieu, nous reproduisons ici le guide d'entretien que nous avions préparé et transmis à l'artiste.

One could argue that your work is essentially about the passage of time, and in this respect akin to, for instance, Barthes's mother's photo. But time is an external element in most photographs (time elapsed since the photo was taken), while it is also an internal factor in your photographs. Does that make sense to you?

In the triangle 'time, movement and light' (a concept that appealed to me very much), time is, for me, the most elusive factor, the one most central to your approach, since you actually represent time, unlike photographers addicted to the decisive instant: in your photographs external duration is caught and collapsed in the photograph, and represented there. But this time in and of the photograph is determined by technical parameters, not by the duration of a specific external action (like, for instance, Michael Wesely's photos of a football match or a concert). It's real time, but it is not a duration defined by (external) reality, but rather the duration of a process. Does this distinction make any difference to you?

Until *Clock Tower*, there had been only three clocks in your work (note 5 of Lynne Cooke's essay in the Graz catalog): time was everywhere in your work, but rarely shown in the form of its obvious measuring instrument. Does this series mark a change in this respect?

You said that your work is not against photography (what would that mean?) but it is a critique of the common definition of photography as representation. Would you qualify such a deconstruction of photography as 'experimental'?

To try some other labels, would you define your work as process-driven? as conceptual?

You work is a reflection on photography as a medium. If one considers that abstract painting (and even more so the self-reflexive currents in painting such as Support Surface) started only when photography took over the figurative task in the place of painting, I make the hypothesis that the omnipresence of digital photography today, and the resulting abundance of images, is leading analog photography to move away from figuration (representation of the world) towards

self-reflexivity, whether one calls it non-representational, experimental or abstract. Would you tend to agree with that?

Each of your works with the camera obscura is unique: besides the technical reasons, is it also an attempt to regain some of the Benjaminian aura? Or is that reading too much into it?

At one point, you say that for your first experience, you thought you had seen God (one of the most overwhelming moments of your life). With respect to photographing a man sunbathing, you say that your photographs can capture only people immobile, or dead ("a scary idea"). The issue of death is omnipresent in photography, even before Barthes. Some may experiment your photographs as a mystic experience. How do you react to that mystic dimension? Do you welcome it ? nurture it ? or is it secondary ?

When you are in the camera, your image does not register, it is there but invisible (in photography, except in self portraits, the photographer is indeed supposed to be invisible, with few exceptions), it remains a latent image; you may be aware of some photographers using camera obscura who remain still in the camera, and thus appear vaguely in the image, but your choice is different. Besides the obvious technicalities, I wondered if it had something to do with the disappearance of the author, the self-effacement of the artist, going back to Barthes and Foucault or to Mallarmé (the reference to Mallarmé, since you asked, can be found in your Nîmes catalogue, page 92, note 10)

You mentioned a few times the idea of choreography, of performance in relation to your work, describing the movements you have to make; by calling it choreography, you add a poetic, artistic dimension to what would otherwise be simple technical gestures (putting the sensitive paper on the wall, or developing it). In your first camera obscura experience, your body was penetrated by the outside world, and then you replaced it with the sensitive paper: this is a very personal and sensual observation. Could you elaborate on the choreographic presence of your while its image is absent? and on the performative (and ritualistic) dimension of your work? Could an analogy to conducting also apply ("trying to coax this magnitude of aspects into a successful performance")?

In the Nimes catalogue, P14, Françoise Cohen say that there is a conceptual limit you refused to transgress. I did not understand. What would have meant going over that line? Which sort of photos would have resulted if…?

<u>A few more general questions</u>:

Whom do you consider as having inspired you?
Artists?
Specifically photographers?
Writers, philosophers, critics?

Do you know the writings of Vilém Flusser? Did they have any importance for you? And those of Franco Vaccari?

Whom do you see as your peers in your exploration of photography?

And do you have any disciples? Or young photographers doing work in a similar vein whom I should know?

FYI
Note 13 of Schmidt-Wulfen's essay (Graz): having too much silver in your body and thus becoming light-sensitive and blue-colored is a disease called argyria.

Annexe B.20

Aditya Mandayam

Entretien le 25 octobre 25 2010, à Paris

Studied maths, group theory.
Photos for fun from age 8.
Habit of breaking things.
Messing around with what I have.
I get bored very quickly.
Camera is a mental machine.
Did edible camera, edible film.

Simplicity of the pinhole camera.
Bedroom is also a dark room.
Surrounded by screens.
Magical effect of room-size camera obscura.
Mostly for fun.
My home is like a Polaroïd, all inclusive (picture taking, development and printing all in one box/home).
The performance is the configuration of my home.

Photography is a brutal act.
Photographers are sadist: when developing, they wait for something to appear, then capture it, stop it, freeze it (like the bonsai trees). And they are masochist, inflicting themselves these long processes.
Every new technology has changed the performing dimension of photography.

Made self-portrait with sensitive paper on the LCD of the camera.
Trying to make a galactic camera.

Flusser: yes, always break the rules
Journal of Flusser Studies, in Lugano, will show my laptograms.

Other influences: John Berger, Italo Calvino (serendipity), Julio Cortazar
Valentino Breitenberg (neuroscientist, *Vehicles*, 1970, experiments in synthetic psychology)
<http://en.wikipedia.org/wiki/Valentino_Braitenberg>, <http://www.kyb.mpg.de/~braitenb>

Wolfgang Lefevre, essay on Camera obscura. <http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P333.PDF>.
Philip Steedman, Vermeer's camera.
Martin Kemp (Oxford).
Ando Gilardi, Italian photographer; his archives in Milan <http://www.fototeca-gilardi.com/>

Annexe B.21

Michael McCarthy

Entretien le 22 avril 2012 à Paris

Le procédé est clé.
Notion du travail à faire (le numérique c'est trop facile).
Matérialité de la photo (référence aux frères Starn).
La photo n'est pas seulement une représentation.
Importance du geste du photographe : peindre l'émulsion, rayer le négatif.
Aussi fait des sténopés (avec une boîte à café Illy, ronde).
Intérêt pour la gravure, les textures

Le seul sujet (ici) c'est moi.
Je suis entré dans l'objectif pour devenir sujet et papier.
Esthétique du relief archéologique et sculptural.
En réaction à la tradition des photo-portraits où le but est d'enjoliver le sujet, de traiter principalement de l'apparence du sujet.

Je suis un photographe qui peint et un peintre qui photographie.
Parfois il y a une vraie violence contre le négatif et l'image, parfois c'est plus subtil et cela ressemble plus à du dessin qu'à une déchirure.

Jouer avec la magie de la vie, de la création.
La chambre noire me permet de créer ma propre réalité, une réalité différente.

Des images mangées, dévorées par la lèpre, des pustules, des craquelures.
Un miroir déformant, un voile.
Photo avec une plaie au côté (Saint Thomas).
Photo avec virage fer, comme un miroir.

Annexe B.22

Laura Medler

Entretien le 2 février 2011 à Londres.

Student at Slade (where photography wasn't taught), exchange in Helsinki in 1998, worked with found images.
I heard about periphery camera at British Museum, manufactured by Rolls Royce: fixed camera, object turns, surface becomes a 2d image. Was fascinated by an urn. Made technical images at British Museum.
Decided to reference this urn, dissolve photography.
Painted myself in silver. Funeral mask. Three minutes to do 360°; synchronization. Sci-fictional aspect unexpected. Playing between living and non living, like a statue. In their studio, light.
Not working in a very precise manner, I liked the results. Small errors, deformation.
Extend the image to entire roll of firm.
Camera 35mm with slit in shutter. Difficult to move camera and wind film at same time, then motor for film. Very low-tech. Bricolage.
Camera always moving.
Performative quality.
Photograph my entire body: on a turntable, I turn.
Camera goes from top to bottom.
Then found printer who could print the entire film in large format.
Evokes DNA. External and interior of the body, container and contained. Transgressing boundaries.
Unbound physical form of the body.
Lots of trial and error (I worked with a good technician).
I am interested in the transformative power of this process, not the technicality.
Body repeated, continuous.
Then with two people on the turntable, couple dancing.

Then more subtle distortions:
A pregnant friend.
Graph paper (like Muybridge).
Initially printed real size, then enlarged them, or print details.
Work on photos of Isadora Duncan.
Linked with choreography, very much a performance.
I could use the space of the photograph to have a narrative, beginning, middle and end.
Time is becoming a factor.
Idea of progression of man on earth, of life cycle, from foetus to corpse.

Drawing around my body in 40 seconds with chalk: simple mark making, a trace, and index, like invention of painting (Dibutades). Allegory of photography: what remains is the trace my body left on the surface. The body completely dissolves.

Taking details as a separate work, zooming in.

Marey & Muybridge freezing the movement, as opposed to Lumière reconstructing movement.

Big gap in my work, 2003-2008 (family issues).

Construction and destruction of image.

All of the work is performative.

Also a series on domestic chores.
Work in garden (Fragonard...).
Classical art history references.

Influences? not many; it's my own space.
John Hilliard, questioning photography.

Taking into account imperfections, randomness, not perfect synchronicity.

Eroticism.

Ritualistic dimension.

I am the only woman doing slit photography.

Annexe B.23

Nino Migliori

Entretien le 17 avril 2011 à Bologne, avec sa femme Marina Truant.

ML : *Decision to do away with the camera. Conditioning by the industry, by advertising.*
Negation of the story, of the person, of creativity. Everything is already programmed and codified
Reaction against realistic photography, but also against consumerism and the economic situation of photography and art?
Also refusal of the humanistic ideology linked with Renaissance perspective.
Going against the rules. Freedom, autonomy. A way to find another form of creativity

En 1948, il était un photographe amateur, mais en même temps il fréquentait l'avant-garde, les Informels comme Vasco Bellini et Bruno Pulga à Bologne, et, à Venise, Emilio Vedova et Tancredi Parmeggiani, et il connaissait Peggy Guggenheim, dont il a fait de nombreux portraits et des photos de ses fêtes.
En même temps, il avait en lui un besoin d'expression que l'appareil photo ne permettait pas de satisfaire. Il a essayé alors d'autres techniques, d'abord la camera obscura, puis il a découvert par hasard les oxydations. Il découvre, il expérimente, il améliore ; à un certain moment, il en a fait le tour, et passe à autre chose (mais il est revenu aux oxydations).
Il ne savait rien de l'histoire de la photo, des expérimentations au XIXème ou dans les années 30, il a tout découvert par lui-même. Son premier livre de photo était un livre sur Cartier-Besson que Morandi lui a offert vers 1965. Plus tard, Cartier-Bresson lui a offert de faire partie de Magnum, mais il a décliné, il avait besoin de gagner plus d'argent pour sa famille.
A cette époque (début des années 50), il a aussi photographié les murs, un espace libre que l'homme peut s'approprier, les taches, les griffures (et aussi les graffiti), c'était à la fois figuratif et non-figuratif.
Il a fait toutes ces expérimentations par lui-même, sans directives, en en parlant avec ses amis peintres (plus qu'avec des photographes qui considéraient que ce qu'il faisait n'était pas de la photographie).
Il avait besoin de sortir de la normalité, des règles, d'aller à l'air libre, de sortir du conformisme artistique, du dogme que la photographie représente la réalité (voir Benedetto Crosciano, essai sur l'idéal classique). Comme les Futuristes avec le langage, il cherchait la liberté de s'exprimer.
Il a créé alors une revue avec d'autres, ABRECAL (L'acerba à l'envers) en 1982 jusqu'en 1992, avec Veronesi (qui a aussi fait des photogrammes), Riannocci, Giorgio Todelli, Vittorio Marceschi, Gallia et d'autres.
Les techniques qu'il a utilisées :

- Clichés verre (comme Giovanni Romagnelli et Lusso Sufaro), aussi avec des pellicules périmées qu'il incise ;
- Pyrogrammes, en utilisant un pyrograveur pour brûler la pellicule ;
- Hydrogrammes, en laissant couler des gouttes d'eau sur une plaque de verre, puis en en faisant un tirage ;
- Cellogrammes, avec des feuilles de cellophane ;
- Sténopés, avec une trentaine de trous dans le cache de l'ouverture d'un appareil ;
- Oxydations ;
- Lucigrammes, avec une dimension spatio-temporelle, car il bouge la lumière plus ou moins vite en « écrivant » avec le faisceau lumineux sur le papier, et l'importance de la trace traduit le temps passé ;

- Des lucigrammes faits avec des coccinelles sur lesquelles il fixe un LED, rose pour les femelles, bleu pour les mâles, et il les laisse se promener sur un papier photosensible de couleur toute une nuit ;
- à Venise, empreinte des murs, puis nettoyage des feuilles dans le Grand Canal.
- *Antimemoria* : des vieilles plaques de verre provenant d'un studio photo, sales, cassées, abîmées, qu'il tire telles quelles ;
- Photogramme de tissu (*Top Kapi* 1977), décomposition d'un tableau du Guerchin (*Segnificazione* 1978), découpage d'un portrait photo du galeriste Giorgio Marconi (*Polifanie* 1983), superposition de négatifs (*Sottrazione e Accumulo della Memoria*, 1976), appareil abîmé et double exposition (*Mani e Mosso*, 1977-1976).

Il a toujours partagé ses techniques, n'a jamais rien fait en secret.
L'important était de trouver sa propre forme expressive.
Ses trois inspirateurs ont été Lucrèce, Leonard de Vinci et Duchamp.
Le premier article sur lui a été par Giuseppe Turroni, un critique de photo et de cinéma, 4 pages dans une revue de photo, en 1958. Mais il a vraiment été reconnu en 1977 avec l'exposition que Quintavalle a faite de son travail à Parme.
Mais la plupart des photographes ne considéraient pas que ce fût de la photographie.

Il ne refuse pas la perspective, comme l'écrit Gentili, il cherche autre chose, un moyen de s'exprimer autrement. C'est pourquoi, dans le livret de 1980 (Parme) ses étudiants (dont Marina Truant) disent : « Notre choix de faire de la photographie 'off camera' n'est pas un refus polémique de l'appareil photographique ; ce n'est pas un renoncement à l'appareil et à ses conventions perspectivistes, qui soulignerait une fois de plus le caractère conventionnel et formalisé de la photo dite réaliste. »
Par exemple, sa série de photos d'une gravure d'après le Guerchin, où, selon le tirage, le Christ peut sembler caravagesque ou sulpicien, et les détails ressortir du Pop-art ou de l'Op-art.
Aussi les photos à la chandelle des bas-reliefs d'Antellani sur le baptistère de la cathédrale de Parme (faits avec un appareil numérique).
Il ne se rebelle pas contre la photographie, mais contre ce que tout un chacun pense qu'est la photographie, une représentation vraie, réaliste du monde réel ; il ne se rebelle pas contre l'appareil [*à la différence de Flusser, lui dis-je*], mais contre la vision qu'il induit habituellement
Ce n'est pas un refus, mais une recherche différente, pour ses besoins personnels et non pour des raisons idéologiques, une tentative de trouver une forme plus appropriée, mais sans nécessairement renoncer aux autres. Même s'il a fait quelques travaux idéologiques (comme *Checked* en 2004 : une photo toutes les fois qu'il est surveillé, contrôlé par l'électronique, 1200 photos dans l'année), il n'a pas une approche idéologique, anti consumérisme.
Il veut être libre, faire passer ses émotions, créer une atmosphère, sans avoir d'étiquette collée sur lui.
Quand ses *Murs* ont commencé à devenir fameux, il a cessé d'en faire.

ML : *Linguistic dimension. Semiotics. Decoding the myths*
Reference to l'opere aperta of UmbertoEco, versus the closed photo.

Il y a quatre ans Eco a fait à Parme un colloque sur la photo et la littérature, l'écriture, et il y est intervenu. Pour lui, la photo est, comme le langage, un exposé de concepts naturels. L'objet représenté dépend de ce qu'on a dans la tête. La photo est l'écriture de son mode de pensée. C'est plus la narration, le récit, que le langage au sens linguistique qui l'intéresse.

ML : *Gestures; similarity with painting. Aura? Reproductibility.*

Ses gestes ont en effet une similitude avec ceux des peintres, non à dessein, mais parce que les techniques qu'il utilise l'impliquent. C'est simplement sa façon de faire.
L'unicité et le geste redonnent-ils une aura à ses photographies ? Il ne sait pas trop, mais pour lui, l'expérimentation est plus importante que l'unicité ; d'ailleurs certaines de ses photos sont reproductibles. Et il n'aime pas le système commercial des tirages numérotés.
Sur la reproductibilité, il reconnaît ses ambiguïtés, ses contradictions.

ML : *Importance of chance, of randomness?*

C'est très important. Par exemple la photo du baigneur qui plonge à l'horizontale, qui est dans son bureau.
Mais il faut tenter de contrôler le hasard : avec les oxydations, on ne sait jamais ce qu'on va avoir. Depuis 50 ans, il connaît les techniques, mais il a encore des surprises, des découvertes aujourd'hui.

ML : *Abstraction?*

Beaucoup de non-figuratif, mais aussi des oeuvres abstraites ou quasi-abstraites, par exemple avec les gouttes d'eau. Pas une préoccupation importante pour lui.

ML : *Influences et disciples*
Personne, pas de maîtres et pas de 'cousins', de photographes ayant suivi des chemins parallèles au sien. Par contre, beaucoup de disciples. Il a beaucoup aimé enseigner, aussi bien à des étudiants à Parme qu'à des bambins (*I Futuribili*). Plutôt des femmes, d'ailleurs.

Annexe B.24

Ugo Mulas

Journée d'étude sur Ugo Mulas, Le verifiche, au Centre Pompidou le 11 mai 2011

Annexes B : Entretiens

Colloque « Ugo Mulas. Les Vérifications » au Centre Pompidou le 11 mai 2011. Les participants au colloque étaient : Clément Chéroux, Denys Riout, David Campany, Alfred Pacquement, Giuliano Sergio, Joan Fontcuberta et Jean-François Chevrier (Germano Celant, annoncé, était absent).
Enregistrement disponible (<https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-2836fb357eeb8d2916ec767c66d9c8&param.idSource=FR_E-151d9858c1bb3757baaca421122dd22>), plus mes propres enregistrements.

Clément Chéroux

Rencontre entre Mulas et l'art conceptuel (Pistoletto).
Mulas est présent dans une photo d'un Pistoletto, il ne se dissimule pas, il s'y reflète.
Valeur autoréflexive des *Verifiche*.
« Pistoletto réfléchit Mulas comme Mulas réfléchit la photographie. »
Il n'y a que deux séries d'époque complètes des *Verifiche* et Pompidou vient d'en acquérir une.

xxxx

Sur la temporalité : on voit l'amorce au début, l'attache du film à la bobine à la fin et la numérotation. C'est une progression scandée par un temps régulier, un mécanisme. C'est le contraire de l'instant décisif, du moment fécond, du kairos.
C'est paradoxal : à la fois temporalité et absence d'histoire.
Dans la *Verifica 3, Il tempo fotografico, (Kounellis),* il y a déroulement temporel, mais similitude ; le temps y acquiert une dimension abstraite.
Dominique Noguez, livre « Les trente-six photos que je croyais avoir prises à Séville » (Maurice Nadeau, 1993) : cadres vides, ratés de la mémoire.
Images noires dans les films, par ex Duras, *L'Homme Atlantique*, 1981 [et Debord]
Eric Rondepierre, *La vie est belle (Excédents*), 1993 : ressaisie d'images noires filmiques par le photographe.
Miroir noir : photos de Bernar Venet en 1963, dont le portrait de son frère François pris dans le noir absolu.
Verifica 12, La didascalia, à Man Ray : la légende, la connotation, texte « ça c'est mon dernier tableau » ; Mulas : « j'avais photographié une phrase, mais ça ne pouvait pas se voir si l'on n'inscrivait pas dans la photographie » [cf vera fotografia]. Man Rays a fait '*Ma dernière photographie'* dédiée à Louis Aragon en 1929, tirage noir (papier développé), et aussi un autre tirage noir pour Robert Desnos.
La femme cachée (au centre du montage *Je ne vois pas la [] nue dans la forêt*) : le tableau appartenait à Breton, qui le nettoie, mal et l'efface en partie : il disparait un peu, est devenu flou.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

<u>David Campany, « Photography and 'its own condition' »</u>

Verifica n°12, Hommage à Marcel Duchamp

1. Mulas, Duchamp, Photography

Relationship with *Le Grand Verre*: visibilty, transparency, fate, accident ; and with *Élevage de Poussière* : dust is the enemy of photography, it's the trace by excellence.
Verifica n°7, Il laboratorio, une main développée, l'autre fixée, hommage à Hershel.
John Hilliard, *Camera recording its own condition*: monochromes in two corners ; diagonal of 'correct' images.
Kosuth, *One and three photographs*; applying the same logic as with the chair, but here a photography is photographed: the triptych structure breaks down.
Burgin, *Photopath* 1969; photo of the floor in B&W put on the floor, same size.
Mel Bochner, *Misunderstandings* 1970 (multiple, 500 copies); 8 quotations about photography (Zola, Duchamp, Taine, Merleau-Ponty, Mao, Encyclopedia Britannica, Proust, James Gibson), two of which are fake, and a negative (polaroïd?) showing an arm.
The first moment in which photography has been thought analytically? Maybe not, it was also true at the beginnings of photography.
In the 60s fine art photography was in a ghetto. The most interesting work was made not by photographers, but by artists using photography.

2. Photographic conceptualism and formalist discourse

John Szarkowski's book *The Photographer's eye* (1966) is organized in 5 chapters, with exemples of formalist photography in it. If we replace them by conceptual photography, or by Mulas' photos, it works also.
It was an occasion for Mulas to think about conceptualism and formalism, and to avoid being trapped in either.

3. Photography and the Monochrom

Mulas finishes the 12 *Verifiche*, while Duchamp proclaims the inachèvement définitif of the *Grand Verre*.
Verifica n°5 is about enlargement of the sky. From blankness to details.
The monochrome exists in painting, does it in photography? (l'amorce = the tongue)
For photographers, photography appears to be in the middle, after the tongue, before the end.
If not it is a photo ratée, a failure.
Welling, *Segni* ; monochromes (colour filtration of the enlarger has been altered).
Bromberg & Chamarin, *Beyoncé*; photography of recording studios, disappearing background, traces. At the edges of falling into the monochrome.
Paul Graham, *Films* 2011 : digital scans of negatives : the blank end of films in fact also have images.
Mulas: analytical conceptual photography.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Giuliano Sergio

Auteur d'une thèse et d'un livre sur la photographie italienne des années 60 et70 (*Information document oeuvre*, à paraître début 2012) ; curateur de l'exposition vue à Naples.

La réception de l'œuvre de Mulas

Mulas a placé son discours critique dans une position latérale, ambiguë, divergente.
Il ne voulait pas construire une série rentrant dans les canons de l'Arte povera ou de l'art conceptuel, ni dans la photographie artistique.
Lors d'une table ronde en 1976 sur la photographie comme médium, comme instrument de l'art, Paolo di Sano parlant de Mulas et d'autre : « Une photographie qu'ils veulent faire valoir en tant qu'objet ».
Pour Mulas, les *Verifiche* ne sont pas seulement des tirages photographiques, ce sont des objets contrecollés sur aluminium, emboîtés dans du plexiglas ; ce sont des objets, des œuvres, pas seulement des exercices conceptuels.
Pour la critique, Mulas manque de continuité, il passe du statut de photographe à celui d'artiste.
Il était un photographe critique d'art (à partir de 1962, du festival de Spoleto et en particulier des photos de David Smith produisant ses pièces sur place dans l'usine abandonnée de Voltri. Il n'était pas seulement un photographe d'œuvres d'art.
En 1964, il fait le choix d'aller à NYC et publiera « *NY : The New Art Scene* », nous montrant la scène new-yorkaise, la production et les collections, pas les galeries.
Mulas devient un artiste en réfléchissant à la question de l'identité photographique
A la fin des années 1960, les artistes plasticiens prennent le contrôle de leur propre image ; ainsi ils 'délogent' Mulas, prennent sa place.
Expo à Foligno en 1967 *Lo spazio dell'imagine*. On voit Mulas dans l'image, il apparaît : photographie avec miroir [Pistoletto]

Photographie de Paolo Streghi pour l'évènement *Campo Urbano*.
Les *Verifiche*, c'est le point de vue du photographe, pas du peintre.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Joan Fontcuberta, « Derrière le miroir (encore) »

Lewis Carroll.
Vidéo humoristique dans un WC féminin avec deux sœurs jumelles face à face : jeu du miroir absent.
La photographie, c'est un miroir avec une mémoire.
Verifiche n°2 , Ombre et reflet, Hommage à Friedlander
'Verdermi mentre vedo'.
La photographie exige un effort de lecture.
Modèle de perception : l'accident qui échappe au langage de la technologie.
Introduire l'image dans l'image (*Les Ménines*).
La photographie est là grâce au miroir.
Autres exemples : Ilse Bing, Helmut Newton (en imperméable photographiant un modèle nu), Jeff Wall (inspiré du Bar des Folies Bergères).
On enregistre aussi l'existence de l'appareil photographique.
Deux tiers des humains aujourd'hui ont un portable.
Empreinte sociologique sur le miroir.
Du chaman (Lascaux) à l'artiste à tout le monde, *homo photographicus*.
Gérer notre image.
Fontcuberta présente alors son travail de recueil sur internet de photos miroirs.

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Jean-François Chevrier, « Image, temps, etc. »

Critique virulente du travail de Fontcuberta : saturation d'images, c'est contre-révolutionnaire.

Verifica n°3, Il tempo fotografico; dédiée à Kounellis.
La capacité négative selon Ugo Mulas.
Stricte opération d'enregistrement par un opérateur anonyme.
Pas d'interprétation subjetcive, pas d'appropriation, mais une décision opératoire
(Traduire 'sequenza di comodo' : séquence fonctionnelle, instrumentale)
Effet de réduction : Kounellis réduit l'air emblématique de Nabucco (anecdote de Ricardo Muti bissant à Rome) à une phrase au piano, Mulas réduit la performance à une vue de loin du pianiste de dos, jour après jour.

[*Chevrier tire Mulas vers le politique, avec des raisonnements tirés par les cheveux, par ex sur son lapsus de date 69/70 au lieu de 70/71, à cause de l'attentat à Milan en 1969*]
Mulas nie cette dimension spectaculaire et politique de l'air de Nabucco.
L'interprétation de l'histoire est omniprésente chez Mulas [*mais Chevrier cite Kounellis, pas Mulas*]
Il faut reconnaître que Mulas écarte toute considération historique et existentielle, qu'il ne parle pas de la dimension historique dans son texte.
Il place la photographie (espace, immobilité) à l'opposé de la musique (temps) avec l'art actuel entre les deux.
C'est le temps détaché de la durée, mais fait de temporalités successives dans une image globale (la planche contact). Négation de la différence au profit de la répétition.
Le 'temps pur', attesté sur un plan comptable par la numérotation des images.
« en dehors de toute construction réelle » dit Mulas.
C'est une négation de la relation sujet-objet, une procédure impersonnelle d'enregistrement.
Livre de Bragaglio « *Fotodinamismo futurista* » est réédité en 1970.
Aussi influence de Muybridge et Marey ; mais chez Mulas il n'y a pas de décomposition photographique du mouvement.
Produire le temps sans mouvement.
Mulas : le modèle photographique de la durée.
Regard fixe, suspendu à la vue.
Lien avec Pistoletto : le reflet du photographe.
Avant-dernière *Verifica* avec sa femme : réponse au miroir
La 1 répond à la 12 : Niépce/Duchamp.
La 2 répond à la 11 : miroir.
C'est un cadre d'interprétation.
Il ne faut pas réduire Mulas aux *Verifich*e.
Mulas n'est pas un photographe artiste.
Il s'intéresse au territoire urbain.
Il savait alors qu'il était malade, qu'il allait mourir : Les *Verifiche* et le temps destructeur ?

Annexe B.25

Floris Neusüss

Entretien le 13 octobre 2010 à Londres, avec Renate Heyn

Training and influences

Early training. Started photograms very early (17). Was already more interested in the process. Roetgen school.

Trained as mural painter, then photography (photo school in Wuppertal). Also printmaking.

Using paper without baryte (paper for architects'prints), it was cheap. Started photograms of the body (his girlfriend nude in the bath); white body on negative paper, then positive paper. Herschel effect (solarization).

Heinz Hajek Halke approved his work.

He showed his work to a gallery in Düsseldorf (Schmela) who told him about Klein.

In 1963 show at Gruber (Young Photography).

Then gallery Nächst Sankt Stefan in Wien (Monsignor Mauer) who showed Arnulf Rainer.

His teachers included Heinz Hajek-Halke , painter Ernst Oberhoff, the graphist Helmut Lortz, and Seewald.

At the time, documentary photography was strongest. Reaction against that.

Key influences:

- photogram history (Schad, Man Ray, Moholy-Nagy, Haussmann; he wrote books about the last two);
- Bauhaus;
- Surrealism;
- classical art, Greece, mythology (Hebe, Orpheus);
- contemporaries (Robert Heinecken; workshop in Kassel in 1983 and book).

He would define himself not as a pioneer, but as someone pursuing a historical heritage. A form of nostalgia.

Köpferfotogramme

Start in 1960. Nude women from start.

Knew about Yves Klein in Gelsenkirchen but not *Anthropométries* then.

Did not know about Aaron Siskind, *Pleasures and Terrors of Levitation or The Divers* (1950s) (link to Moholy-Nagy through Institute of Design in Chicago).

Interested in ballet, body as sculpture.

But not a ritual not a performance.

Erotic dimension (*Erotogramme* with Peter Cardoff).

Haptic dimension, contact, of body with paper, of spectator with model.

The Shadow

Silver bromide paper (white on black), then auto-reversal paper (black on white).

Works in opposites: black and white, shadow and light, movement and stillness, presence and absence. Very binary.

Not an indexical form, but the imagination. The essence of form.

The barricade.

Metaphysical. Visionary tension between revealed and hidden (is it religious?).

Romantic. Mystical. Randomness.

German Expressionist movies (shadow of Dr Caligari, of Nosferatu).

The shadow as our soul, our lost half. Jung.

Fetus, amniotic field, weightless.

Sense of movement from static images, sense of depth from flat images.

Shadow or silhouettes as revealing our true self (Johann Caspar Lavater, Stoichita).

Bin gleich zürück : Fun and tragic, death, lost soul (contrary of Peter Schlemihl).

Performance

Arles performance in 1977: workshop making photograms with students, then sacrifice of the photograms; loss of materiality, just an idea. Only once. Destroy the image.

A ritual, not a public performance (like Yves Klein), a technical task, but erotic dimension.

Painterly gesture

Only once. More aura. The gesture of the painter; action painting.

Role of chance (unlike the other pictures).

Some are not fixed: work that will deteriorate over time. A living piece of art (and dying).

Ante-idola

Work on statues, not on living bodies.

Museums and culture.

Overlapped positive and negative (Hebe). Never did it before.

Gewitterbilder

Chance, random result.

Nature (British school).

Disorientation, no top, no bottom. Knew *Equivalents* by Stieglitz.

No frame, no field nor off-field, no defined space. No index, no reference.

Ph. Dubois (*L'Acte Photographique*): "Le photogramme est, sans doute, le 'nuage photographique' type : on y distingue moins les formes des objets que des jeux d'ombre et de lumière, des clairs-obscurs, des traces fantomatiques pareilles à des voiles flottantes »

Faltbilder

Totally abstract. No representation, just the light. Pure forms.

Photo of photographic media.

Rebellion against the rules, thinking outside the main road.

Lacock Abbey

"A picture of the window about the window".

Get out of the studio.

Philosophy of Photography

Photography as art-art as photography. Photo is a means, art is a program.

Concept Photography.

'For me making a photogram is almost the opposite of making photographs'. Like a painting. Invent images that have not been seen before.

Rebellion against space representation (perspective, horizon, Alberti): space has to come from viewers' imagination.

Digitalization has made photo even more banal, it offers no resistance, it can be poured into any mould. The photogram denies familiarity.

"Breaking out of the photographic limitations".

Knows Vilém Flusser. Rebellion against program.

Work inscribed in historical tradition and breaking away, pioneering. Very important not to be only a practitioner. Inscription in art history.

Did a few photograms in the 1960, then stopped, for concept photography, then started photograms again in 1983

Teacher and writer

Work in couple with Renate Heyne.

Influence of Beuys on Renate.

Bridge between avant-gardes and modernity.

Fotoforum

His students: Tim Otto Roth, Thomas Bachler (border sténopé and photogramme), Natalie Ital.

Suggests Edgar Lissel, Evelyne Coutas, Michael Flomen (Canada).

Annexe B.26

Onorato & Krebs

Entretien le 28 août 2013 à Paris

Il y a toujours une intervention physique, manuelel dans leurs photographies, soit avant la prise de vue, soit au turage.
Ils créent un écart entre le réel et el Photographique.
Intérêt pour l'absurde (et par ce biais pour le conceptuel).
Ils prennent des photos de photos :

- Ils photographient les meubles de leur chambre de motel, les impriment en grand format, installent les épreuves dans la forêt et les photographient (*The Great Unreal*).
- Ils photographient une maison, mettent l'épreuve dans une baignoire où ils ajoutent de l'huile, de l'encre, et photographient : image déformée (*Leadville 4*).

Ils construisent des structures en bois qui vont cadrer avec les immeubles derrière (makeshift, illusion optique très simple). Idem pour le film où ils font semblant de détruire des immeubles au marteau (avec symphonie de marteaux en bruitage (*Constructions*).
Leurs appareils photos ne sont pas là, mais on en parle. Ils sont monofocale, mais fonctionnent ; les livres choisis sont un 'statement'. Ils se moquent du fétichisme de la camera, du côté propre et technique de la prise de vue. Appareil photo tortue : le fantôme de la tortue habite les images ainsi prises…

Annexe B.27

Gábor Ösz

Entretien le 20 novembre 2010, à Paris.

A photographer or an artist using photography?

I started as a painter. Conceptual photography always has been in focus from very early on (in the 80s in Hungary) from my teachers at the Academy, who were conceptual artists.

Main masters/ influencers?

Those Hungarian artists. Beuys. Kossuth. Matta-Clark.
Catalogues coming from the West.

Any conceptual photographers as influencers?

Then photography started to be different, "New Photography', large size. Not photography anymore but kind of an art work, an art piece.

Trend of similarity to painting, to landscape?

There was an interest for that. Jeff Wall denies his relation to painting in many interviews.
Adam McCallan, Plastic Circles series.(McCollum)
My paintings series '*Pictures from the Wall*'. From 89, I started taking photographs.
In the darkroom, sometimes overexposed images, I was interested in the space; losing the image itself, black square on the wall. The image, the black square in the space as an unknown, unrecognized artwork. So I did paintings trying to get the sense of the space in the back square.
Then Rijks Academie in Amsterdam beginning of 93, accepted with these series of paintings.
Concentrating on photographing these images, using the images not as an inspiration for the painting but as artwork itself.
I started paintings of light boxes with these photographs, unrecognizable, put in boxes, wrapping the contents. First time taking a step away from painting. Experimenting with films (60mm), like painting: busy with material, film in my hands, cutting it with scissors myself, very materialized way of dealing with the pictures, nothing to do with the images you will show. Like paint in the tube, you transform it into something else.
Making film loops. Filming unmoveable scenes, still images, whether paintings or photographs.
Not interested in split of a second image, making the movement to stealing an image.

Was it a reaction against the idea of photography being a capture on your part?

Yes, yes. That was something to avoid, not interesting for me. Relation to light, scientific approach of photography: I began experimenting with black and white, developing BW paper to get colors in the image : exposing, developing, exposing, playing with developers, painting with developers, and so on. Experimenting, exploring photo materials.

Importance of process, showing the process? Image making inherent part of the image. Idea and form at same time (his quote).

Experimenting with medium; there has always been a trend there in photography. Image, photograph, existing by itself as a story, but also image can be so strong itself, burning in your mind. I wanted to find a form which can be approached by anyone very easily, but at the same time there is something there which will always be disturbing; always it leaves a trace for something else, puts a question if someone carefully examines the image. But if people would not recognize that, they would still enjoy he image without recognizing the background. So I started to explore that. Have a beautiful or interesting image that you can enjoy; but the way the image has been made is quite different from taking a camera and making a snapshot. The idea that eventually you will end up with a picture which has a very different story from what you can right away see.

All your pictures immediately have a disturbing image. First impression is disturbing, there is something strange.

Yes, it can happen for sharp eyes.

Nice picture of the sea? No, they don't look like that.

Often we have this first reaction of visitors : nice landscape, made with conventional technique. Then they ask questions, and are surprised. They think it has been made with a camera, and something happened during exposure or development.

Quote "why not use a conventional camera". "a fictitious place" (his quote)

Often, at seaside, you can be strongly affected by a glazing of the landscape, but image you take does not show that, impossible to render that, the atmospheric space which involves you, no way to find position where to click the camera. But in the bunker, when I decided to use it as camera, then I am meeting myself, I am taking everything. I m not designing, not composing, not doing anything extra to make the image closer to the idea, but the circumstances are telling me what to do (distance, duration) .

Prora *or greenhouses series more designed, image taking more constructed?*

Prora: exact size of corridor : it gives me the distance, from the proportions of the building, not me deciding, taking in the constraints, designing the 'camera' to the building; taking care of the complexities of the space, of the building.

Permanent daylight *(greenhouses)?*

Greenhouses the shape of social housing in this area: I wanted to take such apartments as camera, but difficulties with people living there. Used two (an office building, but too far, 9 days of exposure; and in attic of a family home). Then caravan: lively living space for Dutch people, very popular. Two typical Dutch spaces, connection between the two. [long explanation about greenhouses]. To capture the light from this environment, actually artificial daylight so that plants can grow faster. Photosynthesis of photography.

Performance?

Yes, it is a performance. I buy paper myself, cut it, roll it up, put it in a box, drive to the spot, put it on the wall, etc. The whole thing becomes a performance of itself, a strange one. The photographic paper will have a history with all these marks, these traces of the accidents, it remains there, the image is not recomposed, reformulated. The installation, exhibition: I always design the frames myself, the walls have to be painted. Sometimes, several pieces of paper, how to represent it, it belongs to the work.

Unique or multiple photos?

[misunderstood the question]
Architectura obscura, related to architecture. They had to build a dark chamber; it was always an architectural reference. The bunker project : I realized a very strongly recognizable architecture which relates to the view, the view has been designing the building, the building was conceived, designed not by chance but because of the view. So I made a series of work about the relation between observation and image making.

Controlling observation? Interest in control (Germans, Dutch farmers controlling light and temperature)

Of course, of course. Architecture wants to have control over the space. Intriguing and exciting. When I entered the buildings, I felt strongly how the buildings are exposed to these ideas. I am controlled by the buildings also, driven by circumstances which are already there, facts which maybe I didn't know, it captured me, something is going on which I am trying to find out.

Unique prints?

Each work is unique piece, it's a performance. For the BMW price (unfortunately very bad lighting from the top of the painting) [ML : *you said 'paintings'* GO : *ah, sorry (laughs*)]. You can see a mistake, something went wrong at the developer, they had to drag it out by hand. I saw that it was a very special image and decided to keep it, it's part of the image itself. I like to take care of the lighting myself, here I could not.

These works are unique. But now I started for 2 or 3 years with [?? set. *Inaudible*] . Creating a location which will be photographed, (Cibachrome paper, color positive image). With black and white paper, you get a negative image. I did not like the idea of the negative; I think that images should be positive. I know that technically you can turn an image from negative to positive, but it is part of my concept that I don't want any technical intervention once the image has been taken, no other technical process (making a positive out of a negative). Only exposing the paper and having a positive image: how to do it ? So I came to the idea that reality has to be turned into negative, so the paper will show a 'normal' representation of a BW positive image.
So I used camera obscura as well. During the process, grey tones, but it is always color. I should use color, most beautiful tones, closer to the question of reality. What is representation of reality? All theoretical writings, a very important topic. When we think about reality, "documentary" photography, how can we talk about reality? what's the information behind that. I did painting in color (in BW it could take very different colors ending in same tone of grey). Make abstract image, abstract space.
Images 'blow-up' (from film), obsession same as with bunkers (obsession with bunkers, Virilio book found by chance). Started to work on "colors of black and white". Second work, show in London, visited location. My set-up was trying to deal with original scene (fence is not there anymore), I worked in garden of holiday house of my in-laws, could build a fence, looks like original scene. What is the concept of B&W photography? In 60s, even 70s, artistic photography must be B&W (ex Magnum: no color photos). In the film, still image, story of photography, B&W (his artistic photos) vs color (THE photo in the film). Discovering something through a photograph, almost abstract image, almost nothing to do with reality, dramatic happening which he experiences without knowing it. I took the night scene, when photographer goes back to the scene to recheck. I took night scene in our park, very strange image, modified reality. When turning into BW negative, it turns out to be a color representation of a BW positive image. I zoomed into the night scene, into bushes, which are painted and lighted, then into sky, dark ; then slowly light coming. Turning color into a BW negative. Negative of the daylight. When image comes back, zooms, same image, daybreak light. Getting to know more about the unknown (in film, enlarging). Representation of reality connected to photography?
Susan Sontag said that if one wants to make representation of him or herself for family, posterity, 90% chose photograph, not painting; it is closer to themselves; but portrait studios are different from 'normal life', giving representation of self for the photograph.
Camera obscura used for paintings from Renaissance. Reference to David Hockney, documentary book, made photos, then paintings (explored camera obscura use by painters), stopped photos.
Holbein. The only one who touched me deeply is Vermeer. Also van Eyck.

*Reduction of many images into one (*Prora*). From multitude to one*

An artist asked me about *Prora*: why not only one room, representing all? I am other way around, the whole representing the one. His idea would have been pure conceptual idea. For me, working for months, being deeply involved with building, it produces very different images, the experience is in the image. With bunkers, I spent hours sitting next to paper in the dark, I see very strange image of the real world, upside down projection which you are experiencing in the dark. Getting in a transe, a certain feeling that you might see something which cannot be seen otherwise

Mystical experienc ?

Yes, related to the building itself, the circumstances, the landscape, the history. It affects you.

Laptop screens . First time? link with digital world?

Camera architetura series: trilogy of nazi forms, bunkers, Prora, Hitler's house, but it doesn't exist anymore. Very related to landscape, to mountains. Ongoing project. I will go there, find exact position of windows, record on video, then project this recorded image on Cibachrome paper on original size of the window. Conceptual process: I thought of putting Cibachrome paper on screen of cinema and record the film: a still image recording a sequence of moving images. Dark chamber, like cinema. Questioning yourself: do you see reality or a projection of reality?
The building does not exist anymore, destroyed, I found only three images on Google by amateur or tourist; the window is a hole. Between 1948 and 1951, tourists came; in 1952 the Americans blew up the building. You only see the edges of the window; panoramic view. Learned about history, mystical history of the mountain in Middle Ages, huge cave inside mountain, huge lake (999m deep), time disappearing inside (like Bermuda Triangle). Dalai Lama came in 1986, considers it a magical place on earth. Hitler knew that, extra power for him. The landscape made the war last longer, Hitler hoping for mystical happening thanks to the mountain: guilty landscape.
Original photograph was analog, I got digital image from Internet, wanted to turn it back to analog; instead of print, taking image from screen, in the spirit of the mountain itself. Technical process with contact sheet.

Annexe B.28

Steven Pippin

Entretien le 18 juin 2011, à Strasbourg.

His start: his father (engineer, doing photos, developing in bathtub); it was more exciting than the images.
Nothing was interesting to be photographed. Saturated with images. Find an alternative way: make cameras, then look for an interesting subject to photograph. Make a camera specific to what is photographed: the fridge, the bathtub. What to photograph: don't know, so things related to pinhole itself.
Dead-end point: could not progress, it had become a trick.
Other machines (fax), work connected to photo but different.
The camera recording itself.
Use as a closed loop (like Fax 69 or Quantum camera). Bachelor machines. Self-enclosed, also development.

I set fire to a camera, it melts, last image (6').
Also image of the bullet frozen, lead to his present work.
10x8 camera.
Complete reversal of the normal way of using cameras.

Idea of a close loop, the machines live by themselves, bachelor machines, not producing anything; the most perfect way to work with these objects. The camera does not make a picture of anything.

The camera (or the process) is the subject itself of the artistic reflection, it is auto-reflective, self reflective.

All the photographs in the world are already there. Going in the opposite direction.
Everything is a camera; rebellion against technology. Process very important, procedures documented, very tangible.

Big bang, expansion, his work with the balance of a pencil.

Interest for process, how does it work (magical?). The process counts more than the subject. The photo is a proof of the process. Showing the "how to" and the result together.

The photographic art is a performance (e.g. his erection for *Laundromat*); lots of work.

Photo as cleaning, aseptic (washing machine vs toilets).
(Details about washing machine) His film as a failure.

Photography has become cleaner: do things that are dirty, going around that.
Interest for history of photography, for the pioneers (Bayard), create new sequences for Muybridge (implicit sexuality: erection, walking backward).

Influences on him: Gordon Matta-Clark, John Hilliard (his experiments), Gursky. Doesn't know Mulas, nor Gioli.
But most photography today is so bad it puts you off.
Writers: Barthes, Sontag, Benjamin. Doesn't know Flusser.

Destruction, violence to interrupt the infinite sequence of possible photographs.
Obsolescence of photography? Death of photography.
Failure of this project, using something obviously violent, using a gun (I never did before). Not at ease with violence; trying to make it less violent.
Wasn't aware of Chéroux before (*Shoot*), just met him and discovered his work the day before.

Randomness, uncontrollability.
Images burned, exploded.
It is controlled up to a point. Strict procedure, but how will it work? Will the film be completely destroyed ? I am persistent until I get results.

Relation with work on TV machines, the earth? Working now on pencil project. Some crossover.

Does not teach. Taught once in Canada.

Annexe B.29

Alison Rossiter

Entretien le 3 juillet 2013 à Arles.

Tout son travail avec gélatine argentique.
Coopère avec les conservateurs pour étudier les papiers.
Parfois mouille le papier avant (lignes plus douces, comme aquarelle).
Idée générale avant de ce qui peut sortir, pas totalement imprévisible.
Processus très scientifique d'expérimentation, carnet de notes.
My work is a result of death of photography.
Latent images ; histoire de la première.
Feuilles collées l'une à l'autre par l'émulsion (humidité) : diptyques, images miroir. Partir d'un accident.
Ligne verticale : fréquent. La fermeture de la boîte pas étanche à la lumière, tache centrale.
Traces de doigts huileux. Pression de l'écriture au dos du papier (dimensions).
Parfois le montrer tel quel, il va se ternir peu à peu.
Some accidental, some composed, she builds a form.
Invisibilité de l'auteure, peu d'humain.

Why her curiosity?
99% of photographers would have said : « oh shit ! »
My training is technical, not history or esthetics ; trying to understand.
Before, she made photograms (books), horses dessins lumineux, codes braille sur les papiers.
Toujours intéressée par ce que la lumière fait au papier.
Lien avec peinture, référence (plus que photo).
Alone in her line.
Others interesting : Marco Breuer, Liz Deschenes, James Welling, Matthew Brandt, Michelle Kloehn.

Annexe B.30

Lindsay Seers

Entretien le 2 février 2011 à Londres.

ML: *Not separate fact and fiction; not wanting to know what's real and what's fiction. Am I interviewing the subject or the object?*

LS: usually I don't allow questions when I talk about my work.

ML: *Your view of the image being inside and outside, the lack of separation (the lens would be one).*

LS: This idea of trying to close the gap between inside subjectivity and external objectivity arose from desire which is innate photography to objectify, hold on to time, to reify what can't actually be solidified, the eternal changing of the external world. It's fragmentation holding back. Fundamental human desire to enter the eternal to progress from one point to another, the end is written, you will always reach it.

[*end of tape 1*]

Objectify the world, reify it, getting into the library of the mind.
That Victorian idea (optograms, the retina image) , the mind as a storehouse of images, it relates to the longing for photographs, it promises much but delivers so little, memory is so difficult to keep hold of, slipping away
Collapsing the outside inside, The idea of becoming a camera (then, it's related, a projector), it's a pathetic idea, I can never keep it, but the sensation of making a photograph is very particular, because I know it's falling in me, the same that it does to the eye. This cavity is used for speaking, for something sensual, for nourishment, it changes the peculiarity of the fact that the image that falls into it.

ML: *The mouth as instrument of speaking: is photography as a language?*

My sensation from doing it, it had more to do with being gagged, dumbstruck, the silence; the image replaces the oral, it's also very uncomfortable, nauseating experience, drooling, gagging, disgusting process. At the same time it's essential, it's a ritualistic performative event. I have to have the big black sack, the paper sit in my mouth for some time, I need enough light, I have to brave the external world to do this strange thing. And I found that lying down is very effective way to get a good picture. Melancholic desire, trying to make an image, dark and doom

ML: *Desire to record everything, to photograph everything, to have a library of all images of the world. I think of Borges, the infinite library with all the books, the map at scale 1. Was it part of your references?*

Certainly, I like him a lot, I am very interested, by the creativity, imagination of that work, rather than a more pragmatic, structuralist reading of his work. But I was more influenced by Barthes, and then by some feminist theories like Luce Irigaray. I read a book by her, it was in my student days; all the arguments around objectification of the female body, and the gays being always male gays, this sort of idea. It enjoyed the discourse, but it was extreme. I think that inherently photography objectifies things, specifically the female thing to isolate it, a crime against feminity, the power structure like pornography. I wanted to break that, changing the politics of the photograph I am no longer the object I am the subject
Also I used my body as a vase, I had flowers in my vagina, I was upside down. It was serving and criticizing pornography at the same time. I wanted to change rules. Barthes' ideas about death, a kind of closure on photography. Its ability to transform, to project. A kind of very negative theory, no playfulness, no joy.

ML: *Involvement of your body, the black bag, strong image. Reddish color of the photos, because of the blood. Saliva, traces of the body. It's never seen in photos, photography should be clean. Was it a transgression?*

It was always problematic for me, I was coming from a fine arts background, not trained in photography. The truth, it was easier for me to do it that way, more true. If it is too perfect, it does not reflect reality, the body, movements, the framing of the teeth. It needs to show the way it is made. Always problematic; I have made pairs, records with a camera of the act of doing it, plus mouth photos next to it, objective and subjective. In that case, I want the camera photos to be technically well made, scientific, but the ones from me I want really have the marks

ML: *Did you really make photos with your boyfriend, mouth to mouth?*

Both kneeling, we had the sacks, we kissed. You can do it with just your lips, but I used a cart, it would be too vague an image otherwise, I want you to see the image. It's a cannibalistic thing; back of the throat; you frame your lips like for a kiss. I have a video of us doing it, as well as the photos.

ML: *Lots of trial and error, I assume, light, exposure.*

Yes, even to get the thing you are photographing on the paper. That's the joy of it, the surprise that it worked, the magical element. It always amazes me, you never know what's going to come out. It can be beautiful. To feel that analog photograph pairing on the paper, it amazes me.
Yes I am still doing it, in Tasmania, I just made some mouth photographs, developing them in a cupboard there.
The theatricality of it is very important. Who is this person showing her photographs? This is why I became a vampire.
The process transforms me, and I transform the process. In Tasmania, I also made a black mask with a big Victorian bonnet, keeping the lights out when working, photographing structures, mission buildings. I wouldn't do it again.
I am interested by the Free Masons: they perform theatrical rituals, they are acting. What's the line between an act and a truth? Act of Photography is very performative as soon as you bring an object the camera to an event, it changes everything in that event; it's a different level of consciousness. Are you a Free Mason?
Henri Bergson's ideas on consciousness and memory, although he was against the idea of photography. He is my philosopher

ML: *The story of discovering Ann Hamilton's photographs in Dublin. For her it was just a technique, while for you it was your life? You thought that someone can do the same without the same corporeal involvement? Was it the shock that made you stop (or reduce) mouth photography?*

She stabbed me. It was so similar, she even had also very short hair. It was exhibited in the place where I had worked. Seen by chance, a friend had the key of the rooms and said I'll show you, I was not warned. I felt betrayed. She stole my work, that was my immediate reaction, she could have seen my work. Uniqueness of artwork is a complete fiction and it was probably just a coincidence.

ML: *Did you stop or reduce also because of the feeling of the impossibility to record everything? The desire to record the world, that's what drove you. A writer in book said the photographs are all self-portraits in fact. At some point, did you feel that it is an impossible task to record the world?*

The idea is also in Vilém Flusser and Bergson. If you try to photograph a city from any single angle, you will have millions of images , but you won't be able to do it, to understand that city. Flusser: endless project to photograph the world. The only answer is to break with that idea, to bring a new consciousness

ML: *Vilém Flusser says also that all photos are already in the apparatus, are conditioned by it.*

Yes it's a lovely idea. The free photographers are those who break the system. I love that. Crazy ideas but important for me. The magical and the technological. Bergson is more important for me, but Flusser is important.

ML: *Baudrillard, Vaccari also wrote about that.*

I read Baudrillard, the idea of losing essential relationship to the world, because of simulation. One needs to get a glimpse, what Bergson calls intuition, slightly outside the possibilities of the mind, you just get a glimpse. Deleuze also, he is problematic for me; I am more bergsonian. But when he says that film can change consciousness and give us a glimpse of the nature time which we can't see if you are in it, I agree.

ML: *Can you tell me a bit how it has developed into your current work?*

For me, it has to do with method. Bergson says intuitive practice. My practice, my method, how to change things. It's essential. You must have an intuition of how it's made to experience it well. I don't know what I am doing, but I am doing it, and then changing it, it's my type of creativity
[she talks about her piece with her step sister] wearing a colonial costume. In a sense I am always a camera. In costume, trying to absorb the present. I had a camera in my hat, secret way of filming. White woman in West Africa, in this costume, it is very loaded. I put myself in a humiliating position. So I perform the role of recorder.
Building relations between various historical narratives (my mother, my sister, History)
Working on methods.
I also do live performances. Think of all my work as performative, that's the process. Performance in relation to the video work, all autobiographical.
Two performances:

- projecting from my head, very sculptural, talking how I ended up there, my history, becoming a camera, futility and melancholy of it. Finally telling the truth…, making it more real
- similar, but no instruments, no projector, just walking around, telling stories

I am talking about myself, unlike the film.
I often wear wigs.

ML: *Possessed and dispossessed, negative reality, positive photograph.*

Also Candy Cannibals, also negative colors. To answer that round, pass through the looking glass into the language of photography.
Other works, me in landscape with aliens, puppets: alienation, becoming strange through the medium.
This strangeness of the negative, rather than questioning photography itself, has the virtue to show us the world. A negative takes you in this bizarre round, you see its falseness and at the same time, it is the most true image, it is an inverted picture into the world.

It's a difference in kind, not in degree (Bergson), not the flip side like darkness and lightness. Idea of the negative state, you look dead, like an alien. Inherent qualities of the photography. It tells the truth, it makes you look dead. I am trying to play this game, I am going to be that for you already, you cannot enforce that on me because I am already it

ML: *Any artists germane to your work?*

Sophie Calle (my work differs, architectural installations; her work is a book, and idea, you don't experience it in a space)
Jeff Wall: line between theatricality and truth.
I am much more influenced by literature than by work of other artists.
James Coleman.

ML: *Do you teach?*

Yes, at Goldsmith and in Vienna [explains her teaching]. I focus on method, on practice, on the way they are making work, the process rather than criticizing their work.

ML: *What about Ted Serios?*

The only one who has never been disproven. I like his photographs a lot, very enigmatic. Unlikely character, drunk bellhop in a Chicago hotel. This phenomenon of photography, the psychic world, I enjoy that.

ML: *Agnes Healy, spirit photos in Louvre with Indian Chiefs. Chéroux exhibit on spirit photos. What is "My Life as a camera"?*

It was an article in a magazine, my first attempt at writing stories.

Perhaps you should meet Philip Ball, who wrote in my book, he will talk at the V&A Shadow Catchers symposium, he has done something with that show.

I would have thought they come more from structuralism, focused on process.

Annexe B.31.a

Franco Vaccari

Entretien le 29 mai 2011, à Modène, avec l'assistance de Francesca Spanò

(enregistrement de 2h, 28 m, 15 s)

Quelle articulation voyez-vous entre photo conceptuelle et photo expérimentale, rapports, similitudes et différences ?

Les conceptuels ne s'intéressent pas à l'aspect expérimental, technique, ils ne s'intéressent pas à l'image, au plaisir de la belle image, leur photo est minimaliste, ignorant longtemps la couleur, noir et blanc avec des procédés disons industriels. Moi je me suis toujours intéressé aux appareils photographiques le plus simples possible du point de vue de l'utilisateur (et peu coûteux) : les machines automatiques, les photomatons (même si le polaroïd techniquement est complexe, il est simple pour l'utilisateur). Je ne m'intéresse pas au fétichisme de l'appareil, de la technique, de l'image.
Roberta Valtorta dit que peu d'autres que moi ont fait à la fois un travail théorique et pratique

Mais un bon nombre de photographes expérimentaux ont aussi cette réaction contre la machine, contre sa sophistication.

Oui contre les complications. Une chose qui m'a intéressée, c'est le sténopé, la 'slow photo' (un groupe qui a pris ce nom). C'est aussi un fétichisme de l'image. Aller vers la simplification. Par exemple Gioli, par exemple avec son poing.

Mais vous avez presque toujours utilisé un appareil photo, à quelques exceptions près (comme n°9 à Dortmund, un sténopé)

J'en ai fait deux ou trois ainsi. Au début, j'étais à la campagne, une maison vide qu'on louait pour retrouver des amis. Sur les murs, j'ai vu l'image de l'extérieur parce qu'un pic vert avait fait un trou dans le volet : j'ai photographié ce qu'on voyait.
A Parme ou Plaisance, il y a dans un château, une camera oscura datant de la Renaissance.

C'est une dimension qui vous a intéressé mais que vous n'avez pas explorée de manière très approfondie.

Je mets à feu une idée, ensuite parfois je ne la suis pas. C'est dans mon caractère.

Ce rapport avec l'appareil photographique sur lequel vous avez écrit, est assez similaire au rapport que bon nombre de praticiens du sténopé ou du photogramme ont aussi avec l'appareil.

Ceux qui font du sténopé, que je connais, ne s'intéressent pas beaucoup à ces théories, seulement à l'image. Ce qui m'intéresse c'est le processus plus que l'image.

C'est aussi un rejet du mimétisme

Oui, oui

[Il montre un livre] A l'île de Wight, en 1975, je ne voulais pas faire un reportage (comme Oakley en 84). Ce n'était que des petites idées, pas une théorie ; j'aurais dû continuer.

J'aimerais comprendre votre rapport au hasard.

Rien ne peut se programmer mieux que le hasard. Le photomaton, c'était comme un piège pour attraper plein d'images photographiques. J'ai mis 100 photomatons partout en Italie pendant un an. J'ai été submergé dans ces images, une vraie indigestion. Puis je l'ai refait en Corée. C'était une émotion analogue. A l'époque peu de gens avaient un appareil photo ; aujourd'hui c'est différent.

Il y a aussi une différence culturelle dans le rapport à l'image

En Corée, toutes les images sont similaires, les mêmes gestes ; en Italie non, plus de diversité.

C'est le hasard parce que le spectateur devient intervenant, c'est lié à votre théorie du feedback. Mais ce n'est pas le hasard technique, il n'y a pas de liberté donnée à la technique.

Un peu comme John Cage et le piano, ou un dripping. Pour moi, l'occultation de l'auteur, la perte de contrôle ; il y a plusieurs types de hasard. Je suis un physicien : en physique on fait beaucoup d'événements et on cherche s'il y en a un qui sort de la norme (par ex. au CERN). A Venise, c'est ce que j'ai fait : les photos intéressantes sont ressorties du grand nombre.

Toute l'histoire de la photographie, jusqu'à vous, va vers le contrôle maximum, tout contrôler, tout savoir. Vous au contraire allez vers la perte de contrôle. Comment en êtes-vous arrivé là ?

Pendant quelque temps, ce que je faisais c'était une sorte de défense, de réaction idiosyncratique contre ce qui me dérangeait. A l'exposition 'tempo reale', cette figure du photographe m'ennuyait, je voulais la faire disparaître.

Il y a trois éléments indispensables dans la photographie : le moyen, le sujet et l'auteur. Et on met toujours l'accent sur l'auteur. Et j'ai voulu faire disparaître l'auteur, comme Man Ray a éliminé la machine photographique avec le photogramme, en faisant disparaître l'intermédiaire avec l'objet.

J'ai lu un article de Luca Panaro.

Il a fait sa thèse sur moi et l'a publié ; la partie finale du livre est très bien. La logique 'fuzzy'. Il n'y a que les Français à s'intéresser à ça.

Dans ce paragraphe, vous dites que les rayogrammes sont nécessairement pictorialistes ; vous écrivez « pour moi, on ne peut parler de photographie que quand c'est un résultat de l'inconscient technologique ». Pourquoi pour vous, les photogrammes ne font-ils pas partie de l'inconscient technologique ?

Man Ray utilisait un vernis à bombe. L'empreinte de la main quand on souffle la peinture sur les murs des caves préhistoriques, c'est un médium similaire au rayogramme. C'est un effet pictural.

Pour moi, il y a inconscient technologique quand un médium structure l'image à l'insu de l'auteur. C'est l'inconscient comme chez Lévi-Strauss. Le langage vient avant la pensée, la structure.
Dans le rayogramme, il n'y a pas un médium qui structure l'image, le flux de particules, de lumière imprègne directement l'objet (comme la main sur le mur), rien ne précède l'image.
L'appareil photographique est fait pour que l'image obéisse aux règles de la perspective, il y a une règle du jeu prédéfinie, déjà contenue dans les règles de l'appareil, pas avec le rayogramme.
La machine fait une configuration spatiale. On pourrait faire un appareil transformant les images en sons, faire des photos sonores.

Il existe des vidéos sonores : l'influx électronique de l'image se traduit en sons (Céleste Boursier Mougenot)

L'image sonore serait la traduction sonore des images (comme la traductrice)

OK pour la main préhistorique (car c'est très simpliste), mais Susan Derges ou Neusüss font des photogrammes la nuit avec la lumière de la lune : pour moi, c'est un médium.

Strindberg a fait ça avec la lune. Il n'y a pas de sélection d'information, c'est le hasard.

Mon studio n'est qu'un dépôt.

Mon père ne souhaitait pas que je sois photographe.

La logique fuzzy (ce que Panaro a écrit), qu'est-ce pour vous ?

L'antithèse de la logique binaire, vrai ou faux, noir ou blanc, une zone grise.
Dans mon travail ? Je ne sais trop comment ça s'applique.
On considère que le photographe est meilleur quand il contrôle mieux ; moi je crois à la moindre présence de l'auteur, à sa disparition. Entre les deux ? Une position intermédiaire entre contrôle excessif et absence.
Une photo floue était traditionnellement considérée comme loupée. Mais lui, il a pris du plaisir dans les photos mal faites. La définition de ce qui est artistique s'ouvre à l'indéterminé, au hasard, à ce qu'on ne peut pas programmer. La présence de l'artiste, c'est aussi le choix de ce qu'il va garder.
Mais pour avoir une belle photo, il en faut des millions (au photomaton) pendant un an.

L'importance de l'artiste n'est pas tant de prendre la photo que la choisir. (FS)

Mais c'est presque bizarre de faire ça.

C'est tout à fait dans la lignée de Duchamp, non pas faire, mais choisir, c'est ce que vous avez écrit (dans Duchamp mis à nu).

Une exposition à Milan : Duchamp et la belle haleine.

Tableau de Duchamp appelé Dulcinée, personne ne sait pourquoi. Mais du coin de l'œil, dans ce tableau, on devine un visage, identique au Don Quichotte de Daumier.
Elevage de poussière et Hiroshima. Au moment d'Hiroshima, Duchamp faisait quoi ? Il fumait la pipe et jouait aux échecs, et écrivait à Man Ray sur la télépathie : « Échec à la télépathie ».

Dire « cette photo je ne l'ai pas faite, mais je la choisis », c'est lié au ready-made.

Oui, oui. Pour Duchamp, c'est autoréférentiel ; l'auteur est là avant l'œuvre.
La valeur de l'œuvre est déterminée financièrement. Alors que pour un tableau sa valeur dépend de la qualité de son exécution ; avec Duchamp ce n'est plus vrai. C'est le lien du ready-made avec la finance créative.
J'ai écrit '*Duchamp et l'occultation du travail*'. Alors tous les jugements sur Duchamp disaient que son travail était facile, simple. La valeur n'était pas reliée au travail : c'est la suppression de la valeur travail. J'ai essayé de comprendre pourquoi, comment est venue la nécessité de faire des œuvres sans travail, qui ça arrangeait. La crise économique, c'est d'avoir perdu le sens de l'importance du travail physique, la figure de l'ouvrier. Ce n'est plus le travail mais la spéculation qui produit la richesse : Duchamp c'est pareil.
La bulle spéculative est déconnectée du réel, la spéculation donne aux choses une valeur qui n'a plus de rapport avec la valeur réelle.

Comment jugez-vous l'impact de vos écrits ?

Je ne sais pas. C'est la quatrième édition en Italie (plus une en France).

Y a-t-il des photographes influencés par vous, par votre pensée ? Slow Photo ?

Je n'ai pas voulu avoir de disciples, avoir une influence forte. J'enseigne à la faculté d'architecture de Plaisance.
Mais mes idées ont circulé. On s'intéresse moins aujourd'hui à la photographie qui se contente de l'image.
Pas vraiment d'influence de ma part (pas comme les Becher). J'ai des sympathisants, mais pas de disciples.

Paola di Bello est intervenue à Milan.

C'était très subjectif. Ce sont davantage les dames qui m'aiment bien, que les hommes.

Et quelle influence Mulas a-t-il eu sur vous ?

Aucune. Je l'ai connu à Venise. J'ai été frappé par son honnêteté intellectuelle. Je suis arrivé à la Biennale de manière improvisée, je n'étais pas connu, mais Barilli a eu l'intuition et le courage de m'inviter. Or il aurait pu inviter Mulas. Il était bien plus connu que moi, avait fait un livre sur le pop art. Son honnêteté intellectuelle lui a joué un mauvais coup, il se sous-estimait alors qu'il surestimait les artistes. Au moment de la Biennale, il a vu mon travail, moi un inconnu, ça l'a étonné, il a compris que dans la pratique quelqu'un l'avait dépassé. Lui était là pour photographier les artistes, pas sur un plan de parité (c'était avant la publication des *Verifiche*). Il a très bien photographié mon installation. Il n'a pas caché mon travail, mais l'a mis en avant ainsi.
Les *Verifiche* ce n'est pas pour moi la partie la plus importante de son travail. D'un point de vue conceptuel, ce n'est pas très consistant, ce n'est pas une pensée forte, à mes yeux. Ce n'est pas très innovateur, ça ne donne pas de valeur à ce qu'on savait déjà. Je trouve son travail de documentation plus important sur le pop art, Duchamp, la Biennale (c'est le meilleur documentariste sur 20 ans de biennale).

Sa photographie était une critique d'art.

J'ai un respect total pour ce travail, c'était un supporter des artistes, il ajoutait quelque chose, mais il ne s'est jamais mis au même niveau qu'eux, il s'est sous-estimé. Quand il a vu mon travail, ça détruisait toutes ses idées sur la photographie : ce vide, cette destruction du photographe, l'absence d'appareil, le fait qu'il fallait payer.

D'autres influences sur vous ?

Je suis autodidacte. Les surréalistes m'ont influencé, la poésie automatique ; par-dessus tout, mon mentor fut le Paysan de Paris d'Aragon. J'en ai une édition originale, qui a appartenu à Moravia et est signée de lui, sous le nom Pinkel (il était juif).
J'achète beaucoup de livres de photo, je suis curieux.
Un livre qui m'a beaucoup influencé est [*inaudible*] de Klein.

Votre entrevue avec Flusser ?

Très agréable. Un mini-congrès à Turin (en 83 ?). Parlait-il Italien ? Sans doute. Une impression extrêmement agréable ; nous avons parlé beaucoup. Mon éditeur (2ème édition) a publié un peu plus tard le livre de Flusser [en 87] et je l'ai beaucoup lu.
Flusser avait-il lu mon travail (en français en 1980) ? Je ne sais pas. On a parlé de nos idées sur la photographie de manière générale.

Que sont les expositions Tempo reale *14, 24, ... que je n'ai pas trouvées.*

Regardons le livre des expositions. Sont-elles secrètes ?
La 14 : statuette dans un appartement, bougies, artiste jouant dans une chambre. Lui expliquait ses idées sur cette statuette.
La 24 : à Arles, l'abside d'une église, l'Italienne prisonnière aux USA, bar-code

La 26 : des billets gratter et gagner à vendre, deux caméras, l'une sur les mains, l'autre sur le visage ; qui gagne ?
La 27 : n'est pas dans le livre.
La 28 : voyage de Modène à Clemola (en Tchéquie) ; une exposition avec plusieurs salles, dédiées aux sens : audition, vue (avec un sténopé), goût, toucher.
(explications détaillées sur le n°30 dans la synagogue de Trnava en Slovaquie).
La 31 : *Passegiata per Praga* : sur le pont Charles, un cheval et un diablotin.
(explications sur la 29 entre Florence et Sienne, sur Verazzano à Greve in Chianti).
(explications sur la 32 *Chaufferie de Descartes*, après un cours de deux mois ; refaite en Italie avec la 33).
La 36 : n'est pas dans le livre.

Qu'est Codemondo *(Venise 1980) ?*

J'ai été 3 fois à Venise pour une expo personnelle ; celle-ci a été la seconde.
Image et son ; une anamorphose de l'image, et du son aussi. L'arrivée dure dix secondes, le son en est capturé, modifié et mixé, puis rediffusé à l'intérieur. Sur les murs, l'image du fourmilier (animal anamorphique).
La fin du monde ; c'est aussi le nom d'un village à 7 kms de Reggio Emilia…

La 3ème fois à Venise ?

Pour *Bar code*, en 1993.

Annexe B31.B

Franco Vaccari

Conférence au MuFoCo

Conférence le 17 avril 2011 au Museo di Fotografia Contemporanea à Cinisello Balsano. À l'occasion d'une nouvelle édition de son livre : Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Milan, Einaudi, collana Piccola Biblioteca, 2011.

Roberta Valtorta:
1ère édition en 1979; 2ème en 1994.
Mon article à l'époque : « au centre de la catastrophe sémantique ».
Potentialité de la photographie quand elle n'est pas spécifiquement artistique.
Tradition du lien de la photographie avec la peinture.
Le processus compte plus que l'image.
Le feedback est un facteur de hasard.
L'absence du sujet conscient.
Similitude avec Flusser.

Paola di Bello (artiste, Brera) :
Différence entre contemplation et représentation, différence avec l'action.
Luca Pancrazzi en 1998 : photomaton multiple ?
Salvatore Saeci (Gaeci ?) : peinture répandue au sol par les passants.

Nicoletta Leonardi (éditrice de *Feedback*) :
Au-delà du postmoderne.
La photographie n'a pas seulement une signification en soi, mais c'est aussi un facteur actif dans les relations sociales.
La photographie est un agent social autonome.

Luca Panaro (a écrit sur le travail de Vaccari) :
La photographie est une mécanique autonome.
Le spectateur est actif, l'artiste est en retrait ; exemple de la créativité collective des réseaux sociaux.

Franco Vaccari (enregistrement de 47 minutes 38 secondes) :
Je ne pensais pas que le livre aurait autant de succès.
J'étais alors dans une solitude absolue ; l'artiste travaille sans demande (sinon, c'est un produit).
J'avais commencé à utiliser ce concept mais sans que personne ne m'en reconnaisse la paternité.
Mais je connaissais Luigi Ghiri, grâce à qui ça a été édité. Je ne pensais pas que 30 ans après ça puisse intéresser encore quelqu'un.
J'ai rencontré Flusser à Turin pendant un congrès sur la photographie, je ne sais plus lequel. On s'est mis à parler et cette personne qui était professeur d'université et dont les idées avaient une autre circulation en Allemagne, était intéressé par mes idées, dont je ne parlais pas souvent. J'ai parlé avec beaucoup de plaisir avec ce petit vieux. Quatre ans après est sorti dans la même maison d'édition son essai *Pour une Philosophie de la Photographie* avec des idées assez similaires aux miennes [1987]. Loin de moi l'idée qu'il ait pris quelque chose de ce que je lui ai raconté ce soir-là. Mais sûrement, nous allions dans la même direction. En fait j'ai découvert ce parallélisme d'idées quand son livre est sorti. C'était une personne extrêmement sympathique, cordiale, et, chose très rare, il était très attentif.

Quelqu'un m'a dit que l'inconscient c'est l'émotion, l'émergence de ce qu'on a oublié. Mais pour moi, c'est l'inconscient au sens de Lévi-Strauss, pas de Freud, c'est l'inconscient de production. Le médium photographique, comme les autres médiums technologiques, traversé par un flux matériel, est structuré par des règles qui échappent à ceux qui ont construit le médium, donc les règles de la structure de production sont inconscientes dans ce sens, et elles fonctionnent indépendamment de qui a construit le médium.

La photographie entre théologie et technologie.
La théologie est un autre discours, une science dont nous n'avons pas d'expérience concrète
Popper définit la science comme quelque chose de falsifiable. La distinction entre science et non-science est la falsificabilité. Par définition, la technologie n'est pas falsifiable.
Si on parle de quelque chose qui ne peut pas être vérifié, pendant des millénaires de réflexion, on a mis au point des techniques de pensée extrêmement sophistiquées qui, à mon avis pourraient aussi être utilisées pour un discours sur le rien, comme le discours sur la photographie autrefois. Cette attraction pour la dimension non immédiatement perceptible et concrète pourrait être l'aspect que vous avez remarqué.
Je suis un troglodyte technologique.
De Lacan, je ne suis pas allé plus loin que l'introduction, au fait que le langage soit lié à l'inconscient, que l'interprétation des rêves passe par le langage parlé.

Annexe B.32

Roberta Valtorta

Roberta Valtorta, directrice scientifique du Museo di Fotografia Contemporanea
Entretien le 5 janvier 2010 à Milan.

Voir la revue Progresso Fotografico (où elle a écrit), en particulier définition du concept d' « expérimental » par Giuseppe Bonini.

Le mot « expérimental » est très utilisé dans les années 1970, mais ne l'est plus guère après 1980. Son hypothèse (pour l'Italie) est que les photographes veulent être reconnus comme artistes ; tant qu'ils ne le sont pas, ils font des œuvres plus créatives, donc souvent expérimentales. A partir de 1980, la photographie est reconnue comme un art : il y a alors moins de raisons de faire de la photographie expérimentale. Relier cela au rapport avec l'art en Italie, plus chargé qu'ailleurs : peut-être est-ce pour cela qu'il y a tant de photographes expérimentaux italiens (mais ça ne s'applique pas aux Finlandais…).

Les photographes expérimentaux s'opposent à la représentation, mais aussi à la technique du 'bien fait', ils font le contraire de ce que disent les manuels techniques, par exemple Gioli avec les Polaroïds.

On dit toujours, par opposition, les photographies normales : définition du concept de normalité en photographie (éventuellement définition par défaut). On parle aussi de photographie créative : peut-on définir le concept de créativité en photographie ?

Photo numérique : seulement Garnell dans leur collection, mais il y en a d'autres. Voir le livre de Van Amelunxen « *Photography after photography* » (fin années 90). Mais l'expérimentation en numérique obéit à une logique différente : la postproduction est généralisée, on s'attache moins au médium photographique et plus à l'effet, l'expérimentation n'est qu'un moyen.

Lire Claudio Marra « *Fotografia e pittura* » : quelle spécificité la photographie a-t-elle par rapport à la peinture ? Marra est contre la photo qui veut être peinture.

Photographes de l'exposition en cours au MuFoCo:

- Paolo Giuli a toujours été un photographe expérimental (sténopé avec sa main)
- Barbieri : seulement dans sa jeunesse
- Veronesi : c'est un peintre qui utilise la photo (les photogrammes) pour 'imiter' la peinture
- Fontana : c'est au tirage que les couleurs virent
- Monti a aussi fait des chimigrammes et des photogrammes ; c'est un disciple de Steinert
- Grignani utilise des verres déformants, indépendants de l'objectif

Autres photographes intéressants :

- Mario Cresci
- Luca Patella
- Mimmo Jodice dans les années 60/70
- Franco Vacari (elle a dirigé une thèse sur lui)
- Aldo Tagliaferro (années 60)

Insitutions : il n'y a pas d'autres musées intéressants en Italie, car ni Alinari, ni Modène ne s'intéressent pas à la photo expérimentale).
Parmi les galeries :

- Forma à Milan (mais d'ordinaire plutôt type Magnum), montrait Migliore à Paris Photo
- Galleria Milana (montre Tagliaferro)
- Martini e Roncchetti à Gênes

Annexes B : Entretiens

Annexe B.33

Silvio Wolf

Entretien le 1er mai 2011, à Milan (enregistreement de 1h, 27m, 49s).

Your beginnings?

I took a photo of a mannequin with a Polaroid SX70, removed the object and rephotographed the photograph again and again. Some of what Benjamin was not right in my view. I was questioning how photography can reproduce any object of reality but itself: each time, there were technical faults, I was always losing some of the image in rephotographing; I stopped just before the image disappeared. The camera can reproduce any element of the real world but itself; it was aiming towards its final destruction, its end. The photographic object disappears; it was strange because in this time, photography was really the wining capture of reality.

Your first attempt to question representation by photography?

Also the representation of the human figure.
I photographed it with tungsten light; I removed the object and replaced it with its photography; the photograph became the object of reality. Each step is a more dramatic representation, but the representation became more and more vague. Here I stopped because it was gone.
I was reflecting on the ability of photography to represent and encode any element of visible reality but itself. It's called *Feticho della communicazione*.
I was also doing photographs with my eyes closed, with my memory, but I did not keep the other series.
Photography is infinitely reproducible (Benjamin), but this process contradicts that idea: when the medium investigates its own code, its own language, then for some reason it implodes.
I began in 1978/79 in the world of conceptual photography.
Some years later, the *Icons of Light*: they are analog direct photographs of paintings, no manipulation in the moment of the capture of the image, I just choose the point of view, the one

that people usually avoid because from there the painting does not appear clearly. The very light that allows you to see the painting is the same light that erases the painting. The shape of the work is dictated by the point of view, it is never square or rectangular because I am never looking straight. I have always been captivated by things I couldn't see clearly, I am naturally investigating with the camera in spaces, places where I couldn't see very clearly: it is a contradiction because photography has often been addressed as a medium of clarity, capturing what you see so that the object can remain visible; the object remains completely visible, but at the same time it's made invisible.

The threshold is the surface of the painting, the oil surface shines like a mirror. That light making the real object visible was also concealing, deleting the object, that light was captured in the image; when I opened the shutter, that light was trapped there. Photography is light, it's the medium and the subject of the image at the same time.

Its' a negation, a destruction of the image at the same time as the creation of it

Yes, generation and death at same time

Is it important for you to show them principally in museums?

I had this drive for the image to go back to where the photos had been made, I did it a few times only. The first time here at Castello Sforzesco in Milano; it was called *Exposizione.* I curated a show of artists using photography in a gallery GianFerrari in 1984, but my work was in the Museum, and we put in the gallery a sign saying "the work is temporarily on loan to the Museum", generally it's the other way around. The cibachrome was mounted on thick laminated board, very shiny surface, the frame is part of the image. I tried to reconstruct a physical object of reality, it's a flat plane, a true photograph but also a physical object. You move and you change the perspective on the object. This work had to interact with the time and life of the museum.

What lead you in this direction?

My incredible attraction to what is not clearly visible. When I find a barrier, a filter, some aperture, a threshold, then I am attracted. I am really a photographer because I need an object out there, to be captured. Then I have this intellectual process afterwards, but when I take the photo I don't think that much, rather later.
I became increasingly interested in the non visibility of paintings in museums, especially in provincial museums not very well lighted, with shiny lights on the oil surface. The object itself produces the reflection.
I am also interested in the interaction between the representational power of painting and photography. To take a photograph, I first need to delete the representation of the painting, I am not interested in the subject matter of the painting, but in the phenomenon, the process.

It evokes the debate in 1850s: will photography displace painting?

Photography then triggered a vision of reality which eventually lead to abstraction.
In Icons of light, places of coincidence: light and dark, generation and destruction, 2D and 3D. When you detach a fresco from the wall ('*strappo*'), the work is displaced, sometimes there is a sinopia remaining on the wall, sometimes nothing; the work is displaced. It's the same thing for photographs: the object is untouched, is still there; light allows this detachment, a virtual detachment. You create a new reality.
When you take a branch of the tree and plant it in the ground, you create a new plant, a smaller tree, but it has the same biological age than the first tree. I like that idea. Not a new life, but a smaller life, same age.
That photograph took some light away and produced a different process elsewhere. I like the idea of the elsewhere, how photo produces an image of the elsewhere. And that happens simultaneously, it's here and it is there. I have not destroyed anything. I have originated a new process elsewhere; and there is a loss, the loss of the subject matter, but I am not interested by that, I am interested in the phenomenon, the process, and the idea that this new reality sprung from a given object which is untouched out there. Light acts as a subject and a medium at the same time

*You also dealt with power (*Angeli del tempo*, the grand duke of Luxembourg) and with architecture. Light is destructing icons, instruments of knowledge, power, structure, society. Is it political, social?*

I accept these points of view, but they are not intentional. I found these photos of the grand duke's family in the market, they are icons to the population. I exposed them to light, deleting the features of the face. It's about time, the issue that photography deals with all the time. Its' not political, but I would accommodate this idea. *Angels of time*, it's about time, the issue photography deals with constantly. Every time you do that, there is a loss, and addition and a subtraction. There are two polarities, one and the other, not one or the other, a balance between presence and absence, here and there, they interact with each other.

Would you say it has a mystical dimension?

I don't mind. It has implications of course. The photograph kills time in order to keep it alive for ever. It's an impossible contradiction. How can you stop the flow of time so that it will exist for ever? Only photo can do that, in a strange way, it was never done before. My photography is never abstract: I probably have an abstract vision of reality, but whatever I photographed was there in front of my eyes.

Also Horizons, Prima del tempo*?*

They are very real, photographs of a language itself, of a medium; they are appropriations, they come from the dustbins of a lab. People say they are abstract (Rothko), but they are real. They are the start of the film, which you don't control when you load the camera. It's the very first part of the process, it is before the time. There is already an image before time, an image embedded in the film, you are not aware, it is not off camera, it's in camera but the camera is open. My choice is where I place the horizon line, I find the balance, its' like a photogram. Everything here is potential, the image is not taken yet, there is actuality and potential. The light is excess of information, the black is lack of information. It's a photograph without a picture; it is a photograph, it has been exposed to light, processed with chemicals, gone through the lab. Sometimes the lab puts a number there, that's how I became aware of them, I collected them for years.

In 2002, I was invited to participate in an exhibition called '*The disappearance of the image'* in Brera (the gallery does not exist anymore): the name clicked, that is what interests me, disappearance. The exhibition was curated by Marco Meniguzzo. Disappearance is a way for appearance. Most of the other work was extremely representational. People were afraid to look and see whatever

they wanted; the work is open, it's like a landscape, a painting, they have complete freedom. I am not interested in giving to people eyes so they can look at it. The image is real and is open to interpretation. There are two polarities occurring simultaneously, the line in between, potential and actuality, light and darkness, excess and lack of information; when you have too much light, you can't see, you become blind, and the same happens with lack of light, darkness. These pictures are not created through a lens. They vary so much because these parts of the films are not processed properly, in and out of the chemicals, not properly agitated; you cannot predict how the chemicals will act and activate the layers of the film. Like *Icons of light*, you are aware of the image and of the process at the same time. It's tautological, a self representation of the medium, which is expressing its own fundamental rules of existence. It is about the life of the image. You need light, a support, time and then you need the process, the processing. But there is no memory of any event, which is to me an incredible success; the image does not have to witness anything. I hate the narrative aspect of photography, I am not here to tell stories, each image is a phenomenon, it just happened, it is open to interpretation and it also resists interpretation. It is, that's it.

Just photography itself, its essence

Yes, the absolute of photography (showing the most recent ones). They are pure vibrations of light. I am fascinated by the ability of the medium to create its own object within itself. It's endless.
I work with sound a lot. A sound designer is making a project to activate these images. I am very aware of the acoustic quality of an image.

This is important for you that this is a process that is not controlled in a way, as opposed to a photographer doing it deliberately; it has to be part of the accident, the randomness.

Yes, chance and (arbitrariness) choice. My choice within the chance, it's a flow.

Argentiera*: the role of the frame?*

Inside outside, in 1979: investigation in space about the notion of the frame. Impossible contradiction to expose the inside and the outside. It was in an old empty school with a window at the end of the room. Impossible to show both inside and outside; differences in exposure. Show the two images at the same time.
Book: *Light Specifics*.
This is part of a triptych, photographic frame and physical frame, photographing the horizon. It is very analytical, thesis, antithesis, synthesis; an exploration of the space, the nature of the frame. What allows you to see is also what prevents you from seeing. From a small detail, you allude to the whole universe. We can only see fractions of time, of light, of space. All these limits give you so much power.

Equivalents *of Stieglitz, and Dubois' writings about the frame. (He doesn't know Dubois)*

Most of my early photography was about these limits (the cardinal points; photograph of a courtyard in the desert, very bright, no recording of the inside space; light reflection). I was very experimental in those years.

You still are, no?

Yes, yes (laughing).
[Reviewing his book]
With a reflex camera, when you take the picture, you are blind for a fraction of a second. Photographs of mirrors (old literary café in Trieste), of a grotto (like a music score). Too much information, lack of information.
Experiments with colors.
Assembling photos (Charles bridge in Prague)
1987 *documenta* in Kassel: two layers of photographs of the Jewish cemetery in Prague. It's an interaction with time.
With my installations, I wanted to change the space itself, I applied photography to architecture, instead of photographing it. This installation does not exist anymore.

What is Stelle Braille*?*

It's composed of five slide projectors, with Braille negative slides; a visual code of a language for those who don't see. You cannot enter, you see shadows, as if in a platonic cave. They are negatives, with black dots in white shadow; it's like coufic writing or cuneigrammes. I projected details of the façade of Palazzo dei Diamanti, with the visual structure of the wall.

What is Totem*?*

It's one of the *Horizons*, a very large one, a symbolic figure of some kind.

Looking back today, what would you say have been the esthetical or intellectual influences on you, shaping your vision?

I studied photography in England in the 1970s. Back in Italy then, I saw strange photographic works in the galleries that were not taken by artists. The artists would employ photographers to take photos, not doing it themselves.
Vaccari was using the medium of photography, not taking photographs; there was a conceptual environment. At that time, photographers were not artists. I took photos.
My interests: Georges Rousse, Ian Dibbets, John Hilliard, Franco Vaccari, Ugo Mulas.
I was also interested by the painters, the artists: Richter, Kapoor (notions of invisibility and process of vision at the same time), James Turrell (presence, awareness, intangible elements of experience, you cannot explain a Turrell), Ad Reinhardt; also the moving image.
This is where I am now, I'll show you my latest work.
At the Venice Biennale two years ago, an image of light, taken with a 35mm film camera, shutter wide open for a long time, looking at a light projector, I am breathing so it is not fixed; it's an image of light radiation. It looks like architecture, a mystical pyramid. Many people saw it like a tunnel, a near-death experience.
Latest work, began in 2009: I print on mirrors. In front of them you see yourself [*I saw it at Paris Photo two years ago*]. I merge the representation of the icon with the process of looking; the glance of the viewer becomes part of the work. The inkjet printers do not have white; the white is the

support paper. You appear where the light is meant to be. It's a threshold and you see yourself reflected.
Another work: black chromogenic mirrors, they are like light boxes, but the light shines against the walls, not through the image (since it is a black c-print). In front you see your face reflected. Is there anything else left to be photographed on this earth? The whole visible world has been mapped. Now scientists explore the black, the dark: black holes, dark energy, dark matter where light does not assist you anymore. Scientists cannot use light anymore.
What role remains for the light, for photography? How come photograph still uses light? These photographs have been exposed to so much light that they have turned black, they have been so overexposed and have become completely black. Light shines against the walls and makes the space visible. After almost 200 years I am asking photography to give back some of the light which it has absorbed over time. I am not interested in what it represents but in how it activates the process of viewing, of seeing. There was a specific spot with a spotlight where you make yourself visible (and there was a sound)
The notion of *hic and nunc*, here and now, is now the experience of the viewer in front of the photograph, not of the photographer, the viewer is in front of a mirror. You are always looking to the past, but here finally you are looking at the present, at your own experience. The photograph is a mirror of reality, of the reality of the viewer.
I don't project this work, it just comes, with quick intuition. It's after that I become analytical. I was interested in the work of Reinhardt, his black paintings, you have to concentrate mentally but also physically to really see them.
There are so many images, too many, fragmentation. This is called *Meditation*.

It's going against the flow of photographs. Barthes is somewhat relevant here (here and now, past and present); you come to the antithesis of that.

Photography is 'as if', a model, a simulation. But there is so much reality out there, like *Horizons*; you have to stand in front of it, to see yourself looking.

Negative over positive?

If you do that, you put 100% of the information where there is none, and vice versa.

Do you teach?

Yes in New York; language and philosophy of photography. I like to merge the theoretical, conceptual aspects with the experience.
What I like in photography is that you have to be physically engaged, it's not just the thought. You are out there, you confront yourself to the flow of date, of reality, you react to the world. It reflects your values, your ideas, your intuitions. The reality is out there, it doesn't need you, but you need it to represent it. And it continues to exist when you are absent.

You still do big installations?

Yes, when they are commissioned.
I will have a retrospective exhibition at PAC Milano in October (Oct 6 to Nov 8), with three site-specific installations.

Do you have suggestions of other photographers interesting for me?

- A very young Italian girl working with pinhole camera, with her body in the camera oscura. [*I speak of Cassar and Takeda*]
- A US student places explosive in the camera with a very fast camera filming the explosion (thousands shots per second) (I teach a class on Death and photography), calling it 'Still Photography' (is it still photography? Is photography still, not moving?). He has a very interesting discourse on that; nothingness. David Todd. [*I speak of JF Lecourt*]
- Another ex student, a Japanese in NYC: 'Jackson Heights'. He is merging photographs of light in different moments, using color images of temperature. It's about light and time, but there is no space. Yutzke Mishimura.

Annexe B.34

Natale Zoppis

Entretien le 30 avril 2011 à Verbanai, avec l'aide d'Ambra Ballan pour la traduction.
(enregistrement de 2h, 5 m, 5s).

Comment avez-vous commencé ?

J'ai commencé avec un rapport d'amour et de haine avec la caméra, en cherchant des solutions off camera, la camera oscura. J'ai commencé comme amateur, puis en 1975 je suis allé à l'école à Milan, j'ai connu Roberta Valtorta, suis allé à l'école graphique (très importante), j'ai été assistant de Francesco Ravino.
J'ai toujours travaillé sur le concept de mémoire. Cette série de 84, *Anamorphose*, part d'un portrait du XXème siècle, j'ai cherché d'autres valences.
Voilà une série en lien avec les horloges molles de Dali. Voici un portrait de Marina Agnelli.
Cette série a été achetée par Lemagny pour la BNF.
Voici un des rares travaux où j'ai utilisé la photographie directe, sans manipulation.
J'ai travaillé avec des photocopies, *Frammenti*, toujours sur le concept de mémoire ; ce sont des vieux portraits que je copie, que je mouille, que je sèche, je crée des fragments. Ca donne l'impression que c'est très vieux, comme des vestiges archéologiques.
J'ai travaillé avec des cartes géographiques.

Fragments du corps ?

Dans d'autres cas, oui, plus tard.

Vous faisiez ça vers 28 ans. Quelles étaient vos motivations ? Au lieu de faire des photos 'normales' ?

C'est lié au geste, comme l'action painting, c'est impulsif. Une fois que c'est fait, alors seulement j'organise et je réfléchis.

Vous étiez alors seul à faire ça ; que disaient vos profs, vos amis ?

Beaucoup disaient que ce n'était pas de la photographie, surtout le travail avec les photocopies.
Ca, c'est un ex-voto photographique d'une enfant, mangé par la moisissure.
Ce sont des pièces uniques.

Avec la photocopie, qui reproduit à l'infini, vous faites des œuvres uniques

Ce qui m'intéresse, c'est la matière. Le concept de la matière. Paolo Monti (qui dans les années 60 a créé le cercle La Gondola à Venise ; beaucoup de photos d'architecture), disait que la photographie n'avait pas de matière ; lui vernissait ses photos (les rendait brillantes avec une vieille technique) pour créer une plus grande distance, pour les matérialiser. Dans les années 70, la photo c'était surtout le reportage.
Ensuite j'ai travaillé au polaroïd.
« Portraits de la mémoire » devenu « Musée de la mémoire ; essais de nettoyage » (de restauration)

[*il explique le processus polaroïd*]. Je prends la partie blanche et la nettoie, c'est un peu comme la sinopie d'une fresque. C'est la mémoire qui s'évanouit ; comme nettoyer un vieux miroir couvert de poussière.
Avec les agrafes, c'est une tentative d'arrêter une image qui disparaît. Je le fais avec des images très pauvres, sur des cartons, des papiers.

Mais on dirait un cénotaphe, un mémorial dans un cimetière.

C'est la recherche d'une mémoire collective ; ce sont des portraits trouvés, d'inconnus.
J'ai aussi photographié des vidéos pornos avec le polaroïd, fait ainsi des portraits du visage jouissant de la femme, comme une expression de souffrance, ambiguë, peut-être sadomasochiste.
On dirait de la dentelle, mais c'est le matériau du polaroïd.
Ca, c'est un bout de tapisserie collé là, avec des fils d'argent qui rappellent les sels d'argent.
C'est le numéro que met le laboratoire sur la photo ; je le récupère.

Ce sont des juxtapositions, des collages d'images de différentes origines, différentes époques ; ça me fait penser aux surréalistes par exemple.

Comme le parapluie sur la table d'opération.

Et aussi Mnémosyne *de Warburg*

[*il ne connaît pas*]
L'archive photographique est hors du temps. Tout dépend du contexte ; la mémoire est aussi comme ça. C'est un voyage, la transformation de l'image à travers la mémoire.
Là je bouge l'image pendant que je la photocopie.
Là j'utilise une pointe sèche pour faire des incisions.
Ce sont des images qui reviennent dans différents travaux, qui affleurent comme la mémoire.
C'est comme un verre, ces polaroïds, et sous le verre il y a des fragments d'image.
J'ai fait une série sur mon corps et dans mon corps, comme une radiographie de mon corps.
Mon pénis comme un passage entre le physique et l'onirique.
Le musée de la mémoire. Des reliquaires.
Mon autoportrait avec ange gardien.
Beaucoup d'iconographie religieuse vue d'un point de vue anthropologique.
Les jumelles, différence et similitude, un peu freudien, photo trouvée au marché aux puces à Paris.
Comme des boucliers.
Je collectionne des petits reliquaires, des scapulaires, les réutilise parfois.
C'est comme le lait et le sang du polaroïd, ça lui donne vie.
Une série de proximité de la main.
Comme un chemin de croix ; les agrafes sont comme des stigmates.
Je travaille sans lumière additionnelle, avec une pose très longue.

Un travail pour la fondation Sandretto Re Rebaudengo, un voyage en Italie, du Piémont à la Sicile, en hommage à Luigi Ghirri. Invitation par le critique Filippo Maggia à 12 photographes de refaire un voyage en Italie. J'ai fait un voyage imaginaire, "ex corpore", il commence avec la naissance et finit avec la mort, 20 photos ; au début, la naissance avec la Madone du sang et la Madone du lait.
La série « *All'albero* » est une déclaration d'existence, à partir d'arbres de Atget. Jeu de mots sur vita et vite : vie et vigne.
Série « *la Veronica* » : mon visage en négatif, un masque. Allégorie photographique. Le réel et le masque. Photo du masque dans la photo de lui-même.

Je mentionne les photos dans la photo de paysage de Josephson, principe similaire, mais première fois pour un visage.

Dernière série, la mort comme un sommeil.
Pour le moment, je réfléchis, je ne crée plus. Avec l'image digitale, je ne trouve plus de sens, j'ai besoin de la matérialité de la photographie, je ne trouve plus le bon rapport avec la photographie, je suis en crise.

Votre travail est très lié à la photo analogique. Par exemple on ne trouve plus de polaroïds. Maintenant que la photo se dématérialise, qu'allez-vous faire ?

Ce n'est plus qu'un beau souvenir, ce n'est plus l'actualité. Je ne peux plus faire de grands formats.
Je travaille aussi comme 'photographe' de studio.

Cette crise, comment l'abordez-vous ?

Il y a les problèmes de l'image digitale : plus de manipulation, plus de physicalité. Comme pour le cinéma, c'est devenu une machine, un dispositif, il n'y a plus de dimension physique, plus de format, on perd le rapport au format. Comme avec les diapositives.

Mais déjà avec l'image analogique, il y avait déjà une profusion d'images, et encore plus maintenant. Pour certains photographes, et certains critiques, il fallait résister à cette profusion. Êtes-vous un résistant ?

C'est une souffrance de ne pouvoir trouver cette matérialité dans le digital. [Cite Fontcuberta (la parole morte)].

Quand vous travailliez, vous ne théorisiez pas. Mais aujourd'hui, en regardant en arrière, quelles sont les vues, les théories qui, en rétrospective, éclairent votre travail ?

Mon travail est cyclique ; à la fin d'un cycle, je ressens le besoin de penser, d'analyser, de structurer le travail que je viens de faire.

Par exemple, ce travail a été montré dans une galerie à NYC, « *La mort d'Adam* » : Adam n'est pas mort car il représente le genre humain. Je montre la femme de Van Eyck et je la fais mourir. C'est un polaroïd repris en cibachrome en grand format (1,20m) : l'image se casse. Et j'ai donné une valence rouge.
Le cycle se nomme '*Grands reliquaires'* ; quand j'ai eu fini, j'ai regardé l'iconographie, Adam est le corpuscule et il est lié à la couleur rouge, ce que j'avais fait inconsciemment.
Ce n'est pas la première fois que dans mon travail il y a de telles correspondances inconscientes.
J'ai travaillé avec Paolo Gioli qui a dit « quand j'ai fini un travail, d'ordinaire, les résultats sont au dessus du projet initial », car il travaille avec le geste, les mains, c'est un peu zen. J'aime le discours sur les prothèses, prolongement de l'esprit. Comme le travail de Rebecca Horn sur les mains qui prolongent le corps, l'esprit. Le pénis est aussi une prothèse liée à l'onirique qui lie le physique et l'onirique.

Mais, pour vous, quelles ont été les principales influences que vous reconnaissez aujourd'hui ?

Avant tout, davantage le discours sur l'art que sur la photographie.
D'abord Vaccari ; et Beuys, Palladino.
Et aussi Gioli : au début, j'étais plus lié à lui, pour prendre une distance de la photo habituelle. Gioli est un continuateur d'un certain classicisme italien. Au début, il était plus pop, mais pour moi c'est son travail plus classique qui m'intéresse plus, sur le corps, Saint Sébastien. Le Gioli plus historien de la photographie.

Le corps du photographe, le poing de Gioli
Et sur les photocopies : contraste entre la reproduction de masse par la photocopie et votre travail faisant une œuvre unique avec la photocopie. Ca me fait penser à Benjamin, à la perte de l'aura à cause de la multiplication de la reproduction. Votre travail est-il une tentative de redonner de l'aura ?

L'aura c'est comme la magie. Dans le pop art, la reproduction, le processus sérail devient magique. La litanie est magique. Benjamin disait que l'image unique a l'aura ; mais peut-être le pop art, sa sérialité, est aussi magique pour moi.

La gestualité : à la différence de la photo 'normale', votre travail implique une activité manuelle, toucher, agrafer, déchirer, casser. C'est une chose anti-photographique, non ?

Oui, c'est une antithèse ; je vous disais ma haine/amour de la caméra, comme avec la mère. Je veux détruire pour réorganiser, c'est un peu dadaïste, non ? C'est lié à la fragmentation, pour une reconstruction historique. Une chose cassée en fragments, c'est une destruction ; mais le fragment parle du tout, en archéologie, c'est un indice. C'est l'ambivalence, détruire et construire.
Mon travail est plus lié à l'abstraction, à l'action painting.
Dans cette période de passage pour moi, je pense beaucoup au cinéma – pas digital-, à la pellicule. Je pense peut-être travailler sur l'image cinématographique abimée, sur les vieilles pellicules rayées.

[*Zoppis me dit plus tard que cette conversation lui a donné envie de retravailler.*]

Annexe B.35

Symposium Shadow Catchers

Colloque le 4 février 2011, au Victoria & Albert Museum, Londres, à l'occasion de l'exposition *Shadow Catchers.*

10h30 **Martin Barnes**, **introduction**
1st exhibition in a museum of this kind
Camera-less techniques (20 years or more), their main practice, not a single experiment once.
Unique photographs, one-to-one scale (almost all): different from normal photographs.
Not so much about the process, but what the process allows them to express.
Means of personal expression, metaphorical meanings.
An underground movement today (unlike at beginnings of photography), has been dormant since.
Neusüss & Cordier: continuation of experimental practice which began at Bauhaus, concrete photography movement.
3 British artists: metaphysical tradition of British landscape and poetry.
Recognizable territory but it requires greater imagination on behalf of viewer: it looks unfamiliar.
Make invisible things to be visible, things usually hidden.
Going back to basics: light, time, chemistry.

11h **Marina Warner** (writer)
Dibutades, Lavater, silhouettes.
Etienne Gaspard Robertson, *Phantasmagories* (Paris 1790).
Magic lens showing the invisible.
Arthur Rackham, drawing of shadows.
Shadow is body-less.
Thought photography: Hippolyte Baraduc, Louis Darget
Magde Donahue (Scotographs).
Exhibition The 3rd eye.
Book by Ray Sorenson on shadow / shade /filter.
Book l'Extase matérielle.
Stealing the soul.
Ada Dean (Spirit photographer), Brown Wolf.
Withdraw from consciousness.
Animism, mysticism.

11h50 **Gary Fabian Miller** with Nigel Warbuton
Light is the material, the plant is just an intermediary.
Chance does not play much of a role.
Garry Fabian Miller a une dimension performative : durée, 'embodiment', chamanisme.

12h20 **Pierre Cordier** with Anna Douglas [*pas enregistré*]
AD: Going inside the material of photography; this is different from recording the world. Not a shadow catcher, but a matter catcher.

PC: is it made with the hand or not? achereiopoeita? I am not working with light but with the matter. This is different from painting: on the canvas, you add paint.
AD: you go inside the paper
PC: not really, I go on the paper, in the emulsion, the silver salts.
AD: your work is growing out of chemistry, you generate (generative photography), you are a generator of images.
PC: I am experimenting, always (I tried other techniques before). I control the experiment. My influencers: Georges Perec (working under constraints), but mostly Borges (the unreadable, Babel's library).
AD: Form is the outcome of the process, it's born from the experiment.
PC: I have no firm plan, I don't know precisely what will happen, randomness (miracle) plays a part. For example in the zigzagram, there is a great amount of control, but beauty spots happen here and there, it's a surprise, not planned.
AD: what you call nature, I call generative: the material has an independent life of its own.
PC: usually, I do it in one session, without interruption. Rarely, I come back later and modify a chemigram. I called them *Palingramme* (de nouveau).
I have read *L'oeuvre ouverte* de Umberto Eco, who knows me, I can also take away.
Painting is additive, photography is substractive (cutting away a part of the world), chemigram is both.
It is not optical art, different from Bridget Riley.
AD: Duchamp on the retina? Make the viewer a creator.
PC: my work is not conceptual. I don't make chemigrams so they will look like other things (marmor), I don't do them to make beautiful decorative objects, they happen to be beautiful (I throw away some, not many).
Reads a text by François Morellet.

12h50 **Panel discussion**, Matilda Pye (V&A) [*pas enregistré*]

Projections into other cultures. Cordier and jazz improvisation.
Cordier: humour plutôt que philosophie conceptuelle. Intérêt pour la science marginale (par ex la mémoire de l'eau). Dans ses chimigrammes, des teintes (venant de l'oxydation des sels d'argent), mais pas de couleurs (il a fait des essais avec les couleurs primaires dans le révélateur, pas concluant)
Alchimiste plus que photographe.
Garry Fabian Miller: I am unlikely to re-use a camera, except for documentation.
Question by Marina Warner to Garry Fabian Miller: Rounds images as halos, as eucharisties? Also using wine: strong religious background.

Adam Fuss to Marina Warner: what is the uncanny?
Nigel Warburton: Like Pierre Ménard, who is not Quichote, they use images that look scientific (and maybe are), but in a different context.
Question from the audience: Are you poets?
Garry Fabian Miller: I am a gardener, a shepherd, maybe a poet.
Pierre Cordier: It's more difficult to be a poet than an artist.

14h30 **Susan Derges** with Martin Kemp
MK: Metaphysics of light [long speech].
SD: some digital reworking of photograms. Expediency. Loss of honesty.
Change form: transformation: digital
Change material: transmutation: analogue
Three levels: technique, beauty, signification

Anna Douglas : Derges commence avec des images structuralistes (*Chladni*) (l'importance du processus, c'est structuraliste) et finit en faisant de l'effet, avec des procédés digitaux : où est passée l'honnêteté ? Si c'est juste une belle image, quelle que soit la manière dont elle est faite, quel intérêt autre que superficiel ? Quelle honnêteté ? L'image perd son impact si elle se résume à la beauté et aux sentiments. Ne pas s'intéresser qu'à la prouesse technique. En comprendre les raisons.

15h **Adam Fuss** with David Chandler
DC: Idea of place, of laboratory; interior & exterior.
AF: I am outside of any land, an exiled.
The snake as pencil, paintbrush of nature.
I took up photography because I could be by myself, alone.
Importance of memory, remembering (putting members together).
Exploration of the shadow; access to other realms.
Make something that has life, that I keep looking at.
Idea of revelation.
Light and dark, male and female, material and immaterial.
Daguerreotype as a mirror as well as a photograph: the present moment to hold in time. A magical object. Quality of blue (avoided in XIXth century because portraits).
The snake as the original sin; daguerreotype of the mattress (the most difficult thing I could do, because of its size).
Snake also symbol of energy, of live force.
Four levels: seeing (what we see), feeling (how we feel), making (how is it made), thinking (why is it made).

15h30 **Floris Neusüss** with Penny Black
FN: Historical approach (Talbot, Schad, Man Ray, Moholy-Nagy).

Paradoxes of photograms: negative/positive, Man Ray made editions.
Photograms disappeared in the 70s.
Making photograms of photo paper: no object except itself.
Contact, more than a shadow (which is a projection).
Touching icon.
Presence by absence.

16h30 **Panel discussion** Martin Barnes
There is a moral imperative to do it analogically. No deception.
Marc Lenot: Your choice of title for the show, "camera-less" as opposed to "negative-less": no reproduction (aura), closer to object (more indexical).
MB: It's a good title "camera-less", it puzzles. We could have used also lens-less.
Question from the audience: Susan Derges using digital photography: it's a dissimulation, no longer an indexical image.

17h **Charlotte Cotton**, conclusions

ANNEXES C : DOCUMENTS

Ces annexes comprennent, outre une liste d'expositions, des documents que nous avons référencés dans cette thèse et qui sont difficiles à trouver, n'étant pas consultables sur internet, ni disponibles dans des bibliothèques aisément accessibles.

Liste des Annexes C

1. Liste d'expositions collectives
2. André Gunthert sur Vilém Flusser
3. Courrier électronique d'Alain Desvergnes
4. Conférence de Vilém Flusser à Arles en 1975
5. Aïm Deüelle Lüski, Description de ses *camerae obscurae*
6. Les techniques de Nino Migliori
7. Julian Ballantyne
8. Melsen Carlsen, *Pinhole Portraits*
9. Paolo Gioli, *Faces by a Person Unknown, Extramotions, Photofinish Figures*
10. Ellen Carey, *See what Develops: The Photography of Ellen Carey*
11. Dominique Stroobant, Divers textes sur le sténopé

Annexe C.1

Liste d'expositions collectives

Cette liste n'est évidemment pas exhaustive, mais elle indique chronologiquement les principales expositions collectives en rapport avec la photographie expérimentale.

Photography into Art, Hampstead Artists' Council Londres, 1973.

Experimental Photography, The Arts Council of Britain, Londres, mai-décembre 1980, commissaires Dawn Ades & Richard Francis.

Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839-1989, Kunsthalle Bielefeld (3 septembre 1989 – 12 novembre 1989) & Bayerische Akademie der Schönen Künste (15 décembre 1989-28 janvier 1990), commissaires Jutta Hülsewig-Johnen, Gottfried Jäger, & J.A. Schmoll gen. Eisenwerth.

Abstraction in contemporary Photography, Emerson Gallery, Hamilton College (11 novembre-22 décembre 1989) & Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University (21 janvier-4 mars 1990), commissaire Jimmy de Sana.

Experimental Vision. The Evolution of the Photogram since 1919, Denver Art Museum, Denver, 15 janvier – 27 mars 1994, commissaire Ted Strauss.

Under the Sun, Fraenkel Gallery, San Francisco, décembre 1996-janvier 1997, commissaire Jerry Fraenkel.

Fotoalchimie, La Fotografia in Italia : sperimentazioni e innesti, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Museo d'Arte Contemporanea, Prato, 20 octobre - 30 novembre 2000, commissaire Mirella Bentivoglio.

Sperimentalismo fotografico in Italia, 1970-2000, Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia, Lestans (Italie), 14 juillet – 16 septembre 2001, commissaire Italo Zannier.

Alchemy. Twelve contemporary artists exploring the essence of photography, Harewood House, Harewood, Yorkshire; Purdy Hicks Gallery, Londres; Abbot Hall Art Gallery, Kendall, Cumbria & Djanogly Art Gallery, University of Nottingham, Nottingham. 22 juillet 2006 - 12 août 2007, commissaires Katy Barron, Anna Douglas & Martin Barnes.

Alterazioni. Le materie della fotografia tra analogico e digitale, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (Milan), 8 octobre 2006 - 4 février 2007, commissaire Roberta Valtorta.

Fotografia astratta dalle avanguardie al digitale, Centro Internazionale di Fotografia Scavi Scaligeri, Vérone, 3 octobre 2008-11 janvier 2009, commissaires Roberta Valtorta & Arianna Bianchi.

Shadow Catchers. Camera-less Photography, Victoria & Albert Museum, Londres, 13 oct. 2010 - 20 fév. 2011, commissaire Martin Barnes.

Anti-Photography, Focal Point Gallery, Southend on Sea (GB), 17 janvier – 2 avril 2011, commissaire Duncan Wooldridge

Resistance: Subverting the Camera, The Fine Art Society, Londres, 18 avril – 26 mai 2012.

What is a Photograph?, ICP, New York, 31 janvier – 4 mai 2014, commissaire Carol Squiers.

À l'envers, à l'endroit, CPIF, Pontault-Combault, 7 mai – 13 juillet 2014.

(Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste, Folkwang Museum, Essen, 14 juin – 17 août 2014, commissaires Tobia Bezzola & Florian Ebner.

Photography Is __, Art Institute, Chicago, 11 octobre 2014 – 12 avril 2015.

Qu'est-ce que la Photographie ?, Centre Pompidou, Paris, 4 mars – 1er juin 2015, commissaires Clément Chéroux & Karolina Zierbinska-Lewandowska.

Light, Paper, Process. Reinventing Photography, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 14 avril – 8 septembre 2015, commissaire Virginia Heckert.

.

Annexe C2

André Gunthert sur Vilém Flusser

André Gunthert, « L'économie de la pensée », *La Recherche photographique*, n°20, printemps 1997, p.10-12.

DÉBAT

L'économie de la pensée

André Gunthert

Seuls quelques happy few avaient eu jusqu'alors accès au mystérieux livre de Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, cité en bonne place dans la maigre bibliographie des ouvrages de réflexion consacrés à la photographie. Annoncée dans le cadre des dernières Rencontres d'Arles, la traduction de l'opuscule publiée aux Editions Circé suscitait une légitime curiosité. Las! ce texte déjà ancien ne fait que confirmer le caractère daté des hypothèses de lecture issues de la sémiotique. Au-delà des défauts propres à l'ouvrage, la déception provoquée par sa lecture témoigne de l'appétit théorique bien réel que suscite la photographie, carrefour où se croisent les questions de l'esthétique et de la technique, de la représentation et de la modernité. Relevant quelques symptômes récurrents de la réflexion en cette matière, dont le choix de l'essai comme genre, André Gunthert pointe les faiblesses d'une économie de pensée à l'œuvre depuis Walter Benjamin. Au prétexte de rénover les outils intellectuels, nombreux sont les ouvrages qui, délaissant tout bagage de méthode, s'avancent sur ce terrain comme les premiers explorateurs d'un territoire vierge, et prennent parfois pour des vérités nouvelles des poncifs ressassés depuis les débuts de la photographie. La thèse indicielle aujourd'hui en vigueur est-elle autre chose que le masque du vieil antagonisme de la représentation et de la vérité, nœud problématique où vient buter toute réflexion sur la photographie? La minceur de l'ouvrage de Flusser aura du moins invité à poursuivre la recherche, et peut-être à délaisser la séduction de l'essai pour des travaux plus ambitieux.

André Gunthert
Secrétaire général de la Société française de photographie, rédacteur en chef de la revue *Études photographiques*, il enseigne l'histoire de la photographie à l'université Paris-VIII. Il a notamment publié, avec D. Bernard, *L'Instant rêvé: Albert Londe* (Jaqueline Chambon, 1993).

Peu d'ouvrages, dans la période récente, auront bénéficié d'un *a priori* aussi favorable que le petit volume de Vilém Flusser *Pour une philosophie de la photographie*[1]. Annoncé au printemps dernier comme l'un des trois piliers théoriques des Rencontres d'Arles, aux côtés de *La Chambre claire*, de Roland Barthes, et de *Fictions*, de Jorge Luis Borges, l'essai suscitait l'intérêt. Contrastant avec l'ambition du titre, l'obscurité de l'auteur, seul inconnu dans ce voisinage flatteur, attirait nécessairement l'attention. Hélas! cet opuscule prétentieux écrit en charabia devait se révéler une triste farce, érigée en investigation métaphysique à grand renfort de *Dasein*.

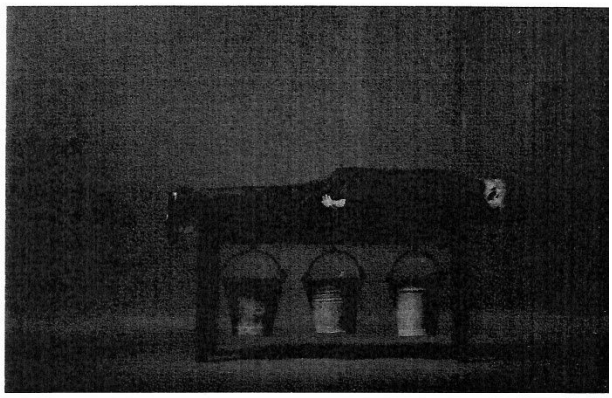
En d'autres matières, la charité aurait requis d'oublier ce faux pas de la pensée[2]. Mais dans le domaine de la photographie, les ouvrages de réflexion sont peu nombreux, et plusieurs raisons imposent de ne pas passer celui-là sous silence. D'abord, son succès en Allemagne où, publié dès 1983, il atteint déjà sa septième édition – regrettons que l'éditeur français présente comme datant de 1993 un texte dont les repères théoriques sont visiblement déjà anciens. Ensuite, le prestige intact du terme «philosophie» : dans les facultés d'histoire de l'art ou les départements d'arts plastiques, les étudiants persistent à citer avec un respect disproportionné la médiocre *Philosophie de la photographie* d'Henri Vanlier[3], et l'on peut craindre que le livre de Flusser ne vienne nourrir un appétit théorique parfois trop facile à rassasier. Enfin, cet essai présente une revue fort intéressante des principaux défauts attachés aux tentatives de penser la photographie – dont on retrouvera par exemple la trace chez Roland Barthes. A une différence près : là où la qualité de la réflexion du sémiologue gommait le symptôme, celui-ci se manifeste chez Flusser avec une limpidité clinique. C'est donc ainsi qu'on le lira : à rebours, comme un précis de tout ce qu'il est souhaitable d'éviter pour raisonner sur la photographie.

1. V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, traduit de l'allemand par J. Mouchard, Paris, Circé, 1996.
2. Vu la sévérité de ma critique il appartient à la bienséance d'informer le lecteur que Vilém Flusser, né à Prague en 1920, est décédé en 1991. On voudra bien me faire crédit de ce que mes propos eussent été rigoureusement identiques du vivant de l'auteur.

Métaphysique ou ignorance?

Le lecteur croira-t-il à une excessive sévérité? Faisons-le juge, et ce dès les premières phrases du préambule, qui pose en principe qu'il y aurait eu «deux coupures fondamentales dans la culture humaine depuis ses origines. La première, qui s'est produite vers le milieu du IIe millénaire avant J.-C., peut être appelée "invention de l'écriture linéaire"; la seconde, dont nous sommes témoins, "invention des images techniques"» (Flusser, p. 7). Face à la décourageante complexité du monde moderne, on n'est pas peu soulagé de découvrir l'existence d'un univers si simple, où tout n'est que luxe, calme et volupté intellectuelle. Au passage, on aura pu apprécier l'un des ressorts essentiels de ce processus de simplification. Le texte se montre particulièrement avare de repères historiques mais, lorsqu'il en livre un, comme ci-dessus («vers le milieu du IIe millénaire avant J.-C.»), on s'aperçoit après vérification que celui-ci ne correspond à rien de précis. L'imprécision est l'une des conditions qui autorise à formuler de grandiloquentes hypothèses, appuyées sur des affirmations aussi péremptoires qu'invérifiables. Effet du hasard? Bien au contraire. Devant la répétition systématique du procédé, on peut constater que l'invérifiable s'érige en système, grâce à l'alibi d'une pensée libre («Pour préserver le caractère hypothétique de l'essai, [...]

Jürgen Klauke.
Horizontale Einsicht (Vue horizontale), 1990-1992.
102 x 180 cm (x 2).
Allemagne.



on ne donnera pas de bibliographie») : évitant avec soin de fournir quelque référence, quelque exemple que ce soit, l'auteur poursuit la construction du raisonnement, débarrassé de l'encombrante complexité du déroulement historique.

Le plus pénible reste sans doute l'emprunt des codes de la philosophie, le mime de la posture intellectuelle, le maniement de ses rituels les plus superficiels, à commencer par le jargon : du «*scanning*» à l'«*Herstellung*» en passant par le «métacode», sans oublier quantité de «niveau ontologique» (ce qui signifie chez Flusser à peu près autant que «de prime abord»). Le comble est atteint lorsque l'auteur tente, à propos de l'appareil photographique, de contrefaire la méthode phénoménologique : «Le mot latin *apparatus* vient du verbe *apparare* qui signifie "préparer". Le latin comporte en outre le verbe *præparare*, qui signifie lui aussi "préparer". Si l'on veut saisir en français la différence entre les préfixes *ad* et *præ*, peut-être pourrait-on traduire *apparare* par "apprêter". Dès lors, un "appareil" serait une chose tenue prête qui est à l'affût de quelque chose, et une "préparation" une chose tenue prête qui attend patiemment quelque chose. Photographier, voilà ce dont l'appareil photo est à l'affût, et en vue de quoi il s'aiguise les dents» (Flusser, p. 24)[4]. Ou quand l'étymologie ne sert rigoureusement à rien – qu'à singer Heidegger...

On ne discutera pas ici la thèse de Flusser – ce serait faire croire qu'il en a une –, mais seulement l'aspect symptomatique de l'ouvrage. Car, si le diable est dans les détails, ce qui s'abrite ici sous le couvert du flou, de l'imprécis et de l'invérifiable n'est autre que la bonne vieille métaphysique : refuge de l'esprit quand l'information manque – refuge où s'abritaient les philosophes d'autrefois lorsqu'il était question de physique, d'astronomie ou de médecine, en attendant que la science les dote de lumières plus convaincantes. Sur la base d'une culture générale vacillante, Flusser trahit, par le schématisme d'oppositions binaires, un recours permanent à cette forme de raisonnement. La manifestation aussi flagrante que maladroite du démon métaphysique doit-elle nous faire oublier que le sémiologue subtil qu'était Roland Barthes, à l'endroit de la photographie (quoique avec une élégance et une élévation de pensée qui rendent le rapprochement difficile), n'empruntait pas d'autre chemin lorsqu'il se mettait en quête de l'«essence» d'une Photographie dotée, tout au long de *La Chambre claire*, d'une respectueuse et significative majuscule? N'en déplaise aux (rares) héritiers de la phénoménologie, avouons une fois pour toutes qu'il est incomparablement plus facile d'explorer le vocabulaire à la recherche d'une prétendue «essence» que d'affronter et de décrire l'infinie variété matérielle d'une pratique.

Transformer l'essai?

L'examen des thèses de doctorat soutenues au sujet de la photographie en témoigne : celle-ci constitue *a priori* un objet de grande curiosité théorique[5]. Carrefour où se croisent les questions de l'esthétique et de la technique, de la représentation et de la modernité, la photographie forme à juste titre un site remarquable de la pensée contemporaine. C'est à l'attente théorique réelle qui existe en ce domaine que doit être mesurée la déception provoquée par un ouvrage comme celui de Flusser. Pas seulement à cause de sa propre insuffisance, mais parce qu'il renvoie aux défauts de la plupart des tentatives en la matière.

Depuis la *Petite Histoire de la photographie* de Walter Benjamin (1931), la réflexion sur ce médium a volontiers pris la forme de l'essai. Genre assurément fort honorable de l'exercice intellectuel, quand l'étude ou le traité viennent en rétablir l'équilibre par d'utiles confrontations. Genre dont les caractéristiques se révèlent toutefois dangereuses, lorsqu'il devient le mode exclusif du travail théorique. Plus léger que le traité, l'essai occupe dans la tradition philosophique le rôle du défricheur d'idées nouvelles. Situé aux avant-postes de la réflexion, il attend que sa vérification, ou son infirmation, soient établies par des travaux plus lents et plus rigoureux. Il forme très précisément une étape, au caractère provisoire. C'est pourquoi l'on admet qu'il peut se passer d'un lourd appareil d'investigation bibliographique. Dans le cas de la photographie, cette licence s'est transformée en sauf-conduit autorisant un exercice fondamentalement différent.

«On pourrait s'étonner de l'absence de bibliographie. C'est que ce livre n'a pas été écrit d'après des livres mais d'après des photos»[6], hasarde Henri Vanlier, visiblement gêné, dans sa *Philosophie de la photographie*. Outre le burlesque de l'argument (on se demande à quoi servent les références livresques chez Gombrich ou Panofsky, puisqu'ils parlent de tableaux...), l'absence d'indications bibliographiques illustre le fait que Vanlier, comme Flusser, comme Barthes, reprennent à chaque fois la question de zéro, comme si aucun précédent n'était digne d'être cité, comme si aucun devancier n'avait défriché le domaine. Au-delà des nuances particulières, cette prétention se fonde généralement sur l'ignorance. Lorsque celle-ci, encore habilement dissimulée chez Benjamin, s'érige, quelques étapes plus tard, en méthode ouvertement revendiquée, on s'aperçoit que le mal est fait. Dernier exemple en date : *L'Œil naïf*, de Régis Debray, dont l'avant-propos et le titre même reprennent, développent et exemplarisent l'argumentaire déjà fixé par Roland Barthes. Au prétexte que «la Photographie se dérobe»[7] (Barthes), ou qu'elle «esquive le grappin du concept»[8] (Debray), les deux ouvrages, avec une fausse humilité de bon aloi revendiquent une sorte d'amateurisme de la pensée, mélange

3. Henri Vanlier, *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la photographie, hors série, 1983.
4. Citons encore, entre autres sources d'hilarité, le lexique situé en fin de volume, qui fait tout de même le point sur des notions aussi cruciales que celles de jouet, «objet servant à jouer», ou de photographie, «image produite et distribuée par des appareils, semblable à une feuille volante».
5. Sur 85 thèses de doctorat soutenues en France depuis 1976 concernant la photographie, 38 relèvent de la philosophie ou de l'esthétique, 32 de l'histoire.
6. Henri Vanlier, *op. cit.*, p. 139.

d'intuitionnisme et de biographèmes, qu'on accepterait probablement mal dans tout autre domaine que celui-ci. (Qu'il faille fourbir de nouveaux outils théoriques pour approcher une activité qui résiste en effet aux idées reçues ne fait pas de doute, mais la meilleure solution consiste-t-elle, pour ce faire, à déposer tout bagage de *méthode*?)

Un doigt de vérité

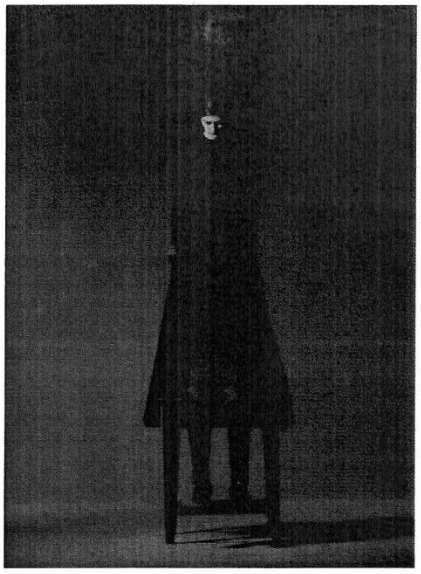
Moins ardu à écrire, moins cher à éditer, moins long à lire, l'essai relève d'une certaine économie de la pensée, qui possède ses avantages. Celle-ci, malheureusement, se métamorphose dans le cas de la photographie en pensée *à l'économie*. Sans conteste, la première explication de cette disette théorique tient à la (relative) jeunesse du médium. Si on le compare à une pratique comme le théâtre, elle aussi fructueuse pour la pensée, mais vieille de plusieurs millénaires, on aperçoit le bénéfice de la durée : d'Aristote à Ubersfeld en passant par d'Aubignac, Diderot ou Schelling, la liste est impressionnante, quoique la proportion d'élaborations théoriques marquantes pour une période donnée ne soit probablement pas supérieure à celle de la photographie. La différence ne réside pas seulement dans le nombre, elle réside dans la durée même, qui a permis aux principales thèses de circuler, de s'installer, de faire autorité. C'est assurément cela qui manque à la réflexion sur la photographie – on peut le vérifier, par exemple, lorsque Barthes, dans la courte bibliographie de *La Chambre claire*, oublie de citer la *Petite Histoire de la photographie*, texte qu'il connaissait pourtant, comme en témoigne un entretien de 1977, mais qu'il a visiblement oublié de relire pour l'occasion; oubli qui tient du lapsus pur et simple, lorsqu'on constate la proximité des conclusions des deux auteurs[9].

Mais cette explication à elle seule serait de courte portée si l'on n'apercevait ce qui alimente ce défaut d'autorité. En 1977, soit deux ans avant la rédaction de la célèbre *Note sur la photographie*, Angelo Schwartz, venu interviewer Roland Barthes, lui pose cette question dont la brutalité même est intéressante : «Il existe des théories du cinéma. Pourquoi n'y a-t-il pas de théorie de la photographie?» A quoi Barthes répond, à juste titre, que c'est l'inscription fictionnelle du cinéma qui lui vaut la dignité qui manque à la photographie[10]. Remarquons au passage qu'on n'écrirait probablement plus aujourd'hui qu'il n'existe pas de théorie de la photographie : cette année 1977 voyait la parution outre-Atlantique du célèbre article de Rosalind Krauss «Notes sur l'index»[11], qui, à partir d'une relecture de Peirce, devait introduire la thèse indicielle devenue, depuis, la vulgate de la théorie photographique (antérieur à la vogue de l'index, le texte de Flusser ne s'inscrit pas dans cette veine, mais représente un avatar tardif de la mode intellectuelle précédente, encore imprégnée de linguistique, qui décrit l'image comme code).

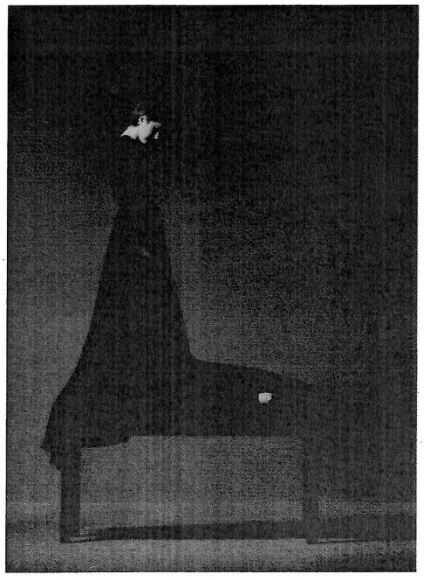
L'exemple du cinéma (qui relève strictement de la même réalité technologique que la photographie, mais pour lequel on n'invoque pas à tout propos l'*archè* d'«empreinte photonique») suffit à prouver l'insuffisance de cette thèse comme approche exclusive du médium. Mais ce dont elle témoigne désigne bel et bien la tache aveugle de toute approche théorique de la photographie. Que l'image argentique appartienne «ontologiquement» au site de l'enregistrement est incontestable – mais l'on ne sache pas que l'enregistrement audio ait provoqué de semblables débats philosophiques. Être une empreinte était une chose : pour poser problème, il fallait aussi que cette empreinte soit une image. En d'autres termes, la principale difficulté de la réflexion sur la photographie repose dans le mariage, en théorie impossible, de la *représentation* et de la *vérité*, catégories métaphysiques que toute la tradition occidentale a construites l'une contre l'autre[12].

Régler ce dissensus patiemment élaboré ne se fera pas d'un battement de cils. Mais précisément : l'une des conclusions que pourrait apporter la lecture d'un ouvrage comme celui de Flusser est peut-être qu'il est temps de délaisser la séduction de l'essai pour passer à une autre vitesse, un autre régime. Si l'opus de Flusser n'avait servi qu'à cela, il n'aurait pas été totalement inutile.

7. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 14.
8. Régis Debray, *L'Œil naïf*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 7.
9. Voir Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. III, 1974-1980, Paris, Le Seuil, 1995, p. 1235.
10. Voir *idem, ibidem*, p. 1236.
11. Rosalind Krauss, «Notes on the Index : Seventies Art in America», *October*, nos 3-4, 1977, trad. de l'anglais J.-P. Criqui, in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 65-91. La thèse indicielle a depuis alimenté bon nombre d'ouvrages, en particulier *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1987, et *L'Acte photographique et autres essais*, de Philippe Dubois, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1990.



12. Louis Marin : «La réponse hâtive de l'histoire de la philosophie "occidentale", ou hâtivement lue dans sa vulgate, est de faire de l'*être* de l'image un *moindre être*, un décalque, une copie, une deuxième chose en état de moindre réalité et, du même coup, en écran aux choses mêmes, d'en être l'illusion, un reflet appauvri, une apparence d'étant, un voile trompeur» (*Des pouvoirs de l'image*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 10).



Annexe C3

Courrier électronique d'Alain Desvergnes

Courrier en date du 16 mars 2011, en réponse à notre courrier du 25 février 2011

Monsieur,

Vous pardonnerez ce retard pris à répondre à votre demande concernant Vilèm Flusser.
Cette année est fertile en évolutions et en révolutions des gens et des écorces. Pour moi, elle est modestement fertile en expositions à monter, d'où le délai.

Je ne peux malheureusement pas vous apprendre grand chose le concernant que vous n'auriez déjà trouvé à la bibliothèque de l'Ecole d'Arles où j'avais déposé un ou deux livres, voire des articles (je crois) le concernant et que vous connaissez déjà.
Je ne me souviens pas de la conférence de 1983 que vous mentionnez. En plein travail de construction de l'Ecole, son bâtiment et son programme, j'ai dû faire l'impasse. Le titre que vous citez est parfait.
En général je prends toujours des notes, mais je n'en ai pas trouvé trace ici.

Malheureusement, lors de mes années comme directeur des Rencontres d'Arles à partir de 1978-79, puis comme créateur de l'Ecole en 1982, nous n'avions pas beaucoup de moyens techniques pour faire des publications par écrit et/ou en vidéo concernant les intervenants et artistes en résidence que j'ai eu le plaisir d'inviter à l'Ecole. Seuls les étudiants en profitaient. Ce luxe est venu plus tard.

_____

C'est en bibliothèque que j'avais découvert le travail de V.F. dans les années 1960-70, quand j'enseignais en Amérique. Une décennie plus tard je l'ai invité à Arles pour partager avec nos étudiants son approche de la sémiologie concernant la photographie car elle m'avait beaucoup intéressée.

Une modeste anecdote sympathique pour conclure. En 1975, quand j'ai été invité, pour la première fois, aux Rencontres d'Arles afin de participer à une table ronde sur la photographie, il y avait à côté de moi un petit bonhomme savoureux que je ne connaissais pas et qui devait prendre la parole juste après moi. En parlant, je ne sais pourquoi, j'ai mentionné son nom et le titre de son dernier livre sur "les objets du quotidien". Il s'est alors penché vers moi et m'a dit doucement à l'oreille : *" c'est moi qui l'ai écrit "*.
A cette même table ronde, pour clore mon propos je me souviens avoir photographié l'assistance avec le tout nouveau appareil Polaroid SX 70. Quelques "vrais" photographes de l'assistance ont été horrifiés par *"ces Américains qui font n'importe quoi ! "*

A l'époque, j'avais été très surpris en effet de découvrir qu'en France la sémiologie (comme le Polaroïd) était curieusement appréciée dans les milieux universitaires et aussi chez les photographes qui, souvent frères ennemis, se rejoignaient devant ce nouveau venu, pour ne pas dire ce "parvenu" (et le polaroïd et la sémiologie).
Le sujet de votre recherche, sous la direction de Michel Poivert, montre que nous avons vraiment changé de siècle.

Quand vous aurez terminé votre thèse, prévenez-moi. Je suis persuadé que je serai toujours autant "captivé" en vous lisant, par le personnage et par sa glose.

Annexe C4

Conférence de Vilém Flusser à Arles en 1975

« Art, Photographie et Philosophie », *Le Nouveau Photocinéma*, n°39, octobre 1975, p.21-26 (Jean Clair, p.21-24, Vilém Flusser, p.24-26)

ART, PHOTOGRAPHIE et PHILOSOPHIE

Le festival d'Arles 1975 pourrait être, pour peu que vous le voulions, une mine inépuisable de relations, compte rendus, portfolios et réflexions photographiques. Voici, ce mois-ci, deux interviews recueillies au magnétophone lors du colloque sur l'art et la photographie qui réunissait autour d'une même table, Erika Billeter (Kunsthaus-Zürich), Peter Bunnel (Université de Princeton USA), Jean Clair (Conservateur et Critique d'art), Alain Desvergnes (Université du Canada), Dominique Ferriot (Cracap France), Vilem Flusser (Université de Sao Paulo), Jean-Claude Lemagny (Cabinet des Estampes B.N.) et Gunter Metken (Historien et Critique d'art). Nous ne pouvons, malheureusement pas, vous communiquer ici l'intégralité de cet échange de vues qui fut un des moments les plus passionnants de ce festival, mais qui représente une fois décrypté, plus de 150 feuillets dactylographiés. Un Nouveau Photocinéma tout entier n'y aurait pas suffit. A défaut de cet intégralité, voici deux interventions importantes. La première sur l'introduction de Jean Clair qui présida la journée d'ouverture. La deuxième, celle du philosophe brésilien Vilem Flusser, qui tient une chaire de communication à l'Université de Sao Paulo et qui proposa à ses confrères et à l'assistance une thèse audacieuse tendant à voir dans la photographie, une démarche qui loin d'être picturale serait plutôt philosophique. Le monde n'a plus besoin de philosophe, dit-il en substance, il a les photographes. Le fait que ces interventions furent enregistrées au magnétophone, le fait que le Professeur Vilem Flusser s'exprimait en un français qui bien que parfait n'est pas sa langue maternelle, a peut-être alourdi le style des textes qui vont suivre, mais auxquels nous avons tenu à être les plus fidèles possible – et les a peut-être entachés d'erreurs de transcription, ce dont nous vous prions de bien vouloir nous excuser.

Vilem Flusser

Fort heureusement pour moi, nous avons parlé hier de la relation entre la photographie et la peinture et non de la relation entre la photographie et les autres médias artistiques qui se sont développés après l'invention de la photographie. Je dis heureusement pour moi parce que je crois que la relation entre la peinture et la photographie n'est pas très intéressante. Il y a des choses beaucoup plus intéressantes à mon avis. Nous sommes plongés, je crois, dans un monde d'images comme aucune génération avant nous ne l'avait été. Nous sommes entraînés par un maëlstrom d'affiches, de revues illustrées, par des films, par la télévision. C'est cela le monde représentatif dans lequel nous vivons. Cela ne sert plus à rien de parler d'art : je crois que ce mot a perdu tout intérêt. Il n'est plus définissable. Notre problème est le suivant : au début du XIX[e] siècle, on a inventé une méthode par laquelle les objets du monde, les rayons reflétés par ces objets pouvaient êtres captés, fixés sur une surface. On a trouvé une méthode grâce à laquelle on peut, si je puis m'exprimer ainsi, faire des impressions digitales du monde à quatre dimensions sur deux dimensions et cela a crée une circonstance d'imagination comme cela n'était pas encore le cas avant.

Pendant l'époque classique, l'homme a été plongé dans un monde statuaire à trois dimensions. Actuellement c'est fini. Nous sommes désormais plongé dans un monde d'images à deux dimensions qui n'a plus aucun rapport avec la peinture, qui d'ailleurs n'a plus aucune importance. Nous sommes plongés dans un monde d'images créées par les rayons qui sortent du monde des quatre dimensions. Et nous avons beaucoup de mal à établir des rapports avec le monde à quatre dimensions à cause de cette barrière qui s'interpose entre nous et ce monde. On peut donc dire que c'est par l'intermédiaire des photographes, des cinéastes et des gens de la télévision que nous nous mettons en rapport avec le monde. Nous n'avons pour ainsi dire plus d'expériences immédiates. C'est un problème. Ce qui me paraît être la question fondamentale c'est de vouloir distinguer la méthode de la photographie de la méthode du film. Je me propose d'analyser très rapidement le geste photographique pour découvrir ce dont il s'agit. Qui est le photographe? Si vous observez comme moi (je suis un laïque et c'est peut-être un avantage) si vous observez phénoménologiquement les mouvements d'un photographe dans une chambre, dans une salle quand il photographie, vous pouvez peut-être découvrir ce dont il s'agit. Lorsque vous voyez un homme muni d'une caméra – il faudrait peut-être mieux dire une caméra munie d'un homme – qui bouge d'une certaine façon dans la pièce, je crois qu'il y a, dans ses mouvements, trois aspects fondamentaux. Le premier aspect est celui de la *recherche d'un point de vue,* le deuxième aspect est une *manipulation spécifique de la situation* pour la fixer sur une surface, le troisième aspect est *le recul du photographe par rapport à lui-même pour observer ce qu'il fait.*

En résumé : – choix du point de vue
– manipulation de la situation
– recul de soi-même.

C'est une situation typiquement philosophique! Je crois que le mouvement de la photographie, c'est le mouvement de la philosophie traditionnelle. Je n'ai pas peur d'avancer la thèse suivante : lorsque l'on dit que la philosophie est morte, cela revient à dire que la philosophie à céder sa place à la photographie.

Je voudrais maintenant analyser rapidement le premier de ces aspects. Evidemment ces trois aspects ne peuvent pas être séparés. L'homme est concrètement dans le monde. Ce qui veut dire que son geste a des aspects que l'on peut distinguer mais non pas séparer. Avec cette pensée derrière la tête, je vous prie d'observer maintenant ce curieux mouvement du photographe qui cherche un point de vue. Il se disloque dans les quatre dimensions et l'on pourrait avoir l'impression que son mouvement est fluide, qu'il bouge comme un poisson dans l'eau. Mais si nous observons mieux, nous voyons que cela n'est pas le cas : il s'éloigne et s'approche de son sujet, il se meut dans les dimensions verticales et horizontales, il cherche les divers types de regards sur la situation. Son mouvement n'est pas fluide, c'est une série de sauts. C'est un mouvement quantique. Il saute comme si, dans l'espace-temps, il y avait des barrières. Il est évidemment obligé de le faire à cause de l'appareil. Pour lui, l'espace temps n'est pas continu. Il y a des régions séparées par exemple la région du point de vue de l'oiseau, la région du point de vue de la grenouille, la région du point de vue archaïque, les yeux ouverts, étonnés. Il y a la région du close-up, il y a la région de la vue panoramique. Entre chaque région, il y a comme des barrières car il est forcé d'adapter l'appareil à chaque région. Le photographe doit décider d'abord dans quelle région il veut fonctionner avant de pouvoir adapter son appareil. Ces régions peuvent être appelées des perspectives

...ici se situe un très bref passage inaudible, quatre lignes tout au plus...

Il y a un caractère idéologique dans le geste de photographier. On ne peut pas y échapper et il est bon de le voir. Car la chose est semblable à la philosophie. Mais beaucoup de philosophes ne veulent pas l'accepter. Quand le photographe a choisi sa région, il va maintenant choisir son point de vue dans cette région. Mais c'est une recherche étrange. Car cette recherche est conditionnée par la situation elle-même qui impose un point

> Plongés
> dans un monde
> d'images,
> nos rapports avec elles
> ont profondément
> modifié
> notre relation
> avec le monde,
> les autres
> et nous-mêmes.
> La photographie
> est la philosophie
> de notre temps.

Nous comprendrons ce qu'est la liberté humaine

de vue spécifique ainsi que par la carrière. Il y a donc une dialectique très complexe dans cette liberté du photographe. S'il y a une confluence des déterminations de la situation et de l'appareil et de la délibération du photographe, et que nous analysons cela patiemment, nous arriverons à comprendre ce qu'est la liberté humaine.

Lorsque je dis que le photographe saute, cela veut dire qu'il prend sans cesse des décisions et que ces décisions sont toujours des hypothèses opératoires. Si nous analysons ces hypothèses à la fois conditionnées et à la fois délibérées, nous avons une idée de la place dans le monde de cet animal curieux qu'est l'homme. Mais il faut encore considérer autre chose : les décisions que prend un photographe sont le résultat d'un doute. Il ne sait, lorsqu'il s'approche d'une situation comment il va la photographier. Il doute. C'est le mouvement cartésien dans le geste du photographe. C'est un type de doute spécifique : le doute méthodique. Ce n'est pas le doute existentiel dont on nous

C'est le doute scientifique, le doute rationnel

parle maintemant, ce n'est pas le doute fondamental qui s'exprime par des gestes totalement différents. C'est le doute scientifique, méthodique, c'est le doute rationnel. Lorsque je dis rationnel, je n'exclue pas évidemment les émotions et les sentiments du photographe, mais ils sont sous contrôle. Si nous nous demandons alors quelle est la relation entre le photographe et la situation considérée ainsi que la relation entre le photographe et la caméra qu'il tient à la main, nous avons alors en main une arme puissante pour analyser les problèmes existentiels de premier ordre. La situation est donnée au photographe, mais il s'y trouve plongé, mêlé et il ne peut pas en sortir. Je crois que si nous regardons cette relation entre le photographe et la situation, nous n'avons pas besoin de connaître le principe bien connu qui veut qu'au cours d'une démarche psycho-analytique, la psychanalyse change et le patient et l'analyste. Nous voyons concrètement que le photographe est changé par la situation et cette tension dialectique est l'être dans le monde du photographe. Observer le rapport entre le photographe et la situation, c'est observer vraiment la relation de l'homme dans le monde.

Je voudrais maintenant vous donner une idée de cette autre relation, peut être encore plus importante, entre le photographe et la caméra. Par la pensée marxiste, nous sommes amenés à croire que l'appareil est une force aliénante de l'homme. Dans notre société, si nous définissons un instrument comme un objet qui se meut par rapport à un sujet humain, nous sommes, selon l'analyse marxiste de notre situation, à un stade dans lequel cette relation s'est inversée. L'homme, l'ouvrier dans une usine automobile n'utilise pas la machine par rapport à lui-même, il est utilisé par la machine, il se meut en fonction de la machine. La machine est devenue le constant et l'homme est devenu le variable. C'est le processus par lequel l'homme s'aliène du monde et de lui-même. La relation de l'homme avec la caméra n'est pas celle-là. Au contraire. L'homme est conditionné par la caméra, mais grâce à ce conditionnement, il devient libre. La liberté du photographe est donnée par les conditions de la caméra. Il peut choisir son point de vue et il peut choisir sa position en fonction du mécanisme de la caméra et grâce à cette possibilité limitée des paramètres de choix, il est vraiment libre. Je pense que les révolutions socialistes veulent aboutir à

> Le photographe semble plus libre qu'il ne l'est. Le photographié n'est jamais sincère. Et pourtant l'appareil loin de nous aliéner nous confère une dignité sans précédent.

cela : créer une situation dans laquelle l'homme se réalise grâce à sa machine comme le photographe se réalise grâce à sa caméra. Je crois que nous pouvons considérer cela comme un modèle de la dignité de l'homme face à la machine.

Je voudrais maintenant attirer votre attention sur le deuxième aspect du geste que j'ai appelé le geste de la manipulation. J'avais bien préparé tout ce que j'avais à dire mais malheureusement hier soir, Monsieur Youssuf Karsh à complètement changé mes opinions lorsqu'il a dit – peut-être malgré lui – qu'il voulait être médecin mais qu'il a choisi d'être photographe. Et il a tout à fait raison aujourd'hui si nous utilisons le mot médecin dans son sens le plus large comme lorsque nous disons que « Jésus était le médecin des âmes » alors en effet le photographe est notre médecin parce qu'il est celui dont la profession est de nous désaliéner. Alors j'ai pensé cette nuit à ce qu'était un médecin. Lors de la consultation, le médecin prend un appareil – le stétoscope – est par ce fait même, il nous transforme en objet, en patient. Que nous soyons célèbres ou non n'y change rien. Monsieur Kennedy ou Einstein face à leur médecin deviennent comme nous tous des objets. Monsieur Karsh a photographié des gens. Peut-être le portraitiste n'est-il pas très caractéristique comme photographe, mais il peut servir très bien de point de départ. Il croit entrer en dialogue avec la personne qu'il va photographier, mais le dialogue est nécessairement faux parce que le photographe a la puissance : il a l'appareil, il se cache derrière lui et la personne photographiée devient réifiée en face de la caméra. C'est une manipulation de l'objet. L'individu qui est photographié n'est pas sincère pour deux raisons : d'abord parce qu'il est le centre d'une attention et qu'il le sait. Il devient alors « self-conscious ». Mais il sait aussi qu'il est centre d'une attention réifiante alors il se rebelle car il ne veut pas être « chose ». Ces deux réactions, ces deux aspects contradictoires : celui de l'exhibitionisme et celui de l'indignité d'être « chose » se voient dans les visages que Karsh nous a montré. Mais du point de vue du photographe la situation éthique et politique est encore plus douteuse car, qu'est le photographe? Il est à la fois le partenaire du photographié, le témoin, le critique, il est le juge. Voilà un problème éthique, politique de la soi-disant objectivité de la photographie. Je voudrais dire que la manipulation est toujours présente dans l'acte de photographier même lorsqu'il ne s'agit pas d'une personne. Quand on photographie un paysage, on peut peut-être croire que le paysage est indifférent au photographe et qu'il y a donc, entre eux, une certaine objectivité. Mais vous savez que cela n'est pas vrai. Regardez par exemple les photographies archéologiques. Vous photographiez la scène à midi, à 17 h, sous les rayons ultra violets pour faire voir des structures invisibles normalement. Vous manipulez la situation. Elle devient pour vous situation archéologique visible seulement pour les archéologues. Tout comme est réservée aux spécialistes, la photographie astronomique, médicale... Il s'agit toujours d'une manipulation de la situation. Et c'est nécessairement ainsi car *observer* ça veut dire *manipuler*. Avant de traiter du troisième aspect, permettez-moi d'entrer dans le problème qui pour moi est le plus cher. Ce choix des positions et cette manipulation de la situation sont imposés par l'appareil. Mais elles ne le sont pas de la même façon avec la caméra de cinéma ou de vidéo. L'appareil est construit pour saisir des images distinctes et séparées l'une de l'autre. C'est ce que l'on appelle en philosophie « clara e distincte

Une situation observée et manipulée

perceptione ». Le photographe est donc forcé par l'appareil d'être cartésien et de faire le choix entre plusieurs images.
Ce n'est pas son choix. Il a fait son choix quand il a choisi de photographier mais après avoir choisi de photographier, il est devenu nécessairement cartésien en s'adaptant nécessairement à la géométrie car la photographie est une espèce de géométrie analytique.
Tandis que dans le cinéma ou la vidéo, vous pouvez bouger, fluctuer dans l'espace. Vous n'avez pas besoin de prendre position, vous êtes devant le monde sans position. Ce n'est pas une recherche de position. Cé que vous voyez quand vous regardez un film ou la télévision ce n'est pas strictement parlant une recherche de position et de décision prise mais c'est une fluctuation autour de la situation et c'est vous qui devez prendre la décision. Evidemment vous ne la prenez pas parce que vous êtes réifié par le film ou la télé... C'est là, le grand problème. La photographie est beaucoup moins aliénante que le film ou la télévision. La photographie nous force, nous détermine à prendre un point de vue et après cela, nous devons nous décider. Tandis que le film ne prend pas un point de vue. La vision du film est discursive, historique... C'est un art *trompe-l'œil*. C'est un discours d'images photographiques qui nous trompent.

Le choix : projection dans le futur

(Un empêchement technique nous a contraints à remplacer la dernière partie de l'intervention du Professeur Vilem Flusser par un texte écrit qu'il nous a communiqué).

Le troisième aspect du geste, celui de l'autocritique, a un rapport avec ce qu'on appelle « réflexion » en philosophie. C'est évidemment un terme emprunté à l'optique et par là même intimement lié avec la photographie. La caméra possède un miroir et si le photographe le regarde, il voit comment l'image pourra être. Il voit les images potentielles et il sélectionne la sienne parmi celles qui sont disponibles dans cette vision futurologique.
Il élimine toutes les images possibles sauf une et condamne ainsi toutes les images possibles, sauf une, dans le domaine du possible, mais non du réel; dans le domaine des virtualités perdues. De cette manière, le geste de photographier nous permet de voir concrètement comment fonctionne le choix en tant que projection dans le futur : c'est un exemple de la dynamique de la liberté. Parce qu'il montre que la critique (l'application des critères aux possibilités) est cette dynamique de la liberté.
Mais ceci n'est qu'une des significations du terme « réflexion » : être un miroir pour juger les virtualités du futur. Une autre signification est d'être un miroir pour nous voir nous-mêmes quand nous prenons nos décisions. J'ignore s'il existe des caméras avec de tels miroirs, mais il serait facile de les faire. Parce que quelques-unsdes mouvements du photographe font que tout se passe comme s'il se regardait dans un tel miroir. Grâce à ce miroir (qu'il soit matériel ou imaginaire); il se voit photographiant. Ainsi, il s'inclut lui-même dans la situation. Le geste de photographier montre concrètement de quelle sorte de vision il s'agit. Elle ne doit pas être confondue avec celle du déclencheur automatique qui permet la photographie de soi-même; ni avec celle d'un miroir opposé au photographe, qui permet la photographie de la réflexion. Elle ne reflète pas le photographe en tant qu'objet passif (ce sont les anthropologistes scientifiques qui font cela). Elle reflète le sujet actif (ce qui est le but de certaines philosophies). Et de tels miroirs, s'ils existent, doivent permettre le contrôle non sur le photographe, mais sur le geste même de photographier. L'auto-contrôle. Autre forme de la liberté. Dans la tradition occidentale, et depuis Kant, nous sommes alertés (et « pour cause) contre une réflexion, considérée comme une spéculation. Parce que le miroir dont je parle permet la construction d'autres miroirs, en succession sans fin, qui se reflètent les uns les autres et ainsi ouvrent un abîme sans fond. Cet abîme peut avoir une attraction suicidiale, mais le geste de photographier grâce à cela ne deviendra plus contrôlable. Le geste perdra sa signification en se perdant dans d'abîme. Nous, Occidentaux, (par opposition avec d'autres civilisations), sommes intéressés à photographier pour des raisons qui ont à voir, entre autres, avec la manière dont, nous disposons nos miroirs. C'est pourquoi notre problème n'est plus la réflexion continuelle, mais la décision où nous devons arrêter notre réflexion pour passer à l'action. Quoique nous connaissions l'abîme (le « néant »), nous ne voulons pas le regarder pour lui-même, mais pour pouvoir photographier mieux. Pour nous, la réflexion est une stratégie non un abandon de soi-même. Le moment où le photographe cesse de regarder dans le miroir réfléchissant (qu'il soit réel ou imaginaire) est le moment qui caractérisera son image.

> Si la photographie avait quelque chose à apprendre à la peinture, c'est cette manipulation « boomerang », cette réflexion infinie qui a pondéré l'Art d'une charge philosophique qui lui était jusqu'alors étrangère

L'hyperréalisme est-il artistique ou philosophique ?

S'il s'arrête trop tôt, l'image sera superficielle. S'il s'arrête trop tard, l'image sera brouillée, sans intérêt. Elle sera pénétrante et révélante si le photographe a choisi le bon moment pour arrêter sa réflexion sur soi-même. C'est pourquoi la réflexion fait partie de la recherche du photographe et de sa manipulation : elle est la recherche de lui-même et elle est une manipulation de lui-même. En fait, la recherche d'un point de vue fait partie de la manipulation de soi-même. Et vice-versa. Et ce qui est vrai de la photographie est vrai de la philosophie, et de la vie tout court. Mais en photographie cela devient concrètement évident : nous pouvons le voir en regardant le geste.
Ces réflexions ne sont pas une description phénoménolique du geste de photographier : elles suggèrent seulement qu'une telle description pourrait être utile. Mais elles suffisent néanmoins à poser certaines questions dans un contexte spécifique. Par exemple : quelle est la différence ontologique et espitémologique entre photographier et peindre? Quel effet, s'il y en a, a eu l'invention de la photographie sur la philosophie et est-ce que le mouvement appelé « hyperréalisme » est un mouvement artistique ou philosophique? En effet, ne peut-on pas dire que grâce à la photographie (mais pas seulement grâce à elle) la distinction entre art et philosophie est devenue brouillée? Quel effet a eu l'invention de la photographie sur la pensée scientifique (et non seulement sur la méthode scientifique)? Quelle est la relation de la photographie avec des méthodes de vision plus récentes et de la même famille (comme diapositives, films, bandes-vidéo et hologrammes)? En bref : les considérations ici soumises à vous, sont suffisantes pour pouvoir formuler des questions concernant la photographie susceptibles d'atteindre le cœur du problème, qui veut que la photographie soit un geste de regarder (theoria). Et je vous soumets ces considérations parce que je crois que nous sommes réunis ici pour discuter précisément de ces questions.

Vilem Flusser

Annexe C5

Aïm Deüelle Lüski. Description de ses *camerae obscurae*

Les principaux appareils de Aïm Lüski sont les suivants[1598] :

- la *camera obscura* aux citrons (1977-78) fut sa première tentative rudimentaire, lors de son séjour à Paris. Elle est convexe comme un citron, faite avec le carton des boîtes de papier Kodak, élément évidemment autoréférentiel, de feuilles d'aluminium et de cellophane, et percée de multiples sténopés. Lüski photographia deux citrons et les images obtenues représentent des douzaines de citrons, comme dans un motif répétitif géométrique.

- la *camera obscura* de voisinage (1977) ressemble à une maquette d'immeubles en carton reposant dans une boîte de papier Ilford, chaque unité étant percée d'un sténopé ; elle fut utilisée pour produire des images multiples et emmêlées de son studio.

- la *camera obscura* escalier (1978) est composée de quatre boîtes en forme d'escalier, l'une au-dessus de l'autre et en retrait, chaque boîte est percée d'un sténopé frontal, et un négatif unique occupe le fond du dispositif. En 2004, Lüski fit construire un dispositif similaire en acajou, avec six marches. L'image ainsi obtenue combine quatre ou six images de profondeur différente.

- les *camerae obscurae* musicales (1988, 1998 et 2012) sont des appareils où les sténopés ont été percés selon les notes de partitions musicales, respectivement de Bach, Mahler et Scriabin. Lüski a d'ailleurs comparé son travail

[1598] Ces descriptions sont faites à partir de quatre sources : la seconde partie du livre d'Ariella Azoulay, *Aïm Deüelle Lüski and Horizontal Photography(op.cit.)* ; le catalogue *Aïm Deüelle Lüski, Imatges Residuals, Fotografia documental en temps obscurs*, Barcelone, La Virreina Centre de la Imatge, 2012 ; l'article d'Ariella Azoulay, « Aïm Deüelle Lüski. Cameras for a Dark Time », *Aperture*, n°201, hiver 2010, p. 34-39 ; et notre conversation avec l'artiste le 24 octobre 2012 à Barcelone.

photographique à la musique, déclarant, à propos de la *camera obscura* barrique, *infra* : « dans mes photos, on voit les quatre côtés d'une place à la fois, ce qui est impossible sur place ; c'est comme en musique, entendre tout l'orchestre à la fois, au lieu des instruments un par un[1599] ».

- la *camera obscura* de bois et d'argile (1992) mesure 72 centimètres, soit la taille d'un film de douze photographies 6x6 ; ses deux parois d'argile maintenues par la structure en bois sont percées de sténopés de chaque côté. L'image inhabituelle d'une longueur de 72 cm représente une place de Tel-Aviv où se tiennent souvent des rassemblements politiques, et où Yitzhak Rabin sera assassiné quelques années plus tard[1600].

- la *camera obscura* NESW (1992) en bois est un cube avec une ouverture, masquée par une lame de rasoirs, dans chacune des quatre parois verticales, soit les quatre points cardinaux ; un film est disposé à l'intérieur selon une diagonale, et peut donc recevoir une image par chacune des ouvertures, en tirant parti de la transparence du support de l'émulsion en celluloïd. Lüski a posé cet appareil sur la ligne de séparation (« ligne verte ») entre le territoire israélien et Jérusalem-Est, qu'Israël occupe depuis 1967 et a annexée illégalement en 1982, tentant ainsi d'abolir cette ligne de séparation historique ; les photographies ainsi réalisées combinent en une même image des vues des deux côtés, un moyen pour Lüski de dénoncer l'occupation et l'annexion. Sur certaines photographies, on discerne l'ombre de l'appareil sur son trépied en même temps que le soleil vu sous un autre angle ; Lüski fait à ce propos une analogie avec *Le point de vue du Gras*, de Niépce, où, du fait de la durée d'exposition, la position du soleil et les ombres sont aussi paradoxales. Comme

[1599] Entretien avec l'artiste le 24 octobre 202 à Barcelone.

[1600] Lüski apparaît dans le film *The Angel of History* de Ariella Azoulay (2000), qui traite de cet assassinat https://www.youtube.com/watch?v=OmowYd2hqhs consulté le 21 août 2015.

le note Ariella Azoulay, cet appareil « **ne montre pas** la ligne de séparation, mais rend **présente l'impossibilité de la voir et de la montrer**[1601] ».

- la *camera obscura* du camp de réfugiés (1994-95) est en argile, le matériau que les réfugiés utilisent pour leurs abris temporaires en exil ; Lüski l'utilisa pour photographier sa propre maison.
- la *camera obscura* d'épaule (1996) est en argile synthétique, moulée pour s'adapter à l'épaule de Lüski qui se déplace ainsi, la camera à l'épaule.

- la *camera obscura* horizontale (1998) fut sa première expérimentation de photographie réellement horizontale. Elle a l'aspect d'un appareil photographique ancien, en acajou, sur un trépied, mais elle a deux faces « antérieures », chacune percée de sténopés, annulant ainsi le geste habituel du photographe visant son sujet. Trois négatifs sont placés à l'horizontale à l'intérieur et chacun affleure de chaque côté une paire de sténopés. L'image obtenue est donc composée par les cônes de lumière qui impressionnent le négatif, le paysage extérieur devient un élément d'une texture multi-triangulaire complexe. La relation entre le point de vue unique du photographe et l'image représentative du sujet photographié est ainsi remise en question.
- la *camera obscura pita* (2004), en acajou sur un pied, a la forme plate et rond d'un pain *pita*, pain traditionnel du Moyen-Orient qu'on ouvre et remplit d'ingrédients ; elle a une douzaine de sténopés des deux côtés et peut ainsi prendre des photographies grand-angle. L'image obtenue avec un Ektachrome 4x5 comprend des douzaines de petites images des deux côtés de la diapositive. Lüski l'utilisa au point de contrôle de Qalandia où des marchandises israéliennes sont transférées en Palestine (« back-to-back »), comme un témoignage de la « production du désastre », où des personnes dépossédées de leur terre reçoivent une prétendue aide humanitaire de ceux-là même qui les ont dépossédées.

[1601] "The camera **does not show** the seam-line but rather makes **present the impossibility of seeing and showing** the seam-line". A. Azoulay, *Aïm Deüelle Lüski, op. cit.,* p. 63 (emphase dans l'original).

- la *camera obscura* boule (2004) est une boule de métal et de bois sur un support, avec 60 sténopés répartis sur sa surface. La *camera obscura* ballon (2012) lui est similaire avec 32 sténopés, mais est en argile blanche, ressemble davantage à un ballon de football, et est posée au sol. La combinaison des images ainsi obtenues sur un seul négatif vertical ne permet plus guère de distinguer des éléments de la scène photographiée, mais elle crée une illusion de vision à 360°. Les immeubles Bauhaus ou l'école d'art construite sur les ruines d'un village arabe détruit qu'il photographie ainsi forment une autre image, sans haut ni bas, sans droite ni gauche, comme les *Equivalents* de Stieglitz[1602].
- la *camera obscura* gâteau (2010) est un cylindre d'acajou assez plat, sur un support, avec six sténopés, couvrant chacun un angle de 60°. Six négatifs rectangulaires sont disposés à l'intérieur, à l'horizontale, laissant un espace vide au centre, un espace perdu, vide d'images. Lüski fait une analogie entre ce dispositif et ceux de Marey et de Muybridge. Les négatifs sont placés juste en dessous des sténopés et sont donc partiellement brûlés par la lumière ; seuls les objets les plus éloignés du sténopé, là où moins de lumière pénètre, sont quelque peu visibles. Lüski a utilisé ce dispositif principalement pour photographier des ruines de maisons arabes subsistant après la destruction des villages palestiniens lors de l'épuration ethnique (*Nakba*) en 1948 : les constructions plus récentes n'apparaissent pas, brûlées par la lumière, et on ne discerne que ces ruines, témoignages d'une épuration ethnique que l'histoire officielle voudrait nier[1603].
- les *camerae obscurae* à cartes (2010) sont des demi-cylindres d'acajou, l'un vertical, l'autre horizontal, dans lesquels sont disposés, comme des cartes rayonnant à partir de l'axe du cylindre, six négatifs, horizontaux dans un cas, verticaux dans l'autre. Le sténopé est au centre, sur l'axe, et la lumière traverse donc les négatifs; au lieu d'images multiples sur un même négatif, Lüski produit ici des images d'un même sujet sur plusieurs négatifs, chacun selon un point de vue légèrement différent.
- la *camera obscura* barrique (2012) est, contrairement aux autres, faite à partir

[1602] Entretien avec l'artiste le 24 octobre 2012 à Barcelone.

[1603] *Idem*

d'un objet existant, un tonneau dans lequel sont percés des sténopés. Un négatif horizontal reçoit la lumière de toutes les directions. Lüski l'a utilisée dans une place de Tel-Aviv où se trouvent le quartier général de l'armée, le tribunal, le musée municipal et une bibliothèque, tous instruments directs ou indirects de pouvoir dont les images se retrouvent ainsi combinées en une seule image.

Annexe C6

Les Techniques de Nino Migliori

Foto Magazine, 2e année, n°1, 1997, numéro spécial Nino Migliori, n.p.

LA TECNICA DI NINO MIGLIORI

a cura di Marina Nella Truant

Stabilire una definizione per delineare il lavoro di Migliori non è facile. Non è possibile dare una connotazione per fissare caratteristiche ricorrenti, trovare la cifra che informa le sue ricerche che, per definizione, sono indagini per accrescere conoscenze alle quali non si può porre limiti. La sua opera è stata definita ora neorealismo, ora informale, ora concettuale e così via; nessuna di queste qualifiche è stata una forzatura, perché il suo operare si può, a tutto diritto, inserire nelle diverse classificazioni. E' limitante privilegiarne una piuttosto che un'altra, anche perché Migliori non è un epigono, anzi è sempre stato uno scout che dopo aver aperto una strada e averla praticata per un certo periodo (a livello di tecniche, di linguaggi, di tematiche) l'ha lasciata per scoprirne nuove, a volte procedendo in parallelo. Spesso vi è ritornato a distanza di tempo per scoprirvi nuove tracce, in un continuo gioco di rimbalzi. Per cui "sperimentazione" è la definizione che meglio si adatta al suo lavoro, intesa non come ricerca forsennata del nuovo, ma come necessità di esprimere una enorme gamma di pulsioni, emozioni, idee, per offrirle agli altri con liberalità e generosità. Le immagini che vi proponiamo sono una esemplificazione di quanto detto. Sono stati scelti alcuni dei grandi temi dell'iconografia fotografica, all'interno dei quali si rincorrono i numerosi filoni di ricerca che Migliori ha indaga nei quasi 50 anni di lavor Questo tipo di ripartizio può sembrare in contrad zione con quanto detto sin ra. E' difficile assegna una etichetta ai singo lavori, la quasi totalità parte di più categorie, m questa è stata una scelta p offrire una delle possibi chiavi di lettura, un perco so esemplificativo.

SPERIMENTAZIONE

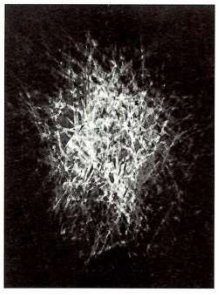
Sotto l'etichetta "Sperimentazione" sono state riunite una serie di immagini che analizzano varie tecniche, la maggior parte delle quali "ideate" da Migliori, altre che fanno parte della storia della fotografia. Sono scritture fotografiche che, usufruendo, di volta in volta, degli strumenti tipici (acidi di sviluppo e di fissaggio, carta sensibile, pellicola, luce, calore e ingranditore) realizzano la cosiddetta fotografia off-camera negando l'utilizzo dell'apparecchio che correntemente viene considerato indispensabile: la macchina fotografica. Nel caso delle Polaroid o la macchina viene usata in modo improprio, oppure le foto scattate sono manipolate. In ogni caso ciò che viene prodotto è una rappresentazione non formale della realtà e al contempo è anche un percorso di ricerca per verificare le valenze del codice fotografico.
La maggior parte di queste tecniche viene sperimentata fin da quando Migliori inizia a interessarsi di fotografia, quasi come reazione al gusto dominante, ai clichès iconografici, alla figurazione egemonica. A volte le diverse tecniche si sono sommate, ma qui abbiamo preferito scegliere "la purezza" dei vari linguaggi per motivi di chiarezza.

Pirogramma su celluloide
1948 - cm. 22,5x14,5

Tecnica inventata nel 1948. Viene ottenuta bruciando con qualunque fonte di calore la pellicola fotografica; la diversa durata e intensità dell'intervento e la manualità dell'azione danno luogo a esiti eterogenei. I negativi così manipolati vengono utilizzati come un qualsiasi negativo.

Clichè-Verre
1950 - cm. 40x30

Migliori adotta questa tecnica fin dal 1950. Su una lastra fotografica o su uno spezzone di pellicola, che abbiano la gelatina ancora umida, il fotografo opera dei graffi con una punta o lametta: la pressione maggiore o minore produce graffiti più o meno intensi. Le diversità nella pressione provocano l'affioramento o la sovrapposizione di strati. (A. Colombo)



Fotogramma, 1956
monotipo cm. 39x28,5

Tecnica usata dal 1956. Si ottiene collocando pezzi di cellophane (come in questo caso), o altro materiale semitrasparente, direttamente sulla carta fotografica. Sono state operate esposizioni multiple, ruotando ogni volta il materiale appoggiato, in modo da creare una immagine che presenta diversi spessori e profondità.

Fotogramma da "Top Paki",
1977 - monotipo cm. 30x18,5

E' una foto di moda ottenuta usando scialli e vestiti per ricavarne fotogrammi in rapporto 1:1. Fa parte di una ricerca sul lavoro della stilista Paki.

Stenopeogramma, 1967
cm. 25x16,5

Ricerca iniziata nel 1954. E' l'immagine ottenuta attraverso il foro stenopeico. Migliori esplora anche questo tipo di trascrizione in modo anticonvenzionale. Nel pezzo qui proposto il classico foro viene moltiplicato alterando, quindi, il risultato.

Ossidazione, 1955
monotipo cm. 30x23,5

Tecnica che Migliori utilizza dal 1948. E' l'agire sulla carta fotografica dello sviluppo e del fissaggio a contatto con i sali di argento. Lo sviluppo annerisce, il fissaggio scolora. L'azione può essere "incanalata" da pennelli e spatole. Oppure può essere lasciata "libera" muove do e inclinando il fogli facendo scorrere i liquidi

Polarigramma, 1977
cm. 25x20,5

Tecnica messa a punto n 1976. E' un cellogramm (la carta qui è solo tr sparente) riprodotto attr verso lenti polarizzate de tamente ruotate.

Inside-Outside, 1991
monotipo

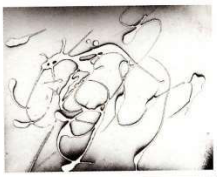
Fotografia eseguita con l Polaroid 50x60 cm. Son stati utilizzati solidi i plexiglass inseriti all'inte no della macchina e co temporaneamente posi come soggetto davan all'obiettivo. Si è così ott nuta, in una sola immag ne, una "fotografia-foto gramma".

Cellogramma, 1974
cm. 23,5x16

Le prime immagini sono state prodotte nel 1954. Sono stati usati alcuni pezzi di carta colorata trasparente posti tra due vetri, fissati da telaietti e utilizzati come negativo, oppure riprodotti direttamente sulla carta. Le sovrapposizioni del cellophane, e la filtratura differente, danno luogo a differenti densità di colori e spazialità.

Idrogramma
1954 /74 - cm. 24x19

Tecnica semplicissima messa a punto da Migliori nel 1952, il quale lascia cadere alcune gocce d'acqua oppure di qualsiasi altro liquido (meglio colorato se si opera su carta a colori) su un vetrino. Poi copre le gocce con un altro vetrino, sigillando ai bordi il tutto con dello scotch. Poi pone il vetrino così ottenuto nel portanegativi dell'ingranditore e stampa direttamente su carta. (A.Colombo)



Fotogramma spaziale
1952 - cm. 24,5x17,5 cad.

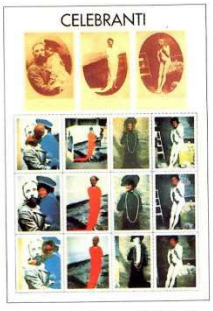
Si ottiene colando liberamente della vernice su un vetro (dripping); quindi la lastra è stampata per contatto su carta sensibile. Successivamente viene solarizzata (2) e ristampata per contatto su un altro foglio (1).

Lucigramma
1952 - cm. 23x17

Ricerca iniziata nel 1952. E' la vera e propria "scrittura della luce". E' sufficiente usare una pila puntiforme. Bisogna avvicinare oppure allontanare il fascio di luce dalla carta sensibile, muoverlo più o meno velocemente, farlo filtrare attraverso una mascherina. Si producono così segni di densità e grossezza diversi.

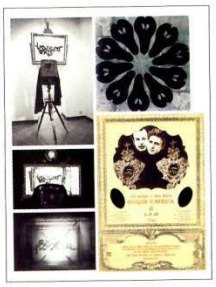
CELEBRANTI

I lavori di Nino Migliori, qui rappresentati, fanno parte di una serie esposta con i Celebranti che, come dice Marilena Pasquali "...Nascono da un gioco serissimo, e come reazione a tutto lo scontato, lo schematico, il detto una volta per tutte, alle certezze delle accademie come a quelle delle avanguardie, come per 'fare un passo indietro' e concedere al reale la possibilità di mostrarsi in altre immagini che non siano quelle già codificate. Non a caso l'estetica di Franco Solmi è di formazione prettamente fenomenologica." E' una sera d'estate, al Premio Michetti di Francavilla al Mare: dopo un'ottima cena, ci si mette, quasi per gioco, a redigere articolo dopo articolo lo statuto di una fantasiosa associazione di liberi maestri d'arte che si offrono come artefici del Bello a quanti desiderano "celebrare" qualche cosa, qualsiasi cosa. I nuovi artisti si propongono con tutto il peso della loro professionalità e della loro capacità creativa e rivendicano il diritto a ricreare miti e riti in nome di un sempre risorgente desiderio di meraviglia. "...Del poeta il fin la meraviglia" ama ripetere Solmi, ricordando gli straordinari virtuosismi di Giambattista Marino. Sono tempi di citazioni imperanti - anche per Francesco Paolo Michetti siamo stati chiamati in Abruzzo a citare e a ricreare - e perciò provocatoriamente la parola d'ordine diventa celebrazione. Senza alcun timore di affermare "questa è una celebrazione" con la stessa enfasi con cui si direbbe: "questa è una rapina !"



SuPerDaCon.. Michetti
Francavilla al Mare - 1978

Discorso sul Museo
Ancona - 1979



L'Estasi materialistica
Cattolica - 1981

Caro Solmi
Gavirate - 1980

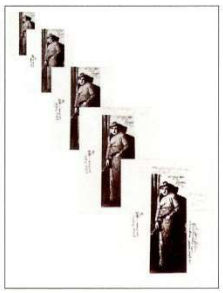
TEMPO

Tutto è inserito nella dimensione tempo e tutto ha un proprio tempo e una propria durata. Ma la relatività dei sistemi di riferimento temporali sono tali che determinano diversi tipi di rappresentazione. Nell'analisi dei lavori raccolti in questa sezione si vuole mettere l'accento solamente su questo aspetto anche se può sembrare riduttivo o addirittura estensivo. Ma una tale segmentazione è necessaria se vogliamo capire il percorso ideativo di un fotografo, che spesso privilegia l'idea all'immagine, anche bella, ma fine a sè stessa.

da "Herbarium", 1974
monotipi
cm. 20x24,5 cadauno

da "Herbarium"
1974 - monotipo cm. 23x18

Diversi tipi di vegetali, foglie, fiori raccolti per strada, inseriti tra due vetri in plance, sono stati stampati secondo il procedimento cibachrome in positivo e in negativo, utilizzando i vegetali come negativi. Con il passare del tempo, la materia si decomponeva e l'immagine ottenuta si modificava, sia come struttura sia come colore. Con taglio diacronico e sincronico, alcuni particolari venivano ingranditi progressivamente fino a raggiungere dimensioni notevoli (più di mille ingrandimenti). E' un discorso sul tempo che passa, sulla morte quindi, ma anche sulla nascita di una nuova realtà attraverso l'analisi dei singoli dettagli.

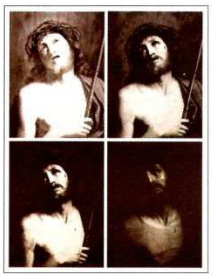


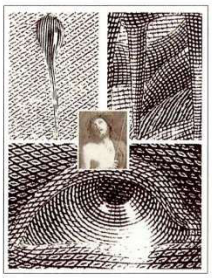
Controtempo, 1933
cm. 24x18 cadauno

Nel 1933 Petrolini ha dedicato a Sepo una sua foto. Sepo, negli anni Settanta, "l'ha girata" a Migliori, successivamente Migliori l'ha passata al critico d'arte Quintavalle, e così via. Un passaggio di stima e di affetto, come dice una delle dediche, che ogni volta viene fotografato. Man mano che aumentano le dediche, al contrario, si rimpicciolisce l'immagine che, alla fine dell'operazione, diventerà sigla essa stessa e si confonderà (foto)grafia tra le grafie.

Controtempo Blu, 1977
16 Polaroid cm. 43x34

Come dice il titolo, è necessario andare a ritroso nel tempo per capire il senso di questo lavoro. La prima immagine in alto a sinistra è l'ultima scattata, da cui la prima immagine scattata è l'ultima in basso a destra. Questa performance ha avuto luogo presso la Galleria Blu in occasione del suo ventesimo compleanno. L'operazione doveva, quindi, evidenziare un accumulo, una durata. Migliori fotografa il gallerista Peppino Palazzoli, il quale sceglie una persona tra il pubblico cui affidare la propria storia, cioè il proprio ritratto, e glielo appende al petto; questa persona viene fotografata e a sua volta sceglie un'altra persona cui passare il testimone e così via. L'ultima immagine contiene in sè tutte le altre e la sua storia è la somma degli scatti precedenti e rappresenta la sintesi dell'intera operazione.





da "Significazione", 1978
cm. 48x38,5 cadauno
da "Significazione", 1978
cm. 18x13 (1, 2, 3)
cm. 48x38,5 (4)

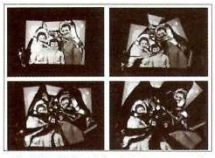
La macchia 1975/76 - serigrafia cm. 100x140

Francesco Barbieri detto il Guercino, inventò e dipinse; Francesco Fontana disegnò; Pietro Fontana, veneto, incise, e poi si potrebbe proseguire: Migliori trascrisse, tradusse in differenti lingue; Rino di Cera riprodusse; Luciano Bencivelli stampò. Ecco come potrebbe suonare una breve didascalia di questa operazione. Migliori è stato un traduttore "infedele" all'opera, o fedelissimo se si preferisce, in quanto l'ha letta secondo modelli culturali diversi, diversi nel senso che sono riferibili a età differenti. ...E anche dei 12 particolari di "scrittura" che Migliori ha deciso di evidenziare (qui ne sono proposti tre) possiamo trovare la spiegazione solo all'interno di una serie di scelte che sarebbero impensabili senza il caricamento di senso che offre la cultura contemporanea. A.C. Quintavalle

da "I Muri" - 1950/73

da "I Muri", 1973
acquaforte cm. 33x25

Queste immagini esemplificano un tipico procedere di Migliori all'interno del suo lavoro. Spesso, a distanza di diversi anni, recupera una tecnica, una immagine, come in questo caso, e la riattualizza caricandola di nuovi significati. Qui la partenza è una fotografia della serie " I Muri" scattata nel 1950. Nel 1973 ne evidenzia un particolare che viene, poi, trascritto in acquaforte e serigrafia. Come dice A.C. Quintavalle: "E' un modo per far toccare immediatamente le possibilità di traduzione di un codice in un altro e per mostrare le differenze di queste trascrizioni. Insomma la vicenda della fotografia staccata da quelle della grafica, dell'acquaforte, o della litografia, della serigrafia o del bulino, è una vicenda ancipite o monca."



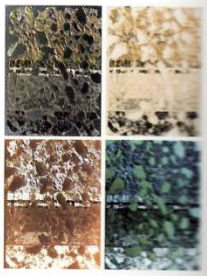
da "Ieri-Oggi", 1993 - monotipi cm. 24x30 cad.

da "Ieri - Oggi", 1993
monotipo cm. 140x250

Con questo lavoro il fotografo vuole visualizzare l'impossibilità di mantenere inalterato un ricordo con il trascorrere del tempo, fissarlo in memoria in modo completo, integrale. Una lastra anni '50, recuperata in un laboratorio fotografico, è riprodotta in successione, man mano che viene frantumata. L'immagine così fatta a pezzi, disgregata, dissociata è sempre meno riconoscibile e riconducibile a una unità. Alla fine un blow-up di enormi dimensioni - dilatazione dello spazio che corrisponde allo scorrere del tempo - evidenzia solo pochi particolari: squarci di ricordi.

da"Photobiografemi" 1985
monotipo cm. 82x62

Questo lavoro è un lucigramma che visualizza, su un foglio di carta fotografica a colori, i percorsi biologici di alcuni scarafaggi per la durata di una notte. A ogni insetto è stato applicato un finimento di sottilissimo acciaio armonico con inserito un led di colore diverso secondo il sesso dell'insetto. Ogni corredo pesava solamente un grammo.



da "Antimemoria"
Autodeterminazione
della materia, 1979
monotipi cm. 25x20 cad.

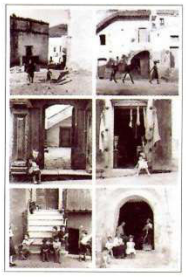
Si tratta di una ricerca i cui primi lavori datano 1968. Rappresenta l'impatto del tempo sulla materia, il suo consumarsi, il lento disgregarsi e il significato che acquista dall'as surgere a soggetto della rappresentazione. Qui una carta di caramella raccolta per strada, ormai in disfacimento - sarebbe interessante percorrere il

rifiuto nel lavoro
ri - si autodeter-
propone e viene
verso passaggi di
le danno piace-
uggestioni croma-
accattivanti in
osizione al suo
uto degradato.

AMBINI

migliaia di foto-
catturate negli
quanta, legate
ppresentazione
eorealista, era
operare una
er cui si è pri-
un tema, tra-
ai vari lavori,
rvito da setac-
essariamente a
inissime, data
lelle immagini.

da "Gente dell'Emilia"
Bambini Anni '50
cm. 13x13 cad. da "Gente
del Sud" Bambini
1956 - cm. 13x13 cad



da "Gente del Sud" Bambini
1956 cm. 13x13 cad.

ini di città " Mara
m. 13x13 cad.

zi della via...
- cm. 13x13 cad.

igliori racconta
nze e in questi
solo legato alla
intesa come per-
riprese, struttu-
rio di luci e om-
iamento di mas-
a. Gli interessa
l'insieme delle
il dipanarsi del-
e, la sua durata.

RITRATTO

Si potrebbe riconoscere parte delle ricerche che costituiscono il lavoro di Migliori, analizzando i suoi molti ritratti, perché ognuno di essi è ricco di riferimenti e di richiami.

Piera degli Esposti
1958 - cm. 36,5x29

Ritratto come paesaggio dell'anima, come rappresentazione legata al concetto di bellezza che è tale e "reale" in quel momento, quindi da fissare in memoria. La tradizione della foto-ricordo, del ritratto da tenere nel portafoglio oppure da mettere in cornice, ha certamente interessato Migliori, ma è stata solo una tappa del suo percorso artistico.

Italo Zannier, 1956
cm. 29,5x39

Luciano Argenio, 1957
cm. 29x37

L'occhio del pittore - Argenio - e gli occhiali riflettenti del fotografo e storico - Italo Zannier - diventano la focale dei ritratti ed evidenziano la funzione primaria della vista per il loro procedere artistico.

Vittorio Mascalchi, 1958
cm. 40x30

Luciano Leonardi, 1957
cm. 40x30

Mascalchi e Leonardi sono inglobati nel paesaggio, e lo sfondo diventa in realtà il protagonista delle foto. I muri scrostati sono uno dei temi di Migliori e allo stesso tempo, iconograficamente, il gusto informale ricorda il lavoro dei due pittori.

Lea Vergine, 1978
cm.23,5x36

Lea Vergine, il soggetto, viene ritagliata, estrapolata dal contesto. La doppia immagine così ottenuta, ci spinge a osservare nei dettagli una icona che probabilmente verrebbe fagocitata senza essere assimilata. E' un modo per prolungarne la durata. Questo stesso lavoro può essere anche letto come figurazione dell'assoluto: a sinistra il ritratto ha un significato completo, finito, autoreferente; e del relativo: a destra il ritratto esiste come silhouette, ma in realtà lo leggiamo come mancanza, come vuoto, l'equilibrio è stato rotto e il significato può essere dato solo dalla totalità.

Lea Vergine, 1978
cm. 23,5x35

Ritratto come rappresentazione, come recita, gioco dei ruoli. Il contesto, così disperso, dilatato, viene chiaramente indicato come quinta teatrale, come scena che si apre, come "palcoscenico della vita".

Peggy Guggenheim, 1957
cm 20x30

Un ritratto che coglie la tristezza, la solitudine, "il male di vivere" invisibile che la tiene separata dalle altre persone.

Emilio Vedova, 1957
cm. 29,5x38,5

Questa fotografia è un paraglifo ottenuto sovrapponendo positivo e negativo leggermente sfalsati. La stampa è stata, poi, ricavata dal negativo ottenuto dalla sovrapposizione.

da "Sequenze TV"
Dario Fo 1978
cm. 8,5x11 cad.

"Migliori raccoglie direttamente dallo schermo televisivo (con l'utilizzazione di bassi tempi di posa) gli aspetti e le caratterizzazioni dei gesti e del volto di un personaggio durante una trasmissione. Ponendoli poi in sequenza, il fotografo opera un "reportage a distanza" che vuole sottolineare l'ambiguità della immagine fotografica. Quando essa è legata all'arbitrio della estrapolazione e dell'accostamento delle immagini."
(A. Colombo)

Man Ray, 1971
cm. 30,5x23,5

"Man Ray è 'scritto' con alcuni passaggi di negativo fino a raggiungere quella durezza caratteristica della stampa a violento contrasto e, insieme, fino a toccare, con la granulosità e la porosità della stesura, il momento della copia vecchia, della copia fallata di stampa, oppure macchiata dal tempo e dall'umidità: insomma una immagine storica per un artefice che fa parte della storia della icona."
(A.C. Quintavalle)

Luciano De Vita, 1972
cm. 15,5x24

De Vita, incisore, legato quindi alla riproducibiltà, alla moltiplicazione "uguale a se stessa" dell'opera d'arte, viene rappresentato come divinità induista dalle mille braccia "uguali a se stesse".

ciò che crea, non una perfetta corrispondenza, una specularità totale. Dietro le spalle di Sughi, un suo quadro, lui in primo piano si inserisce in questo, confondendosi. Migliori non solo stacca l'autore, ritagliandolo, ma attua lo straniamento sovvertendo i colori per mezzo della tecnica del bleaching. Cioè toglie strati di colore dal supporto fotografico per mezzo di candeggina.

da " Inimmaginabile "
Gli allegri 1976 cm. 17,5x13
cad., provino cm. 6x6

"Nino Migliori dimostra, se ve ne fosse bisogno, l'instabilità dei significati dell'icona e la totale contrapposizione tra foto e particolari che da esse si possono ricavare, tra foto e significati che essa può assumere.(...) una foto casuale ritrova la nuova verità, diventa analisi critica della realtà, magari proprio grazie alla trascrizione meccanografica." (A. C. Quintavalle)

Mario Nanni, 1977
cm. 13,5x18,5

Il pittore e la sua opera. Dietro l'opera sta l'artista la cui presenza, intesa anche come personalità, affiora da ciò che produce, ma non completamente. Questo perché un solo lavoro, una sola ricerca non possono svelarci appieno l'ideologia, la poetica, la complessità che stanno nella mente di un autore.

Alberto Sughi, 1978
bleaching - cm. 26x31

Migliori afferma che esiste una similarità fra l'artista e

Mario Leoni, 1975
clichè verre - cm. 25x20

Ritratto di un altro incisore, rappresentato attraverso un'operazione tipica del suo lavoro: la biffatura, cioè l'annullamento, la negazione dell'ulteriore riproducibilità della immagine. Da cui l'uso della tecnica del clichè- verre e la stampa in negativo.

Enrico Manelli, 1979 ca
cm. 30,5x23,5

La foto è stata ottenuta riprendendo il riflesso del volto su un piano trasparente attraverso il quale si vede la parte inferiore del corpo. E' stato usato il grandangolo. Lo scenografo, creatore di spazi ideali, di realtà virtuali, di illusioni prospettiche è qui "condensato", procedimento del racconto onirico secondo Freud, in un ritratto dove le leggi della prospettiva e della rappresentazione sono annullate.

Rossana Bossaglia, 1978
cm. 17,5x12,5

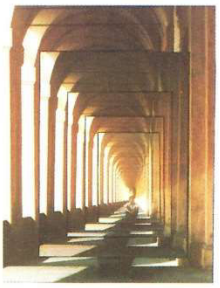
Storica e critica d'arte che si rispecchia, entra nell'opera, che legge e analizza, diventandone parte essa stessa, e viceversa.

Luigi Ontani, 1974
cm. 30x29,5

Ontani di solito si propone "mimeticamente", sostituendosi a personaggi oppure a porzioni di opere d'arte; Migliori, con la tecnica del sandwich, ne svela il gioco, accentuando il "falso", miscelando gesti e particolari, riprendendo, qui, alcuni stilemi di Leonardo.

Francesco, 1993
collage su Polaoro

E' un Polaoro sul quale è stato operato un collage. La parte inferiore e le laterali dell'immagine (vestito e fiori) sono stati ritagliati da un'altra Polaroid. Il Polaoro si ottiene spellicolando una Polapressure, ottenendo così un trasparente che si applica su carta lucida dorata. Il trasparente mantiene soltanto porzioni dell'immagine poiché l'emulsione, all'interno della Polaroid, è stata staccata parzialmente dalle pressioni operate. In questo modo affiora l'oro. Posizionando l'immagine secondo diverse inclinazioni, l'incidenza della luce, variamente direzionata, crea un gioco di riflessi.



Lucio Saffaro, 1976
cm. 24x18

Il filosofo dei frattali, l'alchimista delle geometrie è qui rappresentato per mezzo di un collage della stessa fotografia moltiplicata e via via rimpicciolita che ci porta in uno spazio metafisico tendente all'infinito.

Antonio Gadès, 1984
collage cm. 61x50

Il movimento della da
la persistenza e la du
del gesto vengono rap
sentati dalla reiterazi
dell'immagine (in qu
caso due). La forza,
sensualità, la dramm
ticità del flamenco ve
no rappresentati dai br
delli di cellophane
colori caldi e intensi.

Il tempo dilatato
(autoritratto)
1974 - cm. 28,5x21,5 ca

"La sequenza, di carat
concettuale, nonostante
videnti simbolismo, è
struita su un discors
autoironia e di autodis
zione. Partendo dal
prio ritratto, Miglior
sovrappone, stampa
con tempi via via più
ghi, la radiografia del
prio teschio e sottolinea
tal modo i fattori percet
che entrano nella lett
della immagine."
(A. Colombo)

…ritratto, 1976
… 13x17,5 cad

…e ottenute riprendendo una superficie riflettente forata sotto una …oscopica.

…oritratto, 1978
… 6,5x15 cad.

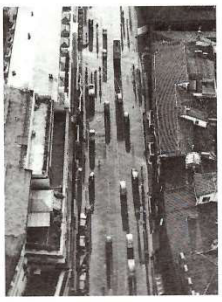
… punti di vista - alto, basso -, seconda …ghezza delle braccia …izzando una fotocamera …widelux.

…io a Wen Nahoum …oritratto), 1993
…age su Polaroid

… alla quale è stato …o il viso. Questo è …stituito con un ri… del fotografo Wen …n.

TERRITORIO

Ambiente, habitat, paesaggio, tutto ciò che ci circonda e ci ingloba è il tema che questa sezione affronta. La trascrizione della "realta" avviene attraverso modelli di rappresentazione diversi, sia dal punto di vista tematico sia tecnico, risultando spesso anticipatori e innovativi.



Bologna, anni '50
cm. 23,5x17,5

Immagini che ci propongono una delle vedute più caratterizzanti della città di Bologna: le torri. Torre come soggetto della rappresentazione (2), ma anche torre come punto di vista(1).

da "La mia città", 1958
cm. 39x29,5

Dalla serie "La mia città". Lavoro realizzato utilizzando la tecnica delle esposizioni multiple. Qui le torri diventano incrocio, simbolo della struttura viaria; e croce, simbolo dello Stato Pontificio, del quale Bologna faceva parte prima della Unificazione.

Venezia, 1976
cm. 24,5x20

Molto spesso Migliori, dopo aver imparato "come funziona", "cosa succede", "cosa si ottiene", sperimenta "cosa può accadere" utilizzando il mezzo in modo improprio, addirittura praticando l'esatto contrario. Una posa lunga richiede il cavalletto per evitare una immagine mossa, ecco che allora la macchina viene quasi agitata: il risultato ci propone una Piazza S. Marco decisamente insolita.

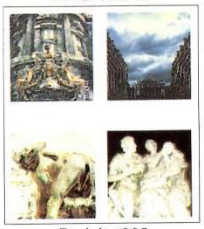
Barcellona
(La Pedrera-Casa Milà)
1995 - Polapressures

Polapressure: è una ricerca che nasce nel 1984 e consiste nell'intervenire durante la fase di sviluppo con spatole, oggetti appuntiti, superfici ruvide, sull'immagine Polaroid che sta affiorando. Questa manipolazione influenza sia il cromatismo - nei primi secondi si fissano i gialli e i rossi - sia la composizione della ripresa stessa. Infatti il delineare un contorno, cancellare un particolare, annullano "la realtà, la verità e l'immediatezza" del sistema Polaroid.

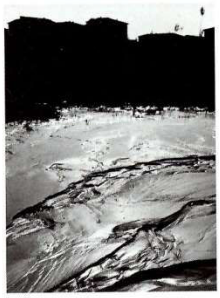
Bologna 1977

Sandwich di due negativi, realizzati con la macchina panoramica widelux, sovrapposti parzialmente.

Parigi, 1995
Polapressures



Parigi, 1995
Polaoro



Bologna, Anni '50
cm. 40x30

Foto della periferia di Bologna, la cui riconoscibilità è del tutto ininfluente. Questa è una immagine contemplativa, di tono basso. E' il controluce "di effetto" con taglio che insiste sul letto del fiume in primo piano, per evidenziare la matericità, la plasticità nei rapporti di luci e ombre. Per l'epoca era una fotografia anticonformista vicina alla Subjective Fotografie.

da "Paesaggi immaginati"
1980 - cm. 24x19

Una marina trascritta secondo un codice romantico-decadente, dai colori sfumati, dalle luci velate. Rappresentazione insolita nell'iconografia di Migliori e tale sarebbe se non scoprissimo che, ancora una volta, si tratta di una sperimentazione ottenuta in camera oscura con la sovrapposizione di ben sette fotogrammi, ognuno dei quali rappresenta un tratto della costa ligure. Se si legge attentamente: il cielo è un mare, le luci provengono da fonti diverse...

da "Paesaggi immaginati"
1974 - cm. 9x12,5

Altro paesaggio immaginato, nato grazie all'immagine, cioè non visto direttamente, ma riproposto attraverso una rappresentazione e la sua messa in codice, comunque trascrizione del "reale"; ma anche immaginato nel senso di pensato, ideato, creato nella mente, "irreale". Questa è la foto di un canneto e di un pezzo di carta, poi stampata in negativo.

da " Paesaggi immaginati "
Lightscape
1957 - cm. 20x25

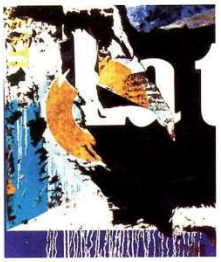
Lightscape, paesaggio di luce, e tale è, visto che non è altro che un pezzo di carta stagnola stropicciata che riflette due fonti luminose radenti e di colori contrastanti, posizionate una opposta all'altra.

da "Paesaggi immaginati"
1977 - cm. 25x20

L'immagine di una immagine è il soggetto di questa foto che si potrebbe leggere con tutte le implicazioni psicologiche, ambientaliste, gestaltiche del caso. E' un paesaggio fotografato da uno specchio stradale rotto.

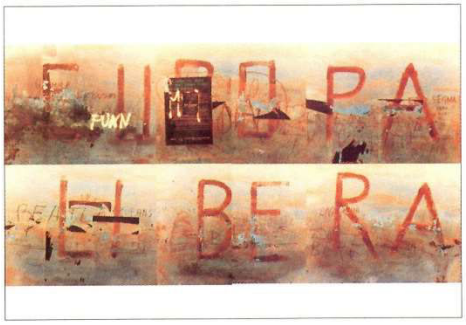
da "I Muri", 1973
cm.9x15

da "I Muri", 1973
cm. 9x15



da "Manifesti stracciati"
1954/78 - cm. 25x20

da "Insegne", 1975
cm. 20x25



da "I Muri" *Europa Libera*
1973 - cm. 20x25 cad.

"La città è una città con la sua storia; non basta parlare della architettura, non basta fotografare gli uomini. Migliori non vuole 'rapire' nessuna immagine. Per lui essere fotografo vuol dire testimoniare; per lui la storia è quella del tempo, e quella degli uomini, appunto un tempo umano, una storia 'materiale' di durata. E il muro è il luogo dove si lasciano delle tracce, si scrive una storia.". (A.C. Quintavalle)

da "Vetrine", 1973
cm. 25x20

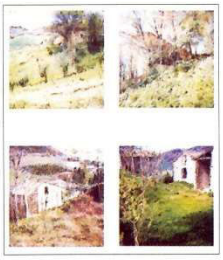
da "Vetrine"
1973 - cm. 25x20

da "Fioritura urbana", 1975
cm. 20x25

da "Fioritura urbana", 1993
cm. 17x13

da "Nuova periferia", 1993
cm. 10,5x10 cad.

La rappresentazione della città è varia, proprio perché è racconto dell'uomo. E' il linguaggio, le parole che si realizzano per mezzo di vetrine, insegne, oggetti, natura e che si traduce per utilizzarli a diversi livelli, esprimendo diverse ideologie.



da "Paesaggi immaginati"
I luoghi di Morandi, 1985
Polapressures

"Nino Migliori ha fatto ciò che ogni vero fotografo dovrebbe fare quando intende non gettar resoconti, ma creare risposte poetiche equivalenti alle suggestioni che l'arte, in questo caso quella di Giorgio Morandi, crea attraverso il proprio specifico linguaggio. Non ha cioè tentato di dar riscontro oggettivo di ciò che per Morandi era la cifra della più gelosa soggettività, ma ha reso visibile con lenta, motivata e vorrei dire proditoria ricerca, l'immagine latente dei luoghi della realtà e irrealtà morandiana, quotidiani e metafisici, intervenendo sugli affioramenti del processo Polaroid con la propria inconfondibile misura d'artista." (F. Solmi)

da "Paesaggi immaginati"
1995 - Polapressures

da "Paesaggi immagin
1986 - Polapressure

da Polifanie, 1983
cm 18x22

Ricerca del 1983. I dei lavori di Miglio chiedono uno spett attivo, che non sub che non viene aggr dalla immagine pon lo ossequioso fruitore tutto è giocato sulla p zione e sulla nostra cità di lettura, di prensione e di inter zione. La fotografia bambino sulla spiag ridotta a strisce, qui stata ricomposta, us prima le strisce dis lasciando uno spazio co dove si sarebbero te inserire le pari; poi zionando le pari se lo stesso procedimen stemando le linee pr tiche. Il risultato è ch riconosciamo menta te le parti mancanti giamo l'immagine la foto di due bambi mili, ma con espres decisamente diverse.

Polapressures, 199

Freezeimages
1991

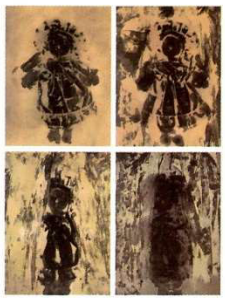
nediatamente dopo lo tto, queste Polaroid so- state messe per alcune in un congelatore; ndi sono state manipo- , incise con un piro- o. Il processo di defini- e dell'immagine è stato entato e i colori, dalla inante monocromati- sono affioranti, come cati e tutta la rappre- tazione è come in attesa ssere riattivata.

OSSIDAZIONI

guenti lavori sono una esa e un approfondi- nto delle ossidazioni; un prosieguo delle rche precedenti e han- lo scopo di gestire fino ondo, seguire passo so i risultati che, negli i Cinquanta erano in- e legati alla libertà del to, alle suggestioni a materia e dei mate- .

Ossidazioni, 1996
nonotipi cm 30x25 cad.

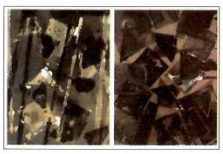
ne utilizzata la stessa ia, spruzzandola e im- gendola alternativa- te nei liquidi di svilup- fissaggio. I tempi di e- izione all'aria e alla del sole, consentono di durre ossidazioni con anti cromatiche con- late.



Ossidazioni, 1996
monotipi cm 30x25 cad.

In questo caso viene ripre- so un soggetto - una bam- bola di pezza - già utilizza- to in un lavoro del 1981, ma il significato è comple- tamente diverso. Allora e- rano autoritratti, la bam- bola come rappresentazio- ne del sè; ora è un soggetto che ben si presta a essere u- tilizzato per realizzare una idea grafica: l'intenzione di dare una collocazione nello spazio, una tridimen- sionalità figurativa.

Ossidazioni, 1996
monotipi cm 30x25 cad.



Ossidazioni, 1996
monotipi cm 25x19,5 cad.

Ossidazione, 1996
monotipo cm 30x25

Sono lavori che iconografi- camente si avvicinano al costruttivismo compositivo di certi cellogrammi degli anni Settanta, in realtà ri- sentono degli stimoli sug- geriti dal controllo degli affioramenti.

MOSTRE

Determinanti, negli anni Cinquanta, per la sua formazione sono gli incontri veneziani con il pittore Vedova e Tancredi, artisti frequentati in casa di Peggy Guggenheim. Sue immagini sono pubblicate su numerose riviste internazionali e vengono esposte in mostre in Italia e all'estero: da Torino a Lione, da Milano a Buenos Aires. Segue un silenzio di circa un decennio, gli anni Sessanta, il quale è dedicato alla riflessione che porterà Migliori su posizioni teoriche e pragmatiche che tuttora lo caratterizzano: il rifiuto di una fotografia decorativa a bassa tiratura e ad alto prezzo, per seguire definitivamente la via dell'ironia nei confronti del fotografo-artista e della ricerca sempre più articolata e profonda che sfata i luoghi comuni, demitizza il "bello" e sottolinea la non meccanicità del documento fotografico. Fra le mostre alle quali viene invitato, le più significative sono: nel 1975 *I Muri* alla FNAC di Parigi; *Herbarium* al Sicof di Milano, *Grafica-Grafica* alla Calcografia Nazionale di Roma. Nel 1976 a Bologna gli viene assegnato il Nettuno d'oro; nel 1977 il C.S.A.C. dell'Università di Parma gli dedica una mostra antologica curata da Arturo Carlo Quintavalle; nel 1978 è invitato al festival di Arles, in Francia con una personale al Museé Reattu; e nello stesso anno viene invitato alla mostra Metafisica del quotidiano alla Galleria di Arte Moderna di Bologna. Sempre nel 1978 durante la rassegna *Superdacon... Michetti,* a Francavilla al Mare, si costituisce l'Opera dei Celebranti. Migliori ne fa parte come naturale conseguenza di una ben precisa ideologia dissacrante e autoironica. Il gruppo presenterà diversi interventi tra i quali Ex-voto, Modena 1979, Discorso sul museo, Ancona 1979; Caro Solmi, Gavirate 1980; Estasi materialistica, Cattolica 1981; Sulle orme di Orlando, Ferrara - Perugia 1987. A *"Venezia '79, la fotografia"*, tiene un workshop internazionale, Off Camera. Nel 1981 partecipa a *Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-80* al Palazzo delle Esposizioni a Roma. Nel 1982 espone a Salerno, *La Boite,a Foto/Grafia Flessibile,* serie di mostre ideate da E. Crispolti; nello stesso anno dà vita ad Abrecal, gruppo aperto di ricerca sulla percezione globale, che produce mostre e spettacoli di ispirazione neo futurista, fra cui *Marte* '83, *Cattolica* 1983; *Omaggio a Bragaglia,* Milano 1985. Nel 1983 partecipa alla fondamentale mostra *L'Informale* in Italia presso la Galleria di Arte Moderna di Bologna e nello stesso anno è presente a Monaco di Baviera a Fotogramme, esibizione dedicata ai grandi maestri della fotografia off-camera. Nel 1985 espone sue opere, *Carteossidate,* alla Galleria della Fotografia, Palazzo Massari, Ferrara, ed è presente alla mostra *Il Dopoguerra dei fotografi* a cura di Italo Zannier. Nino Migliori, sempre accompagnato dal desiderio di far partecipare chiunque sia interessato alle sue ricerche, di far conoscere un modo diverso e più personale di produrre fotografia, si avvicina ai bambini e con Giocafoto, Suzzara 1986, inizia una serie di lavori con gli alunni delle scuole elementari e medie. Nel 1988 è invitato alla mostra *The European Iceberg* a Toronto Canada; nel 1990 alla mostra *Photogramme und die Kunst* alla Kunsthaus di Zurigo; nello stesso anno gli è stata dedicata una sala alla Biennale Internazionale Photographie d'Art et de Recherche al Gran Palais di Parigi; nel 1991 al Palazzo delle Esposizioni di Roma è invitato al workshop *Sviluppi non premeditati: la fotografia immediata fra tecnologia e arte,* nel 1993 alla Biennale d'Arte Contemporanea a Bologna e a *Muri di carta* alla Biennale di Venezia; nel 1994 a *Trasparenze* a Grosseto e a *The Italian Metamorphosis,* 1943-1968 al Guggenheim Museum di New York. Nel 1995 a *Il ritratto fotografico in Italia, 1895-1995* alla Biennale di Venezia, al Castello Sforzesco a Milano, al Forte Belvedere a Firenze e a *Europa después del Diluvio,* a Barcellona e Vienna. Nel 1996 a *Humanisme et Photographie,* Maison Robert Doisneau, Gentilly. Sue opere sono conservate al Museum of Modern Art di New York, alla Bibliothèque Nationale di Parigi, al Museo di Praga, presso il C.S.A.C. di Parma, alla Galleria di Arte Moderna di Roma e di Bologna, e altre. L'attività di fotografo si affianca a una intensa collaborazione con istituzioni pubbliche. Ha organizzato mostre e manifestazioni tra le quali: 1a *Settimana Internazionale di Fotografia,* Bologna 1987; *Acqua, fuoco, aria, terra, Fotografia 150° Anniversario,* Castelbolognese 1989; *Sculture,* Castel San Pietro Terme 1990; *Celtracon,* Rassegna Internazionale di Arte Contemporanea, Grosseto 1995. Ha fatto parte sia del Comitato scientifico per la fotografia dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche sia del Comitato scientifico del C.S.A.C. di Parma. Ha insegnato Storia della Fotografia al Corso di Perfezionamento in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma. Vive e lavora a Bologna.

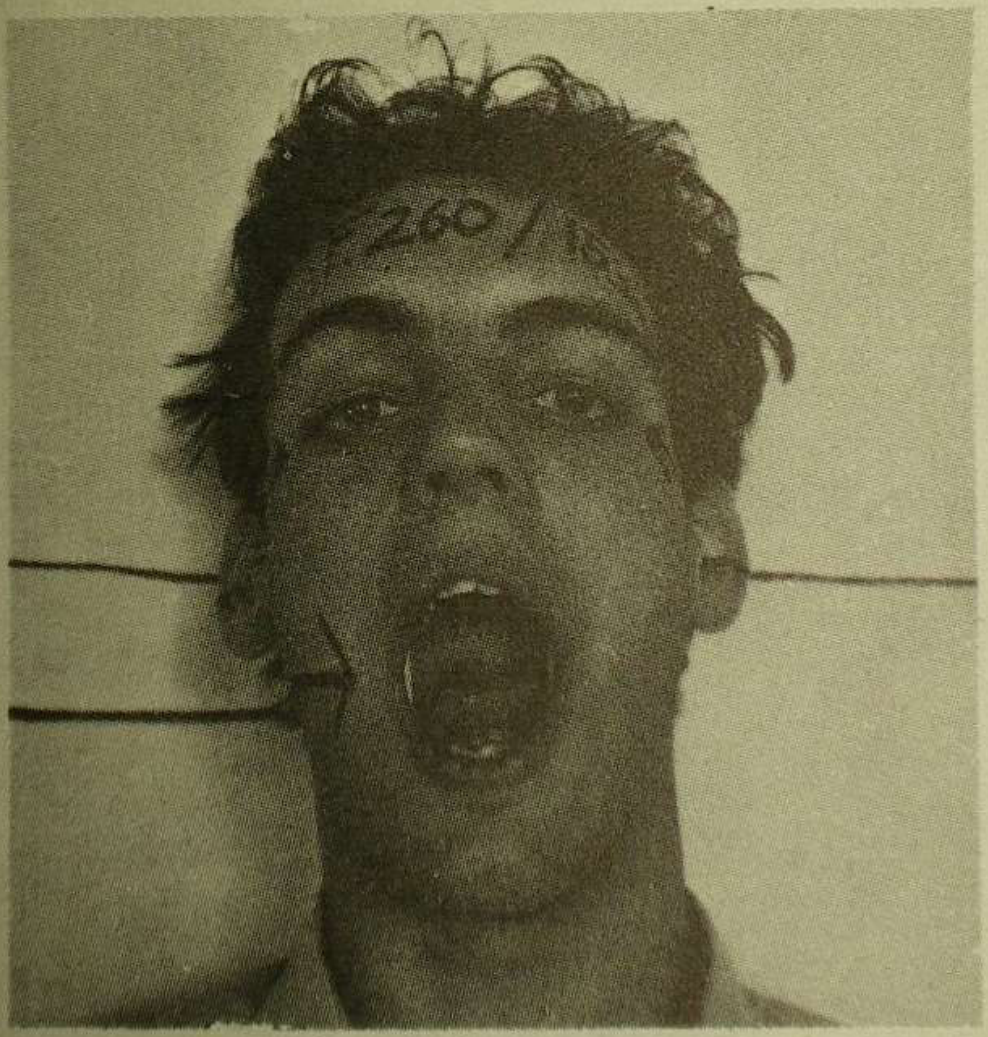
Nino Migliori
tel. e fax 051-533631

Annexe C7

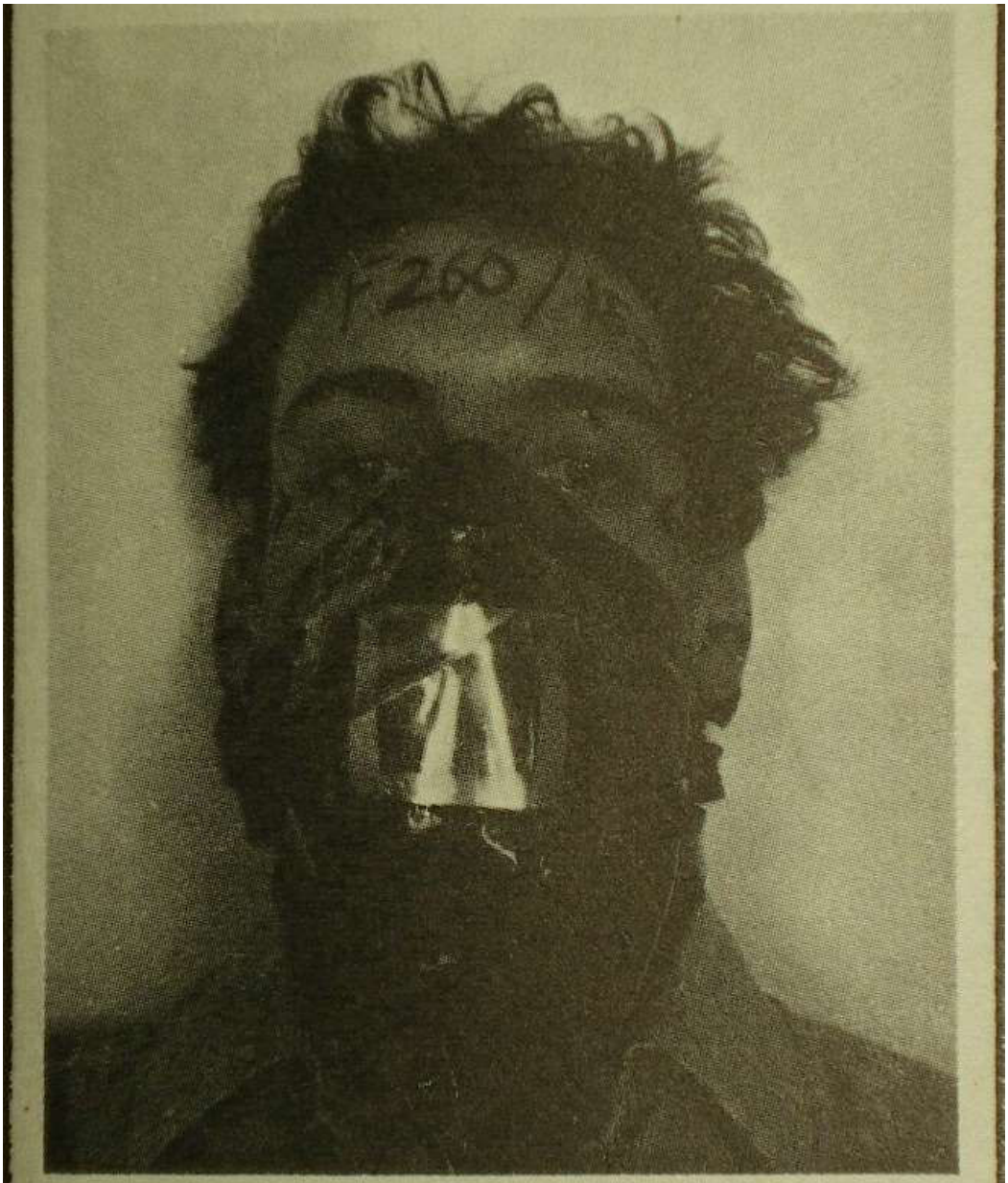
Julian Ballantyne

Flash Foto, Septembre 1978, p.73, courtesy Manuel Serra.

"PINHOLE" SOBRE EL PROPIO CUERPO



1.
La boca se mantiene abierta con palillos...



2.
la cámara está lista para disparar. La película ha sido colocada, a oscuras, en el fondo de la garganta. El centro del plástico negro que cubre la parte inferior de la cara es transparente. El "pinhole" (agujero pequeño) se hace sobre láminas de plata...

3.
la "pinhole" puede ser sofisticada. Aquí la vemos con teleobjetivo. Mi interés en este ejercicio, no eran tanto los resultados que se pudiesen obtener, sino el hecho de que involucra una percepción física de los principios de una cámara. Estoy llevando a cabo otras experiencias usando este trabajo como base.

Julian Ballantyne.

Annexe C8

Melsen Carlsen

Pinhole Portraits

texte de Melsen Carlsen autrefois en ligne : <http://www.melsencarlsen.com/OldPages2006/pinhole.html>, et aujourd'hui indisponible

the Concept

Welcome to the gallery of pinhole portraits! These photographs are my most recent step in a journey that started in August 2005, when I first had the idea to create a pinhole camera that could fit in my vagina. They were featured at my senior show, which ran Feb. 18-24, 2006 in Fisher Hall at Oberlin College.

I deal with many issues in this project, including those complex relationships of power between the camera, the photographer, the subject, and the audience members who, consciously or inadvertently, will be at once supposedly-objective viewers and at the same time invited to identify with the camera (and my vagina) in order to make sense of the image. In all of these relationships, the traditionally understood power dynamics between any given roles (of photographer and subject, photographer and camera, subject and viewer, viewer and camera, subject and camera, etc.) can be inverted easily, and in many cases they resist

and confound binary classification.

Another important aspect of this work is the attention it calls to my body, which currently resides in that liminal space between male and female. What does it mean for a person who looks like a man to have a vagina, and how does that reality affect his gendered relationships with other people – including the other people who are subjects in his portraits, observers at his art show, and strangers he passes on the street?

the Process

My pinhole cameras are made of cylindrical black plastic film boxes, small pieces of aluminum can (for the pinhole lenses and the shutters), rubber rings (to hold the negatives in place), and black electrical tape (which works both to seal out light and to hold things together). I cut my 35mm film with a steel hole punch, which I hit with a mallet in complete darkness. I collect the circular negative pieces in another film box, and I keep a third box for the exposed negatives. In the studio, the exposure is determined by a strobe flash system – not by the shutter on the camera – which allows me much more freedom and spontaneity.

It has been an intense experience for me, as a person who does not identify as female, to be drawing attention to my anatomy in this way, but it has also been really rewarding. As I let my guard down and relinquish much of the control photographers typically have over their images, I am empowering my subjects to determine how they want

to be visually represented. Each photo shoot has taken about half an hour, and, during each session, we have had some really amazing conversations. Amazing perhaps because the level of trust I put in the models is very high, and they probably feel they can reciprocate more easily than if I were hiding fully clothed behind a traditional external camera.

the Testimonies

I have taken portraits of 30 people. Some of them are represented visually in this show. I gave everyone the opportunity to write a little bit about their experience being photographed, so here are the statements I have received so far. It is impossible for me to fully describe what I'm trying to do with this pinhole project, and each of these responses helps to illuminate its purpose, scope, and impact.

A.

I like melsen. I'm glad I got to talk to him.

B.

I was really excited about melsen's project from the beginning. I knew right away that I wanted to be a part of it, but I was too shy to approach him. At first I was thinking about this through my whole gender and women's studies analysis – what does it mean for a nude body to be the lens and not the object of the gaze, especially a trans body? It turns power dynamics on their head. And, of course, this is one of the big questions that this project forces the viewer to consider, but the actual experience of being photographed brought so much more to the table. I expected to be uncomfortable: I don't know melsen or his vagina that well, and I'm pretty nervous around cameras in general. But the whole thing was very relaxed. It was intimate, for sure, but it also seemed totally natural, we talked about unrelated (and related) things; it was as if we were just hanging out.

I am looking at the photographs of everyone on the website, trying to imagine which shots you're going to

choose. It's going to be beautiful. Thinking about all the photographs together, it seems also an ode to community, to how you see others, to other people's comfort with you. When I was photographed, there was a so much more of a personal element that wasn't directly related to all the really heady gender studies stuff all the time.

What I appreciate most about this project is the way that everyone is involved. It is not just about Melsen, it is not just about transgender identity and transgender bodies and the gaze (although it is about these things too), but it's also about how we see each other and what shapes our perception of the world.

I appreciate that there's a website of melsen's work out there that someone somewhere far away might stumble upon. I appreciate that, when I was photographed, I had to direct the aim of the camera. I appreciate that we are all reflecting on this experience as both subjects of a photo shoot and participants in this project.

C.

Having seen a lot of Melsen's work in the past, the sight of his unique new camera apparatus was not shocking to me. I think that many of the models, including myself, were in denial of the provoked intimacy of the shoot. As someone who is attracted to Melsen both as a photographer and a person, there was a desire to respect the professionalism that

runs all his art work, as well as a desire to get closer, be curious and create more tension. It was hard to tell what Melsen wanted, and perhaps he did not know either... My own calmness surprised me. I saw no reason to over-react and I let myself be carried by the moment. The laisser-aller mood set by Melsen was so different from the demands I believe he places on himself when working on self-portraits. I remember being worried after the shoot that the pictures would come out visualizing something less significant than what it actually was. Perhaps it has been a long time since Melsen has photographed other people and this may have contributed to his decisions not to direct the models and orchestrate our potential reactions to convey more decisive expressions.

D.

when then is the right time to look, and then think of when you go out to see the nudes, or even fancier the self-portrait of himself painting the nude, and then when the nude is ... what's behind the camera ... when that's a question or a statement and then will you smile, when will you grin, when there's lightning but the camera doesn't click and if he has to sit will you stand, no, we're doing each other a favor. and then when is the right time to look away, and what's on the walls but wrinkled fabric and then will you just go

eat lunch and
when you do then how will you look at people, feet first
head first breast first stomach first
and when is it just
about things that face out, and how far will you lean to get
the right look and how much will
they let you when
they know you're looking. and who's doing who the favor
then when you look away and the
flash goes off and
when who's the one still dressed when the blinking is over. if
you're behind a camera but
your legs are in front
then where are you, with a friend in the other room and
outside there's snow and then you
get concerned about
the photographer – it's a little cold, and no one's telling you
what to do, it shouldn't be hard.

E.

Walking into the photoshoot I thought more about the logistics of the process itself than what my role would be in getting my picture taken. I agreed to the request because I respect melsen and his photography and was honored that I would get an inside look at what exactly he was doing. The experience was incredibly similar to what my previous experiences had been viewing melsen's photographs, not only this series but also photographs from previous years that dealt with the same subject matter in different ways. I was shy, curious and not entirely sure how to act as the

viewer or rather this time as the subject. Melsen as a photographer acted exactly as his photographs do. Very honest, comfortable and open while confronting you with a multitude of questions without answers. It's this quality about the photographs and Melsen as a photographer that showed through so clearly during the shoot– the ability to reveal and confront so sensitively.

F.

My relationship with my own genitalia is so contested that it was really good to be a part of this work. I really like my cunt and I can't stand it, sometimes at the same time. I can't lie. I would really like a fully functioning penis, but at the same time I don't think I'd trade in my life as a trans person in order to be born cisgendered, even if I got a dick as part of the bargain. There are times when I really like being a man with a cunt, when I have no problem using it, but I don't think those times are any more radical than when I really fucking want a cock. They're just different.

So when Melsen took off his pants, I really felt like I should too. He said I could, but I decided not to – not because of modesty or dysphoria exactly, but because I didn't want to mess with his vision of the pictures and their continuity, and I got the sense that most other people would be clothed.

I'm not sure what I'd expected when I came in to have my picture taken, but it wasn't what happened. Melsen had me sit on a raised platform and the three of us laughed as he

asked me to tell him if the camera was pointing at my head – his partner, who's a good friend of mine, was there too. I'd been around before when Melsen had taken pictures from his vagina, but it was of a fruit with testosterone syringes in it, so the process wasn't new to me, but having my own picture taken that way was.

What I really wanted to do was show visually what it is for me to be trans, and the main way I thought to do that was to take my shirt off and strip away the façade – to show that I was wearing a binder on my chest to flatten out my breasts. I was conflicted about that, though – what does it say, exactly? That trans people are fakers, hiding our deviant bodies under our clothes? That's not why I bind, but I can see someone taking that message away from it. I want to be open and respected as a deviant, while at the same time respected for the fact that I'd really rather not reclaim my breasts as male body parts and have my boobs hanging out most of the time, thank you very much. As a man, my body is by definition male, but at the same time there are some parts of it I'd really rather be male in a different, more conventional way.

My choice to strip down to my binder is also complicated by the fact that when the pictures were taken, I wasn't actually binding all that often. Maybe I only wearing it as that clichéd visual marker of transness, like the person deciding between two binary bathroom signs? At the same time, I recognize that visual symbols are powerful when they represent real things, because they give people immediate context. Even while I roll my eyes at how many times I've seen that bathroom image before, at the same time it *is*

moving, precisely because it's so recognizable. I have felt the pain of being in that exact situation, of knowing neither the women's nor the men's bathroom can contain all of me, not to mention that I'm probably not welcome and possibly in danger in both of them besides.

So since I figured Melsen wouldn't be putting a big "tranny" sign over the heads of those of us he photographed who are, in fact, transgendered, it was important to me to mark myself that way. I wanted to locate myself not just as someone being photographed by a boy's vagina (though I know Melsen has issues with defining himself as a Capital B Boy), but as one man with a cunt being photographed by another. I wanted to make that power dynamic of one man exposed and physically transitioned, one man not so exposed and in his birth body more explicit, to make clear that we were both extremely vulnerable and in each other's hands.

G.

It is was an honor to be photographed by you after having known you in my photo class first as Melissa and to watch the gradual coming together of your life psychically, emotionally and creatively. I am proud to be a part of the initial conversation of the vagina cam and to see you follow your commitment to the finish line. I remember the wednesday night group and the women's suggestion of how you could actually execute your idea. So I was thrilled to be asked by you to have my portrait taken. The idea is weird but we thrive on your weirdness and we are always inspired

by it. I found the session to be comforting to be enclosed in your make shift studio, and since I was not facing the camera, I anticipated by listening to the burst of the flash. I was your mentor before the portrait and afterwards we became colleagues.

H.

Fear of knowing cradled in trust and acceptance – That's how I would characterize my experience of being photographed by Melsen and his vagina. There is so much left to know about my own gender and mostly I am afraid to ask. But, lighted up by the flash of Melsen's camera equipment, under a tent-like white sheet, I felt cradled. You are who you are, and you are where you are...

I.

I've known Melsen ever since my first semester at Oberlin three years ago, when we took a photography class together. Since then we have taken other photo classes together, and I've seen most of his photos from the time we first met until now. In the past, the majority of his images were self portraits, so part of the way I think about Melsen is as a photographic subject.

When Melsen asked to photograph me, it seemed perfectly natural, and I was excited about being more closely involved with his work. I never felt uncomfortable with the situation, although certainly being photographed by a

camera inserted into someone else's vagina doesn't happen everyday. Most people have their own ways that they respond to someone taking their picture. They try to get out of the way or they try to hide as much of themselves as possible or they try to look sexy or whatever. So part of the experience was just recognizing more explicitly how I generally react to being photographed and how that changed with Melsen. I'm usually somewhat self-conscious when someone takes my picture, and I generally try not to look stupid. But for some reason, when Melsen photographed me, I was more comfortable than I have been since I was a child. A photographer is almost always a voyer in some sense, and has some kind of power over the subject - the power to expose flaws and moments of unawarness. But Melsen was as vulnerable as his subjects when he took their picture - photographer and subject were on an equal plane. For me, there was a sense of mutual and unconditional acceptance. We were both voyeurs and we were both exposed, but there was no exploitation.

J.

If I could be photographed by Melsen again, I think I would have taken my shirt off and sat there topless for his eyes and his camera and his vagina to see. I don't like my breasts lately, at all. I feel very disconnected from them, like they're not part of my body, they're some attachment or growth, warts, moles. Most mornings, I dream of a flat chest as I get dressed in the mirror, imagine the way my torso would look and feel in a t-shirt without a bra or a binder or these breasts underneath, fantasize about walking around topless, having the wind play over my pecs and no weight

pulling me down.

I am not transgender. I thought I might be when I got to Oberlin, not because I felt like I should have been born a boy, but because of this intense dislike for my own breasts. I didn't know anyone else who felt that way, who hated her female torso sometimes, who wanted to flatten her breasts to make them invisible; and more than that, who didn't want to have to bind them down, who just didn't want them there at all. When I came to Oberlin I quickly realized that this does not make me trans. So now I am in this state that is perhaps confusing and difficult for anyone else to understand – and I am still struggling with it on a daily basis: I identify as female, but I don't want breasts; and I will never get them removed.

I couldn't begin to guess how Melsen feels about his vagina, but I think that by exposing to him the part of myself that I am most uncomfortable with, the part that I try to hide from people every day; and that I myself am constantly trying to ignore, Melsen and I could have had an interesting dialogue about the way we feel about our bodies, and so many of these feelings could have been captured on film. If I had taken my shirt off for these photographs, I would have felt petrified and uncomfortable and trusting and proud and embarrassed and nervous and shy and excited. It would have been an experience of growth for me.

Instead I sat with three layers of shirts on over my bra, not wanting to look or know, not wanting to ask questions or hear answers, not wanting to expose myself or my insecurities. If I could do it over again I would take my shirt off and sit there and ask him, Melsen, what do I do? What

do I do?

Annexe C9

Paolo Gioli

Faces by a Person Unknown, Extramotions, Photofinish Figures

Adaptation libre d'une conversation entre Paolo Gioli et Paolo Vampa en décembre 2010

Faces By A Person Unknown, Extramotions, Photofinish Figures

(freely adapted from a conversation with Paolo Vampa of December, 2010)

I made the film *Faces By A Person Unknown*, out of those reels of 35mm negative with images that date back to the First World War. They belonged to an unknown photographer. They were old traditional rolls of photographic film, developed by the photographer himself that I spliced together. In negative, just as they were: underexposed, overexposed, scratched, old! To sum it up: material not at all adapted for rephotography.

I have an old 35mm movie camera from the 1920s, that I presume actually belonged to that same photographer. I presume this, because I bought it in Rome and because of other details that made me think it was actually the movie camera used by him. A fully functional movie camera for a wealthy *amateur,* that did seven-and-a-half meter-long takes with a magazine you loaded yourself. It had a self-triggering mechanism with a spring-powered trigger delay that would last for about a minute and that allowed you to shoot yourself. And then a crank with two speeds, depending on how you controlled it, went faster or slower. An absolutely fully functional [movie camera,] amazing!

[The movie camera] did single frames as well for taking still photographs. And those reels were all done that way, full of frames exposed one at a time—vertical and horizontal—with a few sequences of five or six frames… all single frames, however. Other times they were regular motion picture takes. That is, when [the unknown photographer] triggered the spring or the clockwork mechanism (the remote timer we call it now) it would take a sequence of not more than forty or fifty frames. Because of this device I had in my hands something like a proto-film and a document in negative, a kind of primitive archive of single frames, self-timed bursts of frames, etc.

I inserted into this camera a clip of that film as if it were [ordinary] unexposed film, which I illuminated from the inside with a small lamp, in order to make the film in the gate visible. (The movie camera was obviously left with the cover off since it wasn't unexposed film, which was inserted into it, but a strip of film with images already developed). Then, (with some clamps) I fastened the old hand-cranked movie camera to the table.

Having mounted it on a tripod, I set up my Paillard Bolex next to the gate of the old movie camera, from which I had removed the lens. By turning the crank of the old movie camera (which was fixed to the table) with one hand, I made the film of this anonymous photographer advance, which I shot with my Paillard Bolex, which was pointed at the gate of the old movie camera, made transparent by the light which illuminated it from inside. Even now, how ridiculous it is to say: "the first turn of the crank" since we are now completely electronic! Here however, it was in fact the turn of the crank… But not in order to take, but in order to give back [the images]! To sum it up: I was cranking and shooting what had already been cranked and shot.

Shooting the images in motion of the rolls of photographic film (negative) I knew that some images would appear to me in normal upright orientation and some sideways… but

I wanted to just let it to be that way. I let the flow of images stream by just as they came. It was interesting just the same, this irregular mosaic.

Putting a matte in the gate of my movie camera, I subdivided the screen vertically or horizontally and I exposed only one half of the film in several passes, then I exposed other half. Of course, I was watching the images carefully, I was articulating them, I was reconnoitering them… I was trying to make various rhythms coincide, many times I would even stop (turning the crank) in order to allow the image to remain still…

There were then two frequencies to combine, that of my spring motor movie camera, the Paillard that I was shooting at variable speed, and that of the old movie camera with the crank. It was very important to discover the synchronization between the speed of my movie camera and that of the hand-cranked movie camera [containing the film] that I was rephotographing. I varied the speed: if the sequences were short, I would slow down. I would slow down or stop or go faster… To sum it up: I was reading the film.

I would decide the speed I wanted to use. Speed is very important for imparting rhythm! It is the images that create it: their appearance and disappearance. But going slowly, the shutter would move more slowly and would create empty spaces. And in projection, the [closed] shutter (white [on the screen], but on the negative it's black) would produce intense flashes… bang! Then, all of a sudden, nothing! But it's not a matter of flashes, because it was clear that the shutter was creating a continuous direct dissolve.

Let me explain. The shutter has one position, when closing, and another, which allows the image to be seen. While closing, the blade of the shutter causes the image to fade; it leaves behind one image at the same time that another appears and it creates a dissolve. It causes the image to disappear gradually and, while turning around in a circle, to reappear. But another image is already appearing and it becomes superimposed… In this way, an accumulation is produced, a profusion of images in a crazy rhythm that fade out, then reappear …then others fade out… This direct dissolve interests me a lot, the images, as they become superimposed tend to disappear into themselves gradually then reappear within the others. Sometimes you can see that there was no image. I wanted to put in these breathing spaces! I wanted to leave in the frameline as well…

It's well known that the shutter is one of the souls of the cinema and in the case of my film [this fact] has remained evident. Usually the shutter isn't visible when you shoot something. It's inside the movie camera, right? In this case, I even shoot the shutter! And as the shutter passes in front, you can see its very operation, the forming of the image and the beginning of its being consumed!

The film strip, which I was rephotographing, was a negative and so here, once my film was shot and developed, the result was positive. So, I had the advantage of quickly seeing my film in positive and of being able to control the quality, which was not necessarily obvious in the negative! But in order now to make copies of it, I had to make an internegative of it.

[In my film] the shutter becomes a protagonist because *it* produces the effect that I want and that is these flashes between one image and another. But this white flickering of light

by the shutter, which creates a kind of stroboscopic effect, is not caused by the alternating of simple frames in black and white but by the flow of images that superimpose themselves on these flashes thus expanding or compressing their duration... You know? If you added a carefully directed and carefully calibrated sound track... if it could be precisely synchronized... this stuff is explosive!

...If you were to do a sound montage, you could do it Stockhausen style, like when he composed *Hymnen* mixing together all the national anthems in the world, couldn't you? In succession, a mixture, an interlocking system, splinters, fragments... coming from outside... then being submerged one by another... a stupendous piece incredibly famous, besides...

However, [that way] you might overload the film... With a fragmented sound track, the image would be fragmented even more...! ...instead, there should be some variation that would recall the flow [of the images] in sound. For example, I was thinking of putting in the sound of the old movie camera that I used... the metal of the spring click-click-click... from the spring that the [sprocket] teeth that transport the film and of course of the claw as it grasps the film... to hear the sound of the mechanism itself... But that is an embellishment... at the same time I want the film to function primarily through images.

There's nothing better than to present the noises, the sounds, the background sounds by themselves and to make reference only to them in themselves. If you just let light and image express themselves... the flashes created by the shutter alone, you'll be able to tell, that it's the same thing that was used to produce the image! Normally when you shoot, these flashes don't appear... you don't see the shutter. In this way the inside of the movie camera is revealed... In this way I was able to grasp the *humus* from which the cinema originates, and that is light and image: the mechanism of the cinema is inside the film.

I shot ***Sommovimenti*** **[*Extramotions*]** using the same technique as with *I Volti Dell'Anonimo* [*Faces by a Person Unknown*]. And that is, filming with my 16mm movie camera a few rolls of photographic negatives I had shot using a slit-scan camera, which I inserted into my old 35mm movie camera with the lens taken off, and made them run through the camera using the crank.

Photofinish, a form of slit-scan photography is commonly used to designate the instrument used at sporting events, to declare who arrived at the finish line first. In its advanced form, the photofinish camera is positioned in the stands and connected to a photoelectric cell. Whoever passes, disturbs the photocell and causes the advance of the film, which runs in front of a slit, a [thin] line cut the width of approximately 1mm. The film records an entire series of [adjacent] lines, which, taken together, come to form the image.

I used the slit-scan technique for several years in more rudimentary form... but the scientific principle is the same. I transformed the slit; I modified it. I shaped it into a curve, an angle, then I put in two, then three, I multiplied them, some broken, some not, in order to create quite precisely a direct composition. To advance the film, I put a crank handle on the [still] camera. If the subject [being photographed] moves in the same direction as the film, it stretches the subject. If, on the other hand, the subject moves in

the opposite direction, it tends to compress the subject. At the moment you stop, the subject leaves the scene.

Whoever passes through is automatically recorded, as are runners and other athletes. I once shot an eye using photo finish technique. I didn't move the camera but simply advanced the film [with the crank handle]. It was the eye as it moved from right to left, rotating the eye ball. It was the eye, while it was in motion, which recorded itself. In this case, however, the background was not recorded. [The background] is recorded only if there is something in it that moves. Everything that remains motionless appears as a kind of wake. If, on the other hand, I move with the camera, I record everything that's there: background, objects, etc.

But here there can be a combination of effects: if the subject being recorded moves, when I turn to point the camera at him, I don't find him in the same position. And the more erratic the movement [of the subject being recorded] the more unpredictable is the image. If you move your hands spasmodically, while I'm recording, then you've moved your hands in all kinds of ways… And when I move backwards, you get a finger… and this finger will be attached to something else… you'll see something that turns out monstrous!

[The shutter] is the protagonist in this film (as it was in *Faces by a Person Unknown*) because it creates these flashes between one image and another from the flow of images to create a kind of stroboscopy *with a rhythm controlled directly by my hand as I turn the crank, faster or slower.*

The effect is that of a direct dissolve because the images come to superimpose themselves, one disappears as, within it, another gradually appears *because they happen to coincide that way! And I cause them to coincide, don't I? A fatal coincidence.*

As in the other film, I divided the screen sometimes horizontally and sometimes vertically, putting a matte in the gate of my 16mm movie camera and exposing the film, first on side [of the frame], then on the other.

***Il finish delle figure* [*Photofinish Figures*]** is a film made from rolls of photographic film 1.5 meters long, exposed using the photo finish technique. This time however, I used a still image as a slit: a face, an object, various shapes... where the "slit" consists of the shape of these images that I had put in the gate of the camera. However, you need some clear areas in the image in the gate to allow the subject being photographed to pass through it. So, in order to have the greatest possible transparency, the image in the gate must be negative.

In this version of the photofinish technique, when the image from the world enters the camera, it encounters the negative of a still image; when the image from the world passes through this still image, it will be modified by the shapes, the curves and the straight lines the still image contains. The image entering the camera is swallowed up by the slit-figure [in the gate] and ends up on the filmstrip in a distinctly different form than the one it possessed when it entered the camera. There is here a transformation, a direct manipulation [of the slit-scan image recorded] with no further intervention. Let me say it

again, [the technique of using a negative still image in place of the traditional slit] deconstructs and reconstructs in its own way another image from the original.

To make this last film, I did not use the old movie camera with the crank handle like I did for the other two! This film was shot in a single pass (frame by frame). I used a small box with a transparent piece of glass on top of it and a light inside (a kind of slide viewer I found in a flea market). I would insert the 35mm film into the guide on top of the glass and I would rephotograph it frame by frame, with the movie camera set up vertically, like they do for shooting animations.

The rolls of negative contain images scattered across it at irregular intervals! There could be a single image here, then three others grouped next to it. But [here] there are no precise frames [with a frameline]; this is not a sequence. [Even if] in some sense, one could say there is a sequence, just because it's the same face, even though there are no framelines and thus, no frames. They are contiguous images destined to become a single still photographic image; they were not taken, in order to be animated.

Using a slit-scan camera, in some sense, implies a movement internal to the photograph itself. They are not snapshots. When I photograph, I always cause a left/right motion to be imparted to the model with the face in order to be able to rephotograph the image later from any angle. So, I would tell him to close his eyes, to open them, to scream or to say no, or to simulate a spasm. In this way, I already had a natural motion, I got a face a bit like this, then like that, so I didn't have simple frontal still images [to rephotograph later]. And here there was motion in whatever form it happened to take.

I advanced the film strip [through the guide on top of the box] and [shot] frame by frame two, three, five [times] according to the rhythm I wanted to impart to the film. I extracted from the whole, even symbols and writings and other things that I would find, even empty spaces, things moving off into the distance… I had under-exposed images; so in order to make them visible I would have to close down the lens in order to compensate, then open up, then close down… an incredible amount of work! The images are spaced completely randomly! And the stroboscopic effect, which can be seen in the film, is created because [those few images] are [all] there were [on the film strip]. Like clicks of the shutter that just happened. The rhythm is imparted by the support itself, that has on it whatever it has. In order to animate [as one should] these clicks of the shutter, you would have to have at least five or six of the same image in order to see something. I was in essence trying to animate what could not be animated!

Annexe C10

Ellen Carey

SEE WHAT DEVELOPS: THE PHOTOGRAPHY OF ELLEN CAREY

Ce texte était en ligne : <http://www.ellencarey.com/process/entryframes.html >, mais n'est plus accessible.

Looking at her work from 1996 to the present, it is easy to imagine Ellen Carey as a neo-modernist painter taking cues from Jackson Pollock, bucket in hand, splashing oil and pigment into space and watching the trajectory of its flow. What one sees in her work' however, is not paint but light. "No.47" shows a row of vivid blocks of the primary colors yellow, red, green, and blue. Her first diptych, "No. 60 & 61", a breakthrough piece, uses Polaroid color film with a black and white palette- a white 20"x24" rectangle on the left with a swooping conical shape underneath and an all black right panel with the drip of unexposed Polaroid dyes, the absence of light and exposure. Carey hangs these oversized panels, arranged singley or in diptychs and triptychs, "in situ", push-pinned to gallery walls.

Carey is not a painter but a photographer. She explores the process of photography using the large format Polaroid 20"x 24" camera (an invention and a process) while pushing the boundaries of this contemporary art practice. She makes her pictures using the insides of this camera, exploring the mechanics of this tool that are inherently unique. Her photographs lay bare these processes through her formal and conceptual investigations while challenging our collective understanding of what a photograph is and how a picture gets made.

When one looks at her images they seem to defy what we already know about photography. "How did she make this picture?", a question about process, is now followed up with "What is this a picture of?", a question about representation. "My work is a departure from the picture sign idea of a photograph such as a snapshot, landscape, or journalism," says Carey. "These pictures physically are pure photography, like Talbot- light and process only in the late 20th century as opposed to the 19th. What they represent is a challenge to our previously prescribed historical and cultural expectation that a photograph will narrate, describe, and document."

This back-to-the future quality in Carey's work has affinities to 60's and 70's American abstraction and minimalism the repetition and simplicity of Ellsworth Kelly and Agnes Martin, the geometry and systems of Sol LeWitt's conceptual art, the color and light of Dan Flavin's sculpture, and the non-art materials & the square of Donald Judd. The geometric characteristics of the Polaroid camera and film inform Carey's work, which references the apparatus of the square/box of the camera and the circle/lens in front. The tenets of abstraction (size, scale, and off-frame space) and minimalism (materials-as-process, seriality, nonrepresentational images, and issues of silence) also underscore these photographs, allowing new meanings to be contemplated. Says Carey, "They [the photographs] don't tell you what they are or how they were made, leaving the viewer free to associate.

No 62/63/64

The less-is-more aesthetic is seen in the 1996 triptych No.62, 63 & 64", first shown at the Ricco/Maresca Gallery (NYC) in an exhibit Carey titled Photography Degree Zero, a reference to Roland Barthes book Writing Degree Zero. The three paneled piece represents the three. subtractive primary colors which constitute allphotographic color prints cyan, magenta, and yellow. In other works, Carey also uses the additive primaries of photography red, green, and blue. These images are

not of things, but of pure light as it falls in front of the lens. The black drips, trails of unexposed dyes followed to depletion across the white receiving paper, are of various lengths controlled by the "gapping", a term used to describe the width of the rollers inside the camera back. Other telltale signs of the Polaroid process are the trademark "filigrees" usually found feathered at the top of each 20 x 24 print. Here we find them split down the length of the image, as in the yellow right panel in the triptych "No. 204", another variation on the subtracitve primary color theme. The watermelon/magenta middle panel contains a set of smaller filigrees at the top where photographer has "flared" the negative to allow for a subtle gradation from color to white. The cyan panel is asymmetrical, complementing the symmetry of the other two panels.

No 66 & 67

Size and scale play a dominant role in the extra long single-panel "No. 65". Here Carey stacks one combination of 20 x 24 red rectangle/ black conical shape on top of another in her first foray into very large work. In "No. 66 & 67" she later combines the primary colors of painting (yellow, red, and blue) with the additive primaries of photography (red, green, and blue) in a pair of 22" wide panels more than eleven feet high, hung approximately three feet apart. This piece represents another first for Carey, the "rollback". Each panel begins with a 20 x 24 rectangle of color which is partially rolled back into the camera, allowing the second exposure to overlap it by half. The area where the two dyes meet forms a patina of a muted shade, its surface no longer glossy but matte. This method/system continues through the exposure of the third and fourth colors, each frame rolled back by half, and ends with the signature black conical shape/drip which results from unexposed dyes being pulled through the rollers. The second panel reverses the color sequence of the first, and exhibits subtle differences in placement despite the

consistent shooting method. The resulting pair of panels also represents the four elements: yellow/sun, red/fire, green/earth and blue/sky.

"She has taken her photography down a road where no one else has gone," says John Reuter, the director of the Polaroid 20 x 24 studio in New York City, who has worked with Carey since 1983. He adds that often three assistants are needed to feed the long sheets of paper back and forth through the 20 x 24 camera, fine tuning the exposures, lengths, overlays, and various other technical innovations the photographer has brought to her repertoire. One image may be pulled or rolled back three or four times, hence the title of her second exhibit, Pulls, a newlyminted term which echoes the gestalt of the picture making activity. "It is a painstaking process that involves selections and decisions throughout the several hours there is always an exciting element of the unexpected in Ellen's work".

In 1995, the unexpected element in Carey's work was tragically mirrored in her personal sphere with the death of her middle brother, an AIDS doctor who died suddenly in an accident unrelated to that illness. Six months later, in 1996, Carey's mother died from a terminal illness, leaving the photographer in a state of deep and profound grief. Since her father had passed away, also unexpectedly, in 1979, Ellen was left as one of four remaining siblings. The piece Family Portrailwas created as a "memento mori" of her recent twin losses, the loss of both parents, and the collective loss of what was once a family. Her poignant use of the Polaroid "negatives", a practice begun in this work, resulted in a piece consisting of seven panels, like tombstones all in a row, having a matte surface with a black hole-like patina which served as a metaphor for the deep, endless void of her loss. Carey states, "I set out to make a piece that would express my own profound grief, contain within it the visceral and visual equivalent of mourning, and document the presence of that which remains absent, a state often associated with bereavement". She created another version of this work in 1999 (a detail is shown here) using the "negatives" from the new black and white coaterless Polaroid film. The white surface encrustations more closely resemble the oxidation over time on an

actual tombstone, as opposed to the earlier version's all-black void, for time had passed since the deaths.

No. 78/79/80

As a counterpoint to this somber piece, Carey created the more playful triptych Birthday Portrait ("No.78, 79 & 80") combining the birth colors assigned to babies with their respective birthstones. Each birth color/ birthstone combination represented a deceased family member in the trio of losses: father/blue/oxbloodlMarch, mother/pinkJdiamond/April, and brother/blue/ ruby/July. Technically complex, distinctly symbolic (each family member died in close proximity to their birthdays), and narrative in content, this particular artwork celebrates, in the spirit of a birthday, the life cycles, the photographer's technical abilities and her conceptual underpinnings. Standing against the dark, starkly minimal Family Portrait, which reflected the photographer's melancholy state of mind, Birthday Portrait embraces the complexities of family life. Both use Polaroid material and the 20 X 24 camera with innovation and imagination.

While the work of this period is different from her earlier Self Portrait series (1983-1987), a group of images equally compelling, technically complex and futuristic in their predating of digital compositing technologies, her entire oeuvre has remained prescient and timeless. The geometric patterns used as overlays in these self portraits find their source in the proportional harmonies found in nature, science and mathematics. These images alter our spatial perceptions while simultaneously referencing an ordered chaos, observing symmetry and asymmetry, and using the "self" as a stand-in for the individual, who accepts that he/she is a smaller interconnected unknowable part of a larger universal whole.

No 42

The 20 X 24 camera allowed Ellen to build on what she was learning, " says John Reuter. "She could see immediately the results of her experiments with these multicolored portraits images shot, then refocused on and passed back through the camera with varying exposure times for the face and the graphic element. Getting the blend just right was always a delicate balancing act, technically difficult to achieve." .The bridge between the self-portraits and the later minimal work was a group of abstract experiments, shown here in "No.42". Four exposures were needed and the four primary colors were used. The result was the appearance of many colors rotating around in concentric circles the red and green combining to make yellow, the red and blue making magenta, the blue and green making cyan, and the layering of all four colors to create white. While literally not auto biographical, its saturated color palette and her use of the grid in some of the larger pieces are reminiscent of stained-glass windows, a reference to Carey's Catholic upbringing. All her work shows off the soft-edged brilliance of color particular to Polaroid dyes alone.

"I view myself as a late 20th century imagemaker, using the tools of her times for personal expression. More often than not, the tool in question is the large-format Polaroid 20" x 24" camera. It is in this spirit I have made a conscious decision to work in a medium in which a machine can combine with imagination to redefine notions of truth and beauty at 1/125 of a second," says Carey.

ARTIST'S STATEMENT

Photography Degree Zero

The title of my project, Photography Degree Zero, is a direct reference to Roland Barthes' book Writing Degree Zero, published in French in 1953 and in English in 1968, with an introduction by Susan Sontag. Barthes offers theoretical meditations on writing, focusing particularly on the dispassionate tone and minimalist style of the French new novel. In related fashion, my work is meant to represent a departure from the picture sign idea of the photograph, as well as from the historical and cultural expectations surrounding the idea that a photograph will describe, document, and narrate (as in the snapshot, landscape photography, portraiture, and photojournalism).

I approach photography as picture making rather than picture taking. I am interested, both visually and conceptually, in chaos theory, fractal geometry, and symmetry and asymmetry as found not only in art, but nature, science, architecture and mathematics (the golden mean, the logarithmic spiral). Order and chance both play key roles in the creation of my work, which has affinities to Abstract Expressionism (size, scale, and Òoff-frame space), Surrealism (light, the darkroom, photograms), and Minimalism (material-as-process, seriality, non-representational images, issues of silence). One question frequently asked about my work is How was this picture made? More recently, this has been joined by the question What is this a picture of? With these two questions my art not only confronts photography-as-process)the Polaroid camera is both invention and a process) but also challenges the prescribed expectation that photographs depict reality.

Abstraction is well-established in painting, but still emergent in photography, as is suggested by the Abstract Urge and Content and Discontent exhibitions, both curated by photography critic Andy Grunberg and both including my work. In my particular case, abstraction has in the last few years approached more and more closely towards Minimalism, as my most recent one-person show in New York bears out. The reason is that I wish to push the parameters of the photographic medium, both to ques.tion the process by which a pho.to.graph is made and raise the issue of photographic meaning in the absence from the frame of a recognizable representation.

Abstraction in photography is a virtual contradiction in terms, and Minimalism a further oxymoron. It is at the particular intersection where a photograph is devoid of any recognizable image that I wish to concentrate my artistic, intellectual and aesthetic energies. At the present juncture in my professional and creative life, a fellowship would provide me with the necessary time and the appropriate professional support to further develop the underpinning kinship between art and science which is already a strong presence in my work. Areas that I need in particular to further investigate are physics, especially as it pertains to light and color; the proportional harmonies that are found both in the natural sciences and in architecture; and the meditations on life's complexities that are found in theology, especially in the religious teachings of Tibet.

]Minimalism remains distinctly underdeveloped in photography, but is well established in contemporary painting and sculpture, with specific affinities between my work and the sculpture of Dan Flavin (color and light), the paintings of Ellsworth Kelly and Agnes Martin (simplicity and repetition), the conceptual art of Sol LeWitt (geometry and systems), and the sculptural installations of the late Donald Judd (non-art materials and the square). The work of all these artists has a sublime presence and a timeless eloquence that not only challenges ideas about what is and what is not art, but also carries with it spiritual and perceptual overtones that are existentially self-defining. In my own work, this same combination of qualities can be seen in a palette linked with the stained-glass window of my Catholic upbringing which serves as the basis for a rigorous investigation of light, that primary agent responsible for all photography.

I view myself as a late 20th century artist, using the tools of her time for personal expression. More often than not, the tool in question is the large format Polaroid 20 X 24 camera. This camera, of which there are only five in the world, was built approximately twenty years ago under the sponsorship of the Polaroid Corporation. Ideas and visual codes that I have used freely in my art practices derive from the discoveries of Benoit Mandelbrot, who developed

fractal geometry. I have also used in my own work ideas found in the writings of Rudolf Arnheim, whose basic thesis that art has two structures (the circle and the square) can be seen in connection with my use of the photographic apparatus with its circular lens and rectangular camera body. These conceptual and contextual affinities have both given me the tools to create in a more meaningful way and have underwritten a richer synoptic clarity in the end result.

As our culture spins towards the 21st century, camera-based and technological media like photography seem logical and appealing choices for certain artists. Photography's protean diversity, its comparatively short history, its technical advances, and the universality of its images all speak to the interests of those artists in addressing issues beyond and outside the rarefied concerns of the art world of former times. It is in this spirit that I have made a conscious decision to work in a medium in which a machine can combine with imagination to redefine notions of truth and beauty at 1/125th of a second.

Annexe C11

Dominique Stroobant

Divers textes sur le sténopé

De l'épiderme au sténopé

Dedico quest'intervento a Mauro Tozzi e a Paolo Gioli

Oggi tengo ad iniziare con tre citazioni e per primo Peeter Laurits di Tallin (Estonia) che in una sua lettera a Eric Renner nell 1988 scrisse: "(…) Ogni cosa può servire da camera, ogni cosa può servire di foro stenopeico. Il mondo intorno a noi è pieno di " camere col buco". Un capotto bucherellato dalle tarme, i forellini nell' fogliame. Viviamo in un labirinto di ombre e di proiezioni mezzo a dei specchi. I mondi sembrano un'énorme occhio composito diretto verso di noi. Cosa si vede? Nessuno lo sa. E nessuno lo ha mai chiesto. Ho le vertigini pensando a queste innumerevoli visioni dentro le quali viviamo, visioni delle visioni di altre visioni ancora. Ma la cosa che mi colpisce di più è la consapevolezza che ogni immagine fotografica sia in se un foro stenopeico punto nel tempo. (…)

"Scrissi una volta: vedere è sentire con gli occhi. Credevo di avere espresso chissà cosa finché non ho scoperto che in Germania vi era una donna che sapeva identificare i colori con le mani." Così il pittore fiammingo Jef Verheyen in un saggio del 1965. Da altre fonti sappiamo che i non vedenti dalla nascita riescono a descrivere paesaggi. Citando me stesso : impariamo a considerare i nostri occhi come pori ipertrofici della nostra pelle.

Osservazioni, queste, fatte da ricercatori dilettanti o da artisti e non di rado confermate dalla "scienza".

Un frammento di Filolao di Crotone, seguace di Pitagora, è illuminante a questo proposito, quasi tentasse di descrivere il principio della scansione .

(chi sa se Leibniz ne trasse spunto in una sua lettera a padre Grimaldi S.J., che stava allora in Cina, per spiegare il principio del calcolo binario nell' intento di dimostrare l'esistenza di dio)

"Gli elementi che consistono in quelli limitati (perainonta) limitano quelli che consistono in elementi limitati e illimitati (apeira) . I perainonta, erano anche chiamati gnomon in quanto costituiscono elementi di diffrazione come una squadra, un foro o l'asta di un orologio solare (la cui invenzione viene attribuita da Vitruvio ai Sumeri - lo skaphion di Beroso - come del resto la divisione del cerchio in 360 gradi). Non vi nascondo che considero il sistema decimale un regresso. Ma questo è un'altra storia.

Spesso non ci rendiamo conto a che punto la geometrizzazione sistematica e lo sviluppo dell'ottica geometrica, ossia ridurre il percepito a una scatola ortogonale non solo abbia condizionato il nostro modo di vedere ma sia stata, anche poco dopo la divulgazione della prospettiva e delle sue convenzioni, costantemente trasgredita, adattata o semplicemente trascurata senza essere abbandonata del tutto. Non a caso, due secoli dopo Alberti, il matematico Abraham Brosse precisa che scopo della prospettiva non è di rappresentare il mondo come lo vediamo bensi di rappresentarlo alle nostre menti come prescritto dalle sue leggi. Il contributo dell' nostro forellino fu determinante per piegare nostra visione a una scatola ortogonale. Scrive Bruno Zevi in "Contro storia dell' architettura in Italia":

" E l'età della prospettiva, scoperta deleteria poiché, al posto della realtà vissuta, pone come obiettivo la sua rappresentazione tridimensionale. Da quel momento, a parte i trasgressivi, gli architetti non pensano più agli spazi, agli snodi e ai percorsi ma solo al modo di graficizzarli. Per facilitare tale compito impoveriscono la loro strumentazione, geometrizzano, mortificano l'edificio in uno scatolone. Imperversa allora l'assolutismo sadico del disegno, che provoca una strage professionale: migliaia e migliaia di persone dotate rinunciano a fare gli architetti 'perché non sanno disegnare" mentre a quelli che sanno disegnare dovrebbe essere precluso l'accesso alle facoltà di architettura.

Bruno Zevi, 10=1995, 9RM, Newton-Compton.

Non solo, costruire un primo telescopio era una cosa ma un sistema ottico con aberrazioni ridotte è un'altra. E non solo quelle sferiche, che sono l'incubo di chi si dedica alla fotogrammetria in architettura. Pensate che à l'occasione di un congresso di fotogrammetria a Colonia nell 1977 l'ing. Dietrich Ebenfeld propose una precisissima camera con il foro stenopeico per i professionisti che non potevano permettersi le costosissime attrezzature richieste per eseguire questo tipo di rilievi. La risoluzione che ottenne Ebenfeld era di 18 linee/mm, quella che ho potuto comprovare con i mie fori. Ed era largamente sufficiente per fare rilievi a grandangolo in viuzze molto strette.

Perciò è bene fare presente che il maggior incubo di Cartesio fu di non riuscire a costruire una lente asferica. Un telescopio con tale lente priva di aberrazioni avrebbe permesso di vedere pascolare ipotetiche pecore su la superficie lunare ! Poi ci sono due altre applicazioni tecniche che la maggior parte degli storici non hanno mai tenuto in considerazione: l'introduzione dello specchio in vetro piano e la candela di sego, che combinati insieme permettono di riprodurre la stessa scena con un identica illuminazione indefinitamente in studio. Tengo a precisare che queste due applicazioni seguono in pochi anni la produzione di carta a buon mercato e la diffusione

della stampa.

Per farla breve Giotto e Botticelli lavoravano di giorno e la generazione successiva, Michelangelo e Leonardo potevano anche lavorare di notte. Il carteggio dei primi è ridotto, della generazione successiva abbiamo anche conservato gli conti della badante.

Per tornare a Cartesio che non era un scienziato-artigiano e doveva avallarsi di maestranze come il Ferrier che spesso non riuscivano a spiegargli in modo convincente quello che detta l'esperienza pratica comme la difficoltà di rettificare e di lucidare un superficie geometricamente piana mentre qualsiasi segmento di una superficie sferica convessa o concava viene da se. Difatti i specchi convessi o concavi hanno preceduto i specchi piani. Le storie di come vennero infranti certi segreti industriali nella storia è materia da romanzi; penso alla seta o per quanto ci riguarda il mitico specchio Veneziano. Tre anni dopo la morte di Cartesio, nel 1669 Christopher Wren, architetto e astronomo pubblicò una soluzione ingegnosa ma che non ebbe seguito. Due mole a forma di iperboloide che girano intorno e perpendicolarmente a loro assi. Se l'iperboloide non ebbe successo nella smerigliatura delle ottiche fu applicata con successo da due grandi precursori dell'architettura contemporanea, Wladimir Suchov (1853-39) e Antonio Gaudi (1852-26). Erano coetanei ma non si sa se si conoscevano. È notevole che la prima superficie rigata della storia, a mia conoscenza, sia stata pensata da un architetto per risolvere un problema di ottica… Sara Christiaan Huygens a porre le base degli obiettivi come le conosciamo dove superficie piane, sferiche, concave e convesse si alternano per ottenere le ricercate correzioni con le dovute approssimazioni. Bisognerà aspettare il novecento per riuscire a realizzare il sogno di Cartesio. Ricordo ancora quando usci il primo, inavvicinabile Noctilux della Leitz… Intanto sembra che nell'isola di Gotland in Svezia siano state rinvenute lenti asferiche (le lenti di Visby) di ottima fattura in tombe Vichinghe del 11-cesimo secolo. Fantascienza? Ancora oggi non sappiamo com' erano concepiti i specchi ustori di Archimede.

Ma appena venne divulgato da Arago, deputato e astronomo francese, nel 1839 il modo di fissare le immagini tramite una camera e che i costruttori di ottiche riuscirono a produrre obiettivi abbastanza corretti per piegare l'immagine alla dittatura della scatola ortogonale che sorgono a l'imprevisto "des empêcheurs de tourner en rond". C'erano già ma non se ne faceva troppo caso. Poeti come Goethe e il suo "Farbenlehre "che si permetteva di contestare Newton, Fraunhofer e il suo " Beugungserscheinungen"ossia quello che la diffrazione lascia apparire, e pittori come Watteau o Turner. Si manifestono gli impressionisti, e in fotografia i pittorialisti che riscoprono il foro come se con lui si dipingesse meglio "con la luce", ma non per tracciare delle prospettive. Tra i molti manuali sulla fotografia senza lente di questo periodo che ho potuto consultare devo citarne due: "Lettres à ma fille- Sans objectif" di Combe, 1899, dove si considerava riprese dirette su carta grandi come degli arazzi, poi " Advanced Pinhole photography" di D'Arcy Power, 1905, dove l'autore per dimostrare contro un suo detrattore che un istantaneo sia possibile con il foro, pubblicò un' istantaneo dichiarando che le asserzioni del teorico vanno sparate con i fatti. Scrive testualmente: " The only way to deal with a theorist is to kill him with a fact and the accompanying illustration is my bullet." (sic). Nello stesso periodo Cézanne dichiara che "la natura ha orrore della linea retta", scopre che il piatto sul tavolo mentre lo dipinge non è un ellisse, ne un ovale, ma un qualcosa che oscilla tra i due. Quello che mi affascina è che come Cézanne, Joseph von Fraunhofer (1787-1826) disponeva solo del suo pennello e delle sue acquarelli per fissare quello che vedeva. L'analisi spettrografica degli astri nasce con lui.

L'affannosa ricerca dell'autore del"cogito ergo sum" che si può anche benissimo tradurre come "Dubito, dunque sono" , è indice dell' affanno di come crediamo di percepire. Semplicemente segue i dubbi di chi lo ha preceduto. Zenone dimostra per assurdo che Achille non raggiungerà mai la tartaruga e Aristotele nei "problemata" o " in peri ouravou" oltre descrivere accuratamente il fenomeno dell' immagine roversciata dell' eclisse attraverso un foro, dimostra la sfericità della terra osservando che

due piombi non sono paralleli…

Cartesio non poteva ancora rendersi conto che la luce non si comporta solo come un' onda seguendo un asse rettilineo per rifrazione attraverso un corpo di vetro che è anche un filtro e una pelle, addirittura un composto organico, la silice. Che la luce sia fatta di elementi è una scoperta recente. Lo fisico Arthur Mach scrive che le nuove teorie della relatività segnano la fine del regno dell'Etere o spazio vuoto come se non esistesse più o come non avessi mai esistito. Infatti l'universo sarebbe pieno. Per individuare e filtrare certe particole e dimostrarne l'esistenza usiamo l'intera massa rocciosa dei Appennini da Ginevra fino al Gran Sasso. Thomas A. Prince per dimostrare l'esistenza di Raggi Gamma nella Supernova 1987A usò un palloncino di alta quota con una camera con un infinita di fori. Sembrava una spugna di forma geodesica. Sono ormai un scarpellino di vecchia data. Esercito questo mestiere da 48 anni. So che i sassi mi guardano perché hanno pelli e pori e sudano. Hanno ragione Laurits e Jef Verheyen; l'universo è un composto di spugne.

Vorrei terminare con un saluto a Nancy e Eric Renner. Con Pinhole Resource e Pinhole Journal hanno concepito l'unica piattaforma dove scienzati, ricercatori, storici, fotografi, dilettanti di genio, studenti hanno trovato spazio per confrontarsi e divulgare l'altra fotografia, quella beninteso eseguita con la sola diffrazione.

L'anno scorso hanno affidato gran parte dell loro archivio all' New Mexico History Museum/ Palace of the Governors di Santa Fe. Trattandosi di 3387 stampe originali provenienti di 67 paesi, il museo dispone della più grande raccolta di fotografie senza lenti esistente in un istituzione publica. Sono state tutte digitalizzate e disponibile in rete.

Dulcis in fondo, per chi non lo sapessi, l'ultimo numero di Pinhole Journal cartaceo del 03/12/2006, rese publica, in primis, une delle rare immagini della prima esplosione nucleare, fatta col foro stenopeico.

.

Dominique Stroobant, VISIVE, Le Murate, Firenze ,09/05/2013

" De l'épiderme au sténopé" o "Dalla pelle al foro" è un suo ultimo contributo alla storia dell' ottica e della percezione nella convinzione e l'accorgimento che fisicamente anche i muri ci guardano.

Lettre à Eric Renner

Miseglia 16-03-1988

Dear Eric,

As you wrote last year, there's little chance for much commercial response or any at all as far as the pinhole mounts are concerned I designed for the old Leica as any 39M X 1,0 threaded miniature camera of the kind. Manufacturing costs which could match decent finition standards for small series are so high that they only could be sold as signed "art-multiples" instead of common usable optical devices. On the other hand, selling nothing more than a hole within something even less valuable (another "nothing") still sounds like a challenge. Therefore this small pamphlet.

You know the first pinhole I carved was the gnomon of a stone-sundial, some twelve years ago. Then came various cameras, which allowed me to register both sun-tracks and landscape over days, weeks and even six months exposures, from solstice to solstice.

I saw myself as running "à rebours de Niepce". In the meantime every kind of camera has been built and tested in every imaginable shape or material: conical, hemispheric, cylindrical, post card size and or deflatable, to gigantic a 10m X 1,5m negative size like the one in Geneva in 1982. It also became clear to me that designing an optical device mostly depends on which light-receiving support you're working on. In other words: the eye comes first, then the telescope, or: Rollfilm first then the Rollei. Testing pinhole or 35mm film, I automatically got drawn to the camera that remained the closest to a mere film holder: the old 39mm threaded Leica, preferably without telemeter. The ideal one should be like a 1G but with a slower

shutter speed scale, for istance 1/60 to 16sec. Unless one finds faster films as 3200 ASA, 1/60 sec is the fastest one could use with a pinhole today. One has also to remember that if the absolute size of a well computed pinhole diminishes with the chosen focal length, its relative aperture increases, for obvious reasons we both know. Therefore those "fast" pinhole mounts on the Leica.

This required much more research and even technology than what was necessary for larger cameras. Just taping a pinhole on top of a body wasn't enough. Not that this wasn't the first step, for years I had been "snapping" people with my deflatable cameras pulled out of my pocket, which were nothing more than a film-package, a peg, a film and a hole. On 9 X 12 or 18 X 24 the results were more than satisfactory. That's why folding cameras of the thirties were cheaper than miniature cameras. Most of the proposed mounts are ultrawide angles though I feel that a pinhole is at its best at a very wide macro-eye.

One mount couldn't fit the Leica for vignetting reasons, so I adapted a Meopta film holder that could be considered for the future as the prototype of the most versatile miniature camera for pinhole purposes if it wasn't that broad. I believe a pinhole on the Leica just opens the field both to pinhole and Leica photography. The newest 35mm emulsions, Ortho, infrared, dia and so on, can be tested in both ways. Of course, none of us will pretend, even with the most sophisticated technology (as was done for the holes), to compete with the performance of a good lens.

But 18 lines/mm definition on 35mm film is still more than what most people would expect from a pinhole. Not to mention true perspective, the decrease of light from centre to corners and quite different from vignetting, infinite focusing from some mm to ∞ infinity, real renderIng of colour.

Nevertheless, pinhole is altogether a different eye. As Cartier Bresson once quoted: dispute about "flou" blurry or sharp is beyond the question and so did my friend Jef Verheyen about painting thick or thin.

LE STÉNOPÉ : m a t i è r e o u r é a l i t é ?

Présenter la photographie sans objectif ou plutôt l'optique par diffraction dans tous ses aspects et ses applications n'est pas possible ici. Je me suis contenté de baliser l'argument par des citations, des images et des témoignages dans la mesure où j'ai pu y accéder, grâce entre autres à Eric Renner, éditeur de Pinhole Journal qui depuis cinq ans tente à travers son périodique de réaliser une compilation sans précédent de tout ce qui a été écrit, publié et réalisé dans ce sens. Mon intention n'est pas d'illustrer ce que l'on considère comme un aspect marginalisé de la photographie et de l'optique mais d'en faire mieux comprendre l'élémentaire complémentarité, que les moyens optiques dont nous disposons jusqu'à maintenant pour fixer des images et enregistrer des événements se situent entre deux pôles: ceux qui opèrent par diffraction et ceux qui opèrent par réfraction. Tout comme nous reconnaissons aujourd'hui que la lumière se manifeste de façon ondulatoire et/ou corpusculaire. "Der Auge hat sein Dasein dem licht zu danken" (Goethe, Farbenlehre). En d'autres termes, sans lumière, nos yeux s'atrophieraient et se réduiraient à une sorte de pore comme chez certains poissons enfermés depuis des générations dans les lacs souterrains. Ce qui ne veut pas dire qu'à l'égard de certaines radiations ils n'aient développé d'autres organes, d'autres "pores". Il pourrait s'agir d'émissions que notre oeil et son "double" ne sauraient capter. "Double" parce qu'on oublie souvent que l'ophtalmologie et l'optique ne se sont développées comme deux sciences parallèles que beaucoup plus tard. La première dissection de l'oeil précède de loin la construction de la première lentille. Comparons un objectif à un oeil, un sténopé ou un système de fentes ou d'ouvertures ou de taches à une peau, une maille.Ce qui transpire à travers

une ouverture, ne transpire pas à travers le verre.Le sténopé n'est pas un point. Larry Bullis écrivait: c'est presqu'un point, il se comporte comme un point. C'est ambigu. Le sténopé est un espace, une "zone" très exactement circonscrite par l'arête intérieure d'une perforation qui, idéalement, ne devrait avoir aucune épaisseur. Cet espace est déterminé par plusieurs facteurs. Kenneth O. Connors le définit très bien comme un sélecteur d'ondes. Bullis se contredit, ayant par ailleurs réussi à faire passer un chameau à travers le chas d'une aiguille. (la photo d'un chameau avec le chas d'une aiguille en guise de sténopé). Un espace défini et mesurable qui serre la lumière. En pratique il s'agit d'un cylindre très aplati où la lumière par diffraction se calibre, se filtre, se cisèle, se distille, s'étrangle en quelque sorte. Si l'on considère la théorie corpusculaire de la lumière, le chameau et le chas ne sont presque plus des métaphores. Et c'est aussi vrai pour le négatif du sténopé (pinspeck), la feuille zonale ou tout autre système d'ouverture ou d'obstacle qui trame la lumière par diffraction. Considérons notre oeil comme une excroissance de notre épiderme.

Gad Borel décrivait mes héliographes à sténopé comme des appareils de genre féminin en contraste avec l'autre photographie: celle qui chasse, qui vise, qui mitraille. La fascination qu'exerçait sur moi l'Elmar 90 rétractile du Leica M3. L'appareil le plus discret affublé de l'objectif le plus provocateur. Je pensais au pénis (également rétractile) d'un cétacé. Le téléscope sans objectif qui a permis de capter des images de la supernova 1987A par ballon sondé, récemment, me fait penser à un clystère de l'espace. Photographier c'est donc aussi absorber (voir illustration en dernière page de couverture).

Je me rince l'oeil

Je te mange des yeux

Je vois avec les pieds

Beuys parlait de sculptures qu'il faut voir avec ses oreilles.

Chaque organe n'est qu'un pore (spore?) qui s'est transformé en une hernie spécialisée.

Dominique Stroobant, Antwerpen, 16-03-1989

Lettre de Denis Bernard

Si le sténopé questionne directement l'optique, la forme elle-même de la caméra obscura est à repenser. Dans la machine obscure lucide sphérique que je me suis fait construire, le récepteur est placé entre deux demisphères, recouverte chacune de 71 sténopés réglables et peut par là-même capter la lumière de tout l'espace. La lumière est de ce fait présent dans l'épaisseur du récepteur, sous la forme de combinaisons des lumières choisies de tout l'espace devenu photographique. Le point de vue global - plus que multiple - renvoie directement à d'autres formes de perceptions visuelles, comme par exemple celle des insectes sans oublier de nous signaler à nouveau notre binocularité. Chaque image devient alors un écran-filtre qui tente de montrer du grain photographique libéré de la lecture et de la représentation. Cette matière propose alors une affiche différente de l'image monochrome de même qu'une vision nouvelle du procédé négatif/positif. Je cherche toujours le mode d'emploi de cette matière surtout lorsque sa spécificité est de toujours réaliser des combinaisons de lumières, avec ou sans récepteur.

Denis Bernard

Paris, avril 1989.

Lettre à Eric Renner de Peeter Laurits31-07-1988, Tallin.

Anything can serve as a camera, anything can serve as a pinhole. The world around us is full of "pinhole cameras". Mothholes in a wornout coat, tiny apertures in the foliage. We live in a labyrinth of shadows and project between the mirrors. Every act and expression of ours has a myriad of doubles. The worlds are looking like an enormous compound eye at us. What is seen? Nobody knows that. Nobody has ever asked. I felt dizzy thinking of these countless visions we live in, the visions of the visions of the visions. But the thing that strucked me most, was the realization that every photographic image in itself is a pinhole pricked in time. (...)

Texte p.10-17 in 150 ANS DE PHOTOGRAPHIE certitudes et interrogations 1839-1989 Charleroi (B) MUSEE DE LA PHOTOGRAPHIE

It was not until 1977 that I started to take a real interest in photography. I had exchanged a small sculpture for a Nikon F with my friend Bernard Blondeel so I could document my stone works on my own.

That year I started to design stone sundials with the gnomons being holes or slits. Then I posed to myself the real question: What does the sundial see? This compelled me to complete the sundial and transform it into a pinhole camera. In 1980 I expressed myself as follows in "Kunstinformatie

26, Badhuis - Gorinchem" (Netherlands).

The constant aspect I feel about my work is my approach to the process of making something. I desire to be technically independent, as far as practically convenient; something akin to a Robinson Crusoe complex. This automatically reduces one's range of possibilities. However, one is thus constantly confronted with elementary situations and problems.

I believe I became a stone sculptor less because of an outdated romanticism, but more so because it has always been the least expensive and the most direct way to realize something substantial.

As a student in Antwerp, I had access to junkyards, not quarries. However, there is an attitude towards life, which draws a line between running cross-country and horseback riding. Some people enjoy being self-sufficient, if only mentally.

I got trapped by pinhole photography, once I discovered how obvious and pleasant it was to realize everything from the start. My tools could not be ready-made. Why try to conceive of anything more sophisticated than the cameras presently in use? There is more enjoyment to go the other way.

Since Niépce in photography, nothing else has been done but reduce space and time to smaller fragments at each step. Why did our 'cruel Zénon' not make Achilles run away from the turtle?

Once I showed people what I could realize with these clumsy, heavy, but still handsome pinhole devices of mine, they thought it was sorcery. However, I believe, all they are accustomed to use is real sorcery! Just try to dismantle any camera of today. We live in an age where many peasants do not even know how to grow a salad, or anything else, without very specific chemicals. There is no trick to what is shown here. I see it as my duty, however, (or rather my pleasure) to dissolve the boundaries of consciousness, wherever people think they should be fixed.

The first photographers did what real painters did and are still doing: they tried to fix not just what they saw, but in order that they could see it. Since one sees only what one thinks one sees, there is no way of seeing things the way they are. Not only do we see 99% with our memory, but even whatever we use to visualize what we see or feel, is almost entirely programmed by some preconceived idea of what we should see. One can also build devices to visualize things one cannot see, which one can only imagine in an indirect way. It took me time to see — not just understand as an abstraction — how the sun affects us. Most people understand things by rationalization, through spatial geometry for example, but they still do not 'see.'

I am limited by the way I programmed and build these devices. Attempting to photograph what a sundial 'sees,' what the eye cannot see until we reprogram our memories, made me perceive and represent phenomenons I had not seen before.

Many things are not obvious. Most ready-made images give us a fragmented view of things. This fits easily into the field our eyes can embrace at once. Perhaps part of Alberti's perspective system, and many existing prejudices about what is a deformed or a non-deformed image in photography, are due to accepting as a norm the limitations encountered in human optical perception.

In Japan, in August of 1978, I met a colleague, the stone sculptor Terrence Dinnan from Vermont. Both of us had brought our own pinhole cameras to this international sculpture symposium. This was the first time I had met another pinhole photographer! In 1987, I got in touch with Eric Renner. I discovered what Kenneth Connors expressed so well in his magazine Interest: ". . . rather than being an independent isolated worker, I am part of a popular movement. . ."

Most pinhole photographers of the 60s and 70s were basically heretics, coming from altogether different backgrounds. Almost none were trained

as photographers.

We built what we needed and couldn't find, and used what we found for purposes not intended. I still wonder now how easy it was for me to realize in complete innocence that if the film was too sensitive (over-exposed too quickly), I had to make gray filters with the same film and superimpose it on the emulsion and not on the pinhole; or for very long exposures, to use daylight lith film and to develop it with Rodinal 1:400 to get all the gray tones right! For me, this was a logical use of film and developer.

Later, people asked me why shouldn't I start to make commercial pinholes and cameras? The idea was pleasant but different standards of quality were needed. So, in 1987, I created "Lensless LEICA® ?" with the approval of Leica Corporation. Since then, more than 50 different items were designed, tested and sold — cameras, pinholes, pinhole mounts and accessories.

I am not ashamed to boast I found the best way to realize the sharpest mass-produced pinholes still present on the market, with predictable diameters and 0.005mm tolerance. In fact, I have sold more unmounted pinholes than mounted ones. I am still astonished at the sharpness of the prints my grateful customers send to me, and hope one day I could edit a publication dedicated to their works.

The last task worth mentioning is called PV (Pinhole of Variable Aperture). I will probably develop it in different sizes and for different purposes. The four scissors blade principle has the advantage that one can sharpen the edge as finely as one would like and demonstrate definitively what Rouyer wrote in 1904: square or round or whatever other shape, what matters is the sharpness of the inner edge; this is what reduces double diffraction. PV was conceived and tested in Kyoto at Yoshida's residence in 1998. It allows the image to be focused empirically. A sharp image and also a more

luminous image (softer focus) can be produced at any distance in any room according to one's visual or photographic needs.

For this event, the KIKACE published a message of mine, Homage to the Machiya (both in French and Japanese):

Most or us forgot that the most traumatizing instant of existence was that of our birth. We definitively passed from inside to outside, from the womb and protective night to the icy emptiness of a lighted space. We were born blind and will learn to see. And all our life, consciously or not, we are going to look for that first night. We forgot also that being afraid of what is black or dark is a learned fear. The might of the night (night is feminine in French: la nuit) should be devilish and the might of the day (day is masculine in French: le jour) should incarnate the divine virtues. Nothing is more false when we manage to interrogate our more intimate sensations. Darkness is neither bad nor the negation of light; they are generating each other mutually. This was also demonstrated by modern physics. What fascinated me in The Praise of Shadow by Tanizaki Jun'ichiro, is that he analyzed, long before Gaston Bachelard, to what extent the quality of shadows almost meet the physiological needs of our most intimate being. Just think of the influence Japanese architecture has had on the Bauhaus, on Frank Lloyd Wright, as African sculpture has had on contemporary art

The shadows are mothers of light and reveal themselves as clear as the waters of a well. A Machiya (a traditional merchant or artisan's residence in Kyoto) is a living being, a body that needs to be maintained. She is the metaphor of ourselves. In other terms, I am my house. She ties me to the earth and to all that feeds me. The dwelling is the filter between two lovers: the sky and the earth.

In our everyday world too much is over-lighted and not always with reason. Where night is hunted, as were witches in the past, where images and

things lost their inner light, who tightened them to heaven and earth, then I cannot help to think of the ancient lacquered boxes from Japan. When I polish black stones, I dream of them: their light comes from inside. It is just the over-production of images and the useless visual messages of all kinds that generated today a new sort of blindness or visual illiteracy.

To transform a room of Yoshida's residence into a camera obscura would invite us, starting from this elementary physical principle, to see again what we are looking at only with a distracted eye. We are forced today to reshape artificial nights in order to discover again what is light. DOMINIQUE STROOBANT, San Lorenzo, NM January 8, 2001

A FURTHER CONTRIBUTION TO THE STUDY OF DIFFRACTION IMAGING (1)

Once I wrote: seeing is feeling with the eyes (...) but this was still a modest statement when I heard about a German lady who could identify colours merely holding her hands over them. So the Flemish painter Jef Verheyen in a paper of 1965 (2). We do know from other sources that blind-born people are able to describe landscapes... Quoting myself (3): we should consider our eyes as mere overspecialized pores of our skin. Those were artists' statements, dilettante, still keen observers who often confirmed what "real" science later demonstrated.

A fragment of Philolaos, a follower of Pythagoras is even more illuminating. He described the principle of "scanning" and probably led

Leibniz to the introduction of binary calculus: Those which consist of limited elements (perainonta) are limiting those who consist of limited and unlimited elements (apeira) (4). The perainonta were also called by the Pythagoreans "gnomon" meaning square, edge, and hole and sundial pin. A hole or any cutting edge is distributing (by scanning?) points (or numbers...) in the space like light and shadow on the screen of a sundial. The Pythagoreans are traditionally thought to have introduced comprehensive didactical models, and so has been, for example De gnomonice of Vitruvius, an unsurpassed reference of scientific vulgarization and nearer to us. Bedos de Celles (5). The Gnomon: An edge or a small aperture directed towards a screen or a wall, an impediment or more simply a landmark that cuts the light and allows us to organize our space.

Today, reconstructing antique science and optics and in particular their diffusion leads us today to extremely contradictory interpretations regularly confirmed by archeology and library research. Aristotle left us a very precise description of the reversed circular image of the sun and its eclipse through a square aperture but the oldest graphic description available was engraved and published, dated 1544 by the Flemish astronomer Gemma Frisius (5).

Thus we are not only confronted with a most ancient philosophical and mathematical concept, but also with a very particular physical phenomenon which has obsessed researchers for such a long period that today historians speak no longer of the invention of photography but of the public divulgation by the astronomer Arago in 1839 of a chemical process to fix natural (1) images.

This phenomenon cannot be reduced to the definition of a point in geometry since a point has no dimension.

A pinhole, incorporating both geometrical and physical optics, is a rather complicated device despite its apparent mechanical simplicity (6).

But a small aperture, or a reduced one as I would prefer to call her, doesn't need to be circular, although her inner edges need to be sharp (to avoid double diffraction). Any diffractive edging system can be used or conceived according to what one wants to see or register. Slits or holes in various shapes combined or disposed as a pattern, positive or negative Fresnel' zone plates, pinspeck and pinheads mirrors (7) not to speak about the use of one's own body as the pinhole fist of Paolo Gioli or the mouth, the third eye of Thomas Bachler, the array of diffraction elements used by scientist and artists in imaging and photography is surprisingly wide (8).

The same thing applies to the receiving surface film or paper or liquid emulsion, which can be folded, cut and shaped to any desired shape or volume. This is obviously possible thanks the extended depth of field the pinhole offers outside and inside the camera.

This diffraction element (the definition is from K. A Connors) which could also be a pinhole but not a point, is a space with a specific size. From Alhazen (1020 AD) on we know to what extent opticians, astronomers and painters were concerned on optimizing their pinholes albeit mostly empirically. Their first concern was then geometrical optics, which lead to the invention of the perspective, the technique of the anamorphosis but also adequate calendar computing and nautical almanacs.

After Huygens' wave theory and Father Grimaldi's studies on diffraction, it was not until Fraunhofer, Petzval and Raleigh that the pinhole was analyzed and optimized as a physical device or to use another well coined definition of Connors, a wave selector. Lord Raleigh formula to optimize the size of a pinhole is still valid and much in use as a start of more specialist applications.

I like to read synoptically, meaning two books at the time, or confronting two or more images from different origins inside of one frame. A method.

Two examples.

1) Fraunhofer diffraction patterns so accurately water-painted and published by Schwerd (Die Beugungserscheinungen, Mannheim 1835) and the gamma-ray images of the supernova 1987A(Thomas A. Prince, Caltech). Both demonstrate how effective pinhole patterns worked and that "real" science can work with poor means. We should bear in mind that if Schwerd used watercolours, Prince used a balloon to launch his multi-hole pattern camera.

2) Punkt und Linie zu Fläche by Wassily Kandinsky and Resolution and Definition in Pinhole Photography by K. A Connors. (9)

Parallelisms are striking because despite different approaches the conclusion is the same: there is no such thing as a point but some extremely complex knot or space or droplike speck not better defined than by the profile of its inner edge.

It seems very strange to m e- but this is a statement "a posteriori" that the past avant-garde, meaning Constructivist, the Bauhaus, Konkrete, Minimalist, Zero, Hard-edge, Fluxus and others, never considered pinhole photography, or as I'd like to call it now, diffraction imaging, except one, Man Ray, and at the same time as Eric Renner often pointed out privately nothing seems to "us" more grotesque and disinformative as the pages that Anselm Adams dedicated to pinhole photography in his manuals. I say a posteriori, although history, without altering facts, has to be and is rewritten continuously by dialogue with who preceded us. Didn't the ancients state the gods invented time to fool manhood?

Like Renner in the mid 60's and many others I started pinhole photography in a systematic way but as a complete uninformed self-taught enthusiast in 77. But isn't a sunrise a moving experience when you see it for the first time? Only much later did we find access to dedicated publications. We experienced what Connors stated within the pages of Interest that rather

than being an independent isolated worker, I was part of a popular movement (10).

Renner went further by founding in 1984 Pinhole Resource, a non-profit research library and archive and Pinhole Journal, the only review exclusively dedicated on diffraction imaging. Introducing one of his last essays (14) Renner states: It baffles me that the pinhole aperture's contribution to the history of art and science has remained so unrecognized. That is the reason for this book. This "Renaissance", related to what is called the Golden age of Pinhole photography, contemporary to Impressionism and Pictorial photography, bring us to reconsider our own " History of perception" in a broader way than a limited history of optics and photography. Rodcenko stated that our duty is to experiment. And he was certainly one of the most brilliant user of the first Leicas. One of the reasons I started in 1988 to design pinhole mounts for the rangefinder Leica, a trend as it was a century before. Many pinhole photographers found as much pleasure in sharing their images and their experiences by publishing them as they did and do by producing "commercial" pinhole cameras and dedicated diffraction devices.

The ingenious and inexpensive cardboard pinhole cameras Prof. Peter Olpe of Basel is proposing to his customers are a good example: Swiss design, precise, rational and well performing with clear and detailed instructions.

Rodcenko or Cartier-Bresson didn't question the technology of their time since they could identify themselves completely with the visual program their " toolmaker" Oskar Barnack was proposing them (11). This was not the case with the periods preceding him. Many "users" and " makers were discussing whether proposed optics effectively showed what we see. The question was not new. But rarely formulated with the same pertinence as did Merleau Ponty in Le doute de Cézanne and two centuries after Alberti, Abraham Bosse who pointed out that the aim of perspective is not to

represent the world as we perceive or guess to perceive it, but to show us the world according to the rules that perspective prescribes to our mind. (12)On the other hand Barnack or for example Jean-Guido Sigriste (13), a then famous and now almost forgotten horse painter, conceived their genial camera's first for their own use and weren't the hostages of marketing managers who are deciding how one should look at the world, what one should produce and the other buy.

The neglected pinhole (14) revealed itself for us a track to further freedom, the opportunity to restart everything from scratch. One constructs what one really needs, test it in order to make visible what one needs to see and has not seen yet. I don't paint what I see, I paint in order to see (2). Exactly the opposite of that unsurpassed slogan of the Rolleiflex: You photograph exactly what you see on the ground glass.

True, although Einstein would disagree, since bioptical and rangefinder cameras present parallax errors and the reflex and field cameras hide the image during shutter release. The mythical Pellix would do but even then a time-space lap would still subsist.

Who publishes or exhibits lensless photographs rarely shows the images unaccompanied. Who managed to realize those images with such elementary methods has no secrets but pride, as presenting mother and child. Gad Borel once wrote that the pinhole camera is a woman because she's receiving light and a lens camera male, since one is shooting at his subject with it (15).Mother and child but also in front or behind one's stage. But if you look at the so called hyper-realistic Close portraits of Chuck Close and you can't help to regard them as paintings and this is true for many other imaging techniques which will be unjust to qualify them as mere hybrids. An image by diffraction is as any genuine photograph the exact fingerprint of the camera who generated it and looks unreal. But a hybrid it is not.

When Eric Renner planned Pinhole image and camera as one he posed the

real question: most customers are so misinformed that they have no way to understand that what we are busy with is unmanipulated, plain, Natural photography (1) unless you show your methods. As for myself it took me time to realize that optics as a science and a technique moves between two poles, between diffraction and refraction. Many optical systems today, trying to take our eye as a model (although we register through our eyes and see through our memory) and this since Alhazen, are blending both, taking into account that the diffraction element, the diaphragm, is reduced to a geometrical corrective element. It is only separating them that we can enter the field of geometrical and physical optics and see what is hidden behind what we imagine to see. Fields to which the general public has almost no access. In this perspective, Pierre de Francastel could have written a second essay after Peinture et Societé; Optics and Society.

If it wasn't for the remarkable compilation effort of the members of Pinhole Resource (16) or Balustraitis' last essay on the anamorphosis, all what has been published on the argument is either specialist and limited to one specific argument and when not, still dedicated to a restricted audience.

As Paolo Gioli often observed, and this is not only the case in Italy, diffraction imaging is mostly treated by the so-called specialized press in a very superficial and cavalier a fashion.

Lensless imaging developed as photography only around 1856 when the English scientist, sir David Brewster (1), coined the term pinhole. Emulsions at the time were to slow to realize short exposures with a pinhole and this seemed to make portraying a rather painful exercise to who was submitted to. An opinion that found still some authoritative detractors at the time as publishers and photographers like Colson, Rouyer, Combe, Davison and Maskell who stated very wisely in 1890 that exposure may be reduced to seconds. Again, the restless hurry of the present age, the ceaseless struggle to save time, is not in art a question worthy of consideration (17).

If we think about it from a psychological point of view, we discover that most pinhole photographers today deliberately run counter-clockwise. They tend to choose slow emulsions as papers and graphic films, overexposed and underdeveloped. Since Nièpce in photography, nothing else has been done but reduce space and time to smaller fragments at each step. Why did our "cruel Zénon" not make Achilles run away from the turtle? An early statement of mine (18). I didn't realize I was expressing what most of "us" felt during the same period without even knowing each other. The "slow" images of Nancy Spencer (the rustling of a flock of turkeys) and Marta Casanave (the sensation of breathing bodies) or Robert Lang (The progressive departure of a ferry boat on one single image "long" 975 degrees) reveals us what a faster exposure would hide us. In an interview Marta Casanave confides that on the long exposures sometimes I leave the room... an odd sensation for both me and the people who are sitting. (18)

This doesn't mean that that a snapshot is impossible using a pinhole. One can overexpose and underdevelop and reverse, underexpose and overdevelop.

J. Combe in Sans objectif, lettres à ma fille sur la photographie au moyen d'un trou d'aiguille, 1899 reveals it in a nice familiar way. D'Arcy Power (19) in Advanced pinhole photography 1905 stated that the only way to deal with the theorist is to kill him with a fact, and the accompanying illustration is my bullet (plate XIX). This was taken on a windy day working at one-eighth of a second. In 1993 Thomas Bachler: I "opened" a (still closed) camera with a pistol shot (...) the photograph was made with the bullet which at the same time destroys the most important part of the picture, my eye.

With fast emulsions, some wit, relative good light conditions, and poor but well designed tools, everybody could realise today a decent pinhole image even at 1/250 of a second.

In 1965 the Nasa developed visual flight simulators using pinhole optics in a close television circuit (6). In 1977 it was "rediscovered" with success for the use of photogrammetry in architecture by Dietrich Ebenfeld and his team. Later, 1979, Matthias Römer and Reinhard Richter will improve it, linking the camera with a digital plotter.

One has to remember that a well-designed pinhole allows a resolution of 18 lines / mm and is free of distortion. But this is limited to short focal lengths. As far as I could measure and observe resolution showed more lines whose interval is inferior to the radius of a well-designed pinhole and this at any focal length. We do have to experiment more.

As the digital revolution of the past years went on pinhole micro digital spy camera's have been manufactured the size of a thumb. Some are used as an accessory of the last generation of portable phones. The quality of the images token with available light is impressive (20). Those relatively cheap microcameras are too small to lodge an inexpensive decent lens system. In fact they are no more as what I define as ordinary plagiarism of what Mother Nature is offering us day by day. They just look as a plain copy of the eye of a crab or a nautilus. Biology and mechanics taught us that the smaller the organ the simpler his structure and consequently the faster he moves. The same applies to pinhole optics. The nearer the pinhole is to the receiving surface, optimized according Raleigh's equation the faster.

From the earliest times diffraction imaging has been the basic tool of philosophers, researchers, scientists, artists, dilettante and almost all were delighted to expose and publish their methods (Leonardo, Gemma Frisius etc, etc,). Few didn't and among them Vermeer but evidence he used quite sophisticated optical and diffraction devices has been proved (21).

These notes are only meant as an invitation to approach the history and the didactics of imaging and optics from a different point of view. I do like the term imaging, since in the middle ages, sculptors were called in French imaigier. As a stone sculptor (my first profession), I have no real secrets

but most of my tricks I reveal only to the happy few.

As a lensless photographer I enjoy showing how it was done as do most of my colleagues.

Note, Footnotes

(1) Il foro stenopeico è una signora pluritítolata. Strangely enough The Hole Thing (Jim Shull 1975) is a lady with many titles; Gnomon (ancient Greek), Sténopé (French), foro stenopeico (Italian), pin-hole (Brewster 1856), needle-hole (Gray 1907), natural camera (Petzval 1859), lensless (Maskell 1890) and rectigraphic (Thomson 1901) or diffraction (Connors 1985) photography, Linsenlose Abbildung (Pauschmann 1892), chambre à simple ouverture (Colson 1887).

(2) Cat. retrospective Jef Verheyen, Palais des Beaux-arts, Brussels 1979.

(3) Le sténopé, matière ou réalité, in 150 ans de photographie, musée de la photo, Charleroi 1989.

(4) Vorsokratiker 1 , Reclam, Stuttgart.

(5)Rainer Gemma-Frisius, De Ratio Astronomico et Geometrico, Plantyn et Moretus, Antwerpen 1545.
François Bedos de Celles, La Gnomonique pratique, Paris 1760.

(6) Pinhole optics on simulators in Journal of the SMPTE, vol.65, April 1965.

(7) T.H. Nilsson Pinhole mirror, a previously undiscovered imaging device? Applied optics, 25, 2863-2864 (1986).

R.R. Pohl Einführung in die Optik, Springer 1947.

Adam Lloyd Cohen, Anti-pinhole imaging,

Optica Acta vol. 29, n°1 63-67.

Pinhole Journal vol. 4-1 Alternatives.

(8) P.J. vol. 12-2 Paolo Gioli. P.J. vol.10-3.

(9) K, A, Connors in Pinhole Journal vol. 1- 2,4 -2. Wassily Kandinsky, Albert Langen, München 1925.

(10) Quoted by Lauren Smith, The Visionary Pinhole, p. 15. Peregrine Smith Books 1985.

(11) J'avais découvert le Leica: il est devenu le prolongement de mon oeil et ne me quitte plus. Henri Cartier-Bresson, L'instant décisif, Verve, Paris 1953.

(12) Abraham Bosse quoted by Pierre de Francastel in Peinture et Société, Gallimard 1950, 1965.

Les recherches de Cézanne dans la perspective découvrent par leur fidèlité aux phénomènes ce que la psychologie récente devait formuler. La perspective vécue, celle de notre perception, n'est pas la perspective géometrique ou photographique...Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens, Nagel 1966.

(13) A successful painter, Jean-Guido Sigriste developed for his "horse studies" an unsurpassed handheld snapshot camera with shutter speeds down to 1/10.000 sec, automatic glassplate substitution by loading the shutter, build-on telescopic lens hood , 9x 12 cm neg. size, commercialised in 1898...

(14) The neglected pinhole, J.H. Wadell, in Research and Development Magazine, August 1963.

(15) Camera obscura, A.M.A.M. con René Béguin, Gad Borel e gli allievi del Lycée Voltaire, Genève 1982.

(16) Pinhole Photography, Rediscovering a Historic Technique, Eric Renner, Focal Press 1995. For Pinhole Journal and other available publications visit website: pinholeresource.com

Anamorphoses ou thaumaturgus opticus, Jurgis Baltrusaitis, Flammarion 1984.
Le transformisme en photographie par le pouvoir de deux fentes, Louis Ducos du Hauron 1889.

(17) Artistic focus and suppression of the lens, Photographic Quarterly 2, 1890.

(18) Hole-O-Graphy with Terrence Dinnan Cat. I.C.C. Antwerpen 1980.

P.J. vol 4-3 , Landscape and Metaphor.

P.J. vol. 3-3, Figure Studies 1.

(19) Advanced Pinhole photography, the photo miniature, vol. 6, July 1905.

(20) P.J. vol. 18-2 Pinhole Videography and the Digital Still, Jim Moringer 2002.

(21) Jan Vermeer, Arthur K. Wheelock, jr, Abradale Press N.Y. 1981,1998.

Dominique Stroobant, Miseglia 09-2002

LE TROU ABSENT

Chère Véronique, chère Christine, en 1990 un des musées d'ethnographie que j'aime le mieux,celui de Neuchâtel (CH7, lors d'une exposition très réussie, invitait ses visiteurs à "relire" le trou. Une gamme très étendue d'ouvertures et de perforations furent décrites et analysées. Ceci à plusieurs niveaux et de façon interdisciplinaire comme il convient à toute recherche qui se respecte. Nous nous connaissons depuis longtemps. Véro, Jean-Louis et moi-même fréquentions le même institut, st. Luc. rue d'Irlande, respectivement l'ameublement, lraphisme et pub, taille de la pierre et sculpture.. Christine, que je n'ai rencontré qu'en 1988, lors de votre première grande boite, fréquentait l'IAD (Théatre et cinéma) avec lequel nous avions en 68 des rapports intenses. Mon ami d'enfance, Yves Defever montait alors avec Manu Simon un film sur le "Living Theatre"... Par la force des choses j'étais le seul qui devait s'initier à la mécanique pour ne pas dire à la phénomologie de la perforation et des trous. Le mammifère qui présente le plus de simillitudes avec le tailleur de pierre, le mineur ou le sapeur-pompier, c'est la taupe. Je suis resté fidèle à ce totem. Mes perforations conjuguées (rencontrer un autre trou à longue distance) dans le granit sont notoires. Un seul trou était absent à Neuchâtel en 1990: "Notre Sténopé".

Ce fut lui qui fit si que nous nous sommes retrouvés après 1968 et faire quelque chose ensemble. Nous avions réinventé la photographie. chacun pour soi, sans que personne ne nous ait initié. Moi vers 1977, partant de l'étude de cadrans solaires en pierre, vous construisant (ce que j'appris beaucoup plus tard) une énorme boite noire. Comme toujours il s'agit d'experiences parallèlles qui inévitablement sont vouées à se rencontrer. Ce qui est merveilleux c'est que la première fois est et reste la première fois pour chacun e pour tous. K. A Connors déclarait justement que "plutôt qu'un chercheur isolé et indépendant, je fais part d'un mouvement

populaire" (dans "Interest" revue citée par Lauren Smith dans "The visionary Pinhole", 1995). Notre Sténopé ou "simple ouverture" fut longtemps négligé. Comme trou il brilliait par son absence a Neuchatel (The neglected Pinhole, J.H.Wadell, 1963). Or notre trou, cette simple ouverture unique, principe en soi, ni matériel, ni religieux, ni mystique, à peine métaphorique et ne participant à aucune des bêtises de ce monde d'aujourd'hui nous a permis en toute simplicité de passer d'un monde àl'autre. De la lumière à ses effets.

Ce sténopé, absent, pauvre, souvent rejeté, fut mal compris. Il n'est pas une perforation dans une matière opaque. Il n'est pas non plus un point. Un point n'a d'ailleurs aucune dimension. Presque tous les sténopés sont des trous. Exceptés, bien sûr d'autres moyens de diffraction tels que la tache, la fente, la fente doublée (Ducos de Hauron...), la tête d'épingle, les zones de Fresnel, le tranchant d'un couteau, son principe, le gnomon, arête ou perforation. Ce nonobstant tand des trous ne peuvent être considérés comme des sténopés. La plus élémentaire perforation présente toujours des lêvres et des bavures et donc circonscrit un espace tridimensionnel comme un cylindre, ce que idéalement un sténopé, afin d'éviter le phénomène de la double diffraction, ne devrait pas être. " Le sténopé, incorporant en même temps l'optique géométrique et l'optique physique se révèle un élément complexe, bien que son execution mécanique semble simple (Journal of the SMPTE Vol. 74 April 1965). Petzval fut probablement le premier à s'en rendre compte. K.A. Connors le décrit comme un sélecteur d'ondes ou un élément de diffraction.

A cet égard, un fragment de Philolaos, un disciple de Pythagore, devient illuminant. Décrivant le gnomon il nous expose le mecanisme de la scansion. Leibniz (un peu moins de vingt siècles plus tard) semble le premier à en saisir la portée pour expliquer le principe du calcul binaire dans une lettre au père Grimaldi S.J. alors en Chine en 1669.

Porte étroite, simple ouverture, maille, tapisserie composée de fuites et d'obstacles aux avatars et aux parcours des "pinceaux lumineux". la photographie par diffraction nous invite à une vision presque gnostique de ce que nous sommes et de ce que l'univers nous signifie. Nous observons et sommes observés par un nombre infini d'orifices de toutes sortes. Peeter Laurits de Tallin écrivait à Nancy et Eric Renner, les fondateurs de Pinhole Resource en 1988 que "notre monde est un ensemble illimité de chambres à sténopé (...) Nous vivons dans un labyrinthe d'ombres et de projections entre des miroirs. Chaque acte ou expression a des doubles à l'infini. Les mondes nous observent à travers une coupole formée d'une maille de yeux.(...) Mais ce qui me frappe le plus, c'est me rendre compte que chaque photo est elle même un sténopé épinglé dans le temps.

Ce qui est curieux, c'est que la plupart de ceux qui se sont dédiés avec succès à la photographie sans objectif ne sont pas des photographes de formation. Et ceux qui le sont ont rarement contribué à "inventer"; Eric Renner observait justement que les pages les plus insipides dédiées à l'argument sont de la main d'Ansel Adams dans un de ses manuels. La plupart sont décidément autodidactes et proviennent de horizons professionnels des plus variés. Je pense à Flinders Petrie, le "père" de l'e-égyptologie moderne, un dramaturge comme August Strindberg, un grand nombre d'astronomes et de physiciens, un étonnant physiologue comme Maurice Pirenne, beaucoup d'enseignants et de "simples" artisans. Lieu et non-lieu, le sténopé est aussi bien un jeu d'enfants qu'un des "leviers" les plus élémentaires de la physique contemporaine, comme il l'a d'ailleurs toujours été. Ce qui est encore plus curieux, c'est que c'est seulement tout récemment qu'on se mêle de recomposer, ou mieux de réécrire l'histoire de la perception partant du sténopé. L'effort de compilation des fondateurs de Pinhole Resource à cet égard a été remarquable et déterminant. Nous avions tendu un pont entre Philolaos et Leibniz, qui d'une manière anticipaient la scansion d'une image digitale par taches et non-taches, nous en tendrons un second entre Aristote et Gemma Frisius.

Dans “problemata” Aristote se pose deux questions: 1) à travers un orifice rectangulaire l'image du soleil se dessine arrondie sur le sol. Pourquoi? 2) L'éclipse à travers une quelconque ouverture réduite se lit renversée. Pourquoi? La plus ancienne ancienne illustration que nous possédons fut imprimée à Anvers en 1545 et est datée "24-01-1544, Lovanij". Contemporain de Brueghel, de Vésale, de Mercator, d'Erasme et de Holbein, Gemma Frisius est un astronome et un mathématicien innovateur et encore peu étudié. Il fut par exemple l'inventeur d'un astrolabe universel (un seul cadran pour toutes les latitudes. Cette simple illustration d'un principe optique (que nous n'en connaissions de plus anciennes est étrange) est régulièrement reprise dans d’innombrables traités d'optique et de photographie. On en a même fait un tee-shirt que je porte quand il faut avec beaucoup de fièrté. Non pas que les procédés de triangulation et les rudiments de l'optique fussent inconnus précédemment. Nous possédons d'excellents traités de la dissection de l'oeuil du onzième siècle en Arabe, traduits par la suite en Latin. Deux croquis du carnet de Villard de Honnecourt (vers 1240) décrivent avec clarté le principe du télémêtre. Contemporain de Brueghel et de Mercator, Gemma Frisius l'est aussi de la naissance de deux genres longtemps peu considérés: le védutisme et l'anamorphose où l'usage d'un sténopé ou d'un viseur monoculaire fixe est indispensable. En 1990 nous fûmes invités à Haarlem à l'occasion du quatrième centenaire de la présence de Frans Hals (né à Anvers) dans cette ville.

On estime qu'à la fin du seizième siècle plus de 130.000 individus des provinces méridionales (la Belgique d'aujourd'hui) émigrèrent vers celles du Nord pour échapper à la répression Espagnole. Comme Frans Hals, ils contribuèrent largement à la prospérité de la nouvelle république. Vous aviez déjà projeté la CARAVANA OSCURA et moi ses sténopés. Les montures furent executées par Vinicio Alpigiani de Pise et les sténopés chromés noir en substrate de chrome, forés par electroérosion étaient

l'oeuvre d'un Hollandais spécialiste en la matière, maintenant retraité, mon ami Cornelis van Osenbruggen. Rien ne semblait plus opportun que cette demeure mobile transformée en oeuil sur roues pour célébrer le siècle de Hals et de Vermeer, de l'interaction active des nouvelles découvertes en optique et en peinture dans cette ville alors en pleine expansion et transformée par le savoir faire des maçons et des artisans venus du Sud. La "veduta" gagne à être conçue en grand. Une grande chambre sans objectif le permet d'ailleurs et ce directement à grande échelle et à peu de frais. Imaginez-vous acquérir un grand angulaire couvrant un champ de 3 Mc. Nous avions vu juste. Le calibrage des sténopés et leur qualité nous donnaient un nombre de lignes par mm supérieur au diamètre du sténopé considéré comme unité d'épaisseur. Le rendu des images faisait penser à des tableaux d'époque et les grandes chambres ont cet énorme avantage qu'elles permettent au photographe et à ceux qu'il invite d'y entrer...

Gaston Bachelard, bien que physicien de formation, n'a malheureusement jamais décrit "nos" chambres mais il a très bien deviné nos émotions dans un chapitre au titre significatif: Le complexe de Jonas. Et avant lui, Tanizaki Junichiro, dans "L'éloge de l'ombre", transmet des sensations analogues lorsqu'il décrit la demeure traditionelle japonaise et la qualité de ses ombres. Ce plongeon dans le "noir" si acceuillant au milieu d'un lieu hostile et trop lumineux, je l'avais déjà partagé avec Gad Borel, René Béguin et les étudiants du lycée Voltaire lorsque nous érigions, place neuve à Genève, notre énorme cachalot qui contenait un négatif papier long 10 mêtres. Plus tard à Kyoto en 1998 J'avais transformé grâce au KIKACE une chambre de la résidence Yoshida en une grande salle noire avec sténopé règlable au travers duquel le public pouvait conempler leur jardin et le ciel. Les visiteurs, billet d'entrée à l'appui, ne voulaient plus sortir, tant retrouver le "noir" sécurisant du ventre et de la nuit première leur semblait doux comme jamais. La manifestation, avec d'autres collègues japonais, était d'ailleurs dédiée à l'auteur de "l'éloge de l'ombre" Junichiro Tanizaki...Nous avions tous trois, alors à Haarlem puis à Anvers, testant notre demeure mobile, ressenti les mêmes sentations sans avoir encore pu les analyser.

Fut-ce nécessaire? Je compris alors que le sténopé, outre à être un outil optique, une manière de voir, pouvait très bien se passer de la photographie telle quelle, ainsi que nous la percevons et l'utilisons comme objet. Les techniques de reproduction, depuis la plus ancienne, la pétrographie ou crayonnage, sont elles réellement nécessaires? Nous passons notre temps à encombrer l'espace de nos souvenirs. Je passe une grande partie de mon temps à voir ce que je dois détruire ou conserver. A quel titre et pourquoi? Votre conservateur-iconoclaste, Dominique

Jouer contre les appareils :

une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine

Le concept de photographie expérimentale a été rarement défini et peu étudié dans l'histoire de la photographie contemporaine. Ce travail de recherche en propose une définition à partir des thèses que le philosophe brésilien Vilém Flusser a développées autour du concept de l'*apparatus*, telles qu'exposées dans son essai *Pour une philosophie de la photographie* (1983). La définition proposée est basée sur le fait que certains photographes ne respectent pas les règles et perturbent le bon fonctionnement du dispositif photographique en en modifiant les paramètres établis et en jouant contre les appareils. Environ 150 photographes contemporains ont été étudiés à l'aune de cette définition ; ils sont principalement européens (français, britanniques, italiens et allemands surtout) et nord-américains. Certains démontent l'appareil photographique, en le réinventant ou en n'utilisant pas d'objectif (*camera obscura*) ou pas d'appareil du tout (photogramme). D'autres défont le processus de création de l'image en jouant avec le temps, avec la lumière, avec la chimie du développement ou avec le tirage. D'autres enfin déplacent l'auteur-photographe, en l'effaçant ou en l'impliquant autrement dans le geste photographique. Cette recherche s'est limitée à la photographie analogique, postulant que l'*apparatus* numérique implique un changement radical de définition de l'expérimental. En conclusion, la photographie expérimentale contemporaine ne constitue pas une école, ni même un mouvement, mais simplement un courant, un moment entre le déclin de la photographie analogique documentaire traditionnelle et l'avènement de la photographie numérique à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle.

Playing Against the Apparatus:

An Attempt to Define Contemporary Experimental Photography

The concept of experimental photography has rarely been defined, nor has it been the subject of much research in studies of contemporary photography. This research attempts to define it on the basis of the theses that the Prague-born Brasilian philosopher Vilém Flusser (1920-1991) developed around the concept of apparatus, principally in his 1983 essay *Towards a Philosophy of Photography*. The proposed definition is based on the practice of some photographers who do not abide by the rules of photography and perturb the standard operations of the apparatus by playing against the camera. About 150 contemporary photographers have been studied along these lines ; they are mostly Europeans (from France, UK, Italy and Germany principally) and North-Americans. Some deconstruct the camera, reinventing it or photographing without a lens (pinhole) or even without a camera (photograms). Some undo the image creation process, playing with time, with light, with the chemical development process or with image printing. And some redefine the author-photographer, erasing him or giving him a different role in the photographic process. This research is concerned only with analog photography, considering that digital photography implies a radical difference in the definition of the experimental concept. The conclusion is that contemporary experimental photography is not a school, nor a movement, but simply a current, a moment between the decline of traditional documentary analog photography and the rise of digital photography at the end of the XXth century and the beginning of the XXIst century.

Mots-clefs : photographie, photographie analogique, photographie expérimentale, Vilém Flusser, XX-XXI siècles, photogrammes, *camera obscura*, sténopé.