

Marc Lenot

## Flusser et les photographes, les photographes et Flusser

Dans sa préface à la traduction de *Pour une Philosophie de la Photographie* en portugais, le médiologue brésilien Arlindo Machado (1998 : 10) estime que la photographie “fonctionne en fait comme un prétexte dont Flusser se sert pour vérifier le fonctionnement de nos sociétés post-historiques<sup>1</sup>”.

Les livres de Vilém Flusser sur la photographie, *Pour une Philosophie de la Photographie* (2004) et *Dans l'Univers des Images Techniques* (2011a) sont bien connus, et nous ne rappellerons que sommairement ici ses définitions des images techniques, de l'*apparatus*<sup>2</sup>, du programme et du photographe-fonctionnaire. Par ailleurs, ses quarante-neuf essais sur la photographie repris dans le recueil *Standpunkte* (1998a) apportent un éclairage complémentaire sur sa vision de la photographie : on notera en particulier sa préface (2011b) au livre de photographies *Transformance* de Andreas Müller-Pohle en 1983, sa conférence sur la critique photographique (1984c), et le chapitre de son livre *Gestes* (1999 : 81-101) concernant le geste en photographie. On complétera cette anthologie de ses textes sur la photographie par ses autres conférences à l'École Nationale de la Photographie d'Arles en 1984 (1984a et 1984b), et par un de ses derniers textes sur le sujet (2006), écrit en 1991, quelques mois avant sa mort, pour le catalogue de l'exposition *Metropolis* à Berlin.

Flusser a donc beaucoup écrit sur la photographie. Mais, comme le suggère Machado, ne serait-ce là qu'un prétexte ? La photographie ne serait-elle qu'un vecteur commode lui permettant d'exposer sa vision du monde post-historique, un simple concept abstrait au sein duquel l'image photographique elle-même importerait peu ? En d'autres termes, au-delà de LA photographie, Flusser s'est-il intéressé aux photographies elles-mêmes, à leurs représentations et à leur matérialité ?

La première partie de cet essai, supposant bien connues les théories de Flusser sur la photographie, explore ses écrits sur quelques photographes et sur leur œuvre, en les replaçant dans le contexte de son intérêt pour l'art et les artistes. La seconde partie propose une définition de la

---

<sup>1</sup> [a fotografia] “funciona mais propriamente como um pretexto para que, através dela, Flusser possa verificar o funcionamento das nossas sociedades ‘pós-históricas’”

<sup>2</sup> Nous avons pris l'option 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/caméra, confusion qui s'est fréquemment révélée gênante dans notre pratique des traductions en français des textes de Flusser. Les citations extraites de *Pour une Philosophie de la Photographie* ont donc été modifiées en conséquence. Nous avons considéré et écarté les traductions de *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 (2004), 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*.

photographie expérimentale, en ligne avec les pages finales de *Pour une Philosophie de la Photographie*, et la troisième examine comment des photographes contemporains s'inscrivent dans le courant ainsi défini.

## Flusser et les photographes

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, il a été un contributeur régulier de la revue d'art nord-américaine *Artforum* avec une chronique intitulée "Curie's Children" de septembre 1986 jusqu'à la dernière parution posthume dans le numéro de l'été 1992, dont un recueil vient de paraître<sup>3</sup> (2017). Il est intervenu en 1972 devant l'Assemblée Générale de l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) et il a été (nonobstant le boycott par de nombreux artistes du fait de la dictature militaire) le responsable de la section Art et Communication de la 13<sup>ème</sup> Biennale de São Paulo en 1973 – où il invita, entre autres, l'artiste français Fred Forest –, expérience qui a stimulé son intérêt pour la théorie de l'art. Mais on peut dire que 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 vraiment central dans son œuvre. Dans son ouvrage *Flusser und die Kunst*, 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, dit-il, sont écrits d'un point de vue *communicologique*. (von Graeve). Pour Marburger (2015), "ce qui intéresse particulièrement Flusser dans les œuvres d'art, ce sont leurs qualités communicantes, et, dans une moindre mesure leurs qualités esthétiques."<sup>4</sup> Flusser n'était pas un critique d'art professionnel, il poursuivait simplement ses propres intérêts théoriques dans le domaine de l'art, en particulier le questionnement de l'*apparatus*.

Notons au passage que, à la différence de la quasi-totalité des livres sur la photographie, ceux de Flusser ne comportent, dans quelque édition ou traduction que ce soit, aucune photographie, la seule exception étant la couverture de l'édition française de *Pour une Philosophie de la Photographie* avec la reproduction d'une œuvre du photographe expérimental français Patrick Bailly-Maître-Grand, *Les Gémelles*.

<sup>3</sup> Ces chroniques n'étaient pas illustrées et ne mentionnent aucun artiste (excepté quelques mots sur van Gogh et la couleur dans l'ultime chronique posthume, été 1992, p.243) et seulement deux œuvres : la Joconde (octobre 1990, p.174) et, à plusieurs reprises et très pertinemment, Lascaux. L'éditrice Martha Schwendener a fait un louable effort pour illustrer le livre avec des œuvres d'art plus ou moins connectées à Flusser et à *Artforum* selon elle.

<sup>4</sup> "What interests Flusser particularly about artworks are their communicative qualities, and to a lesser extent their aesthetic ones"

La quasi-totalité des critiques d'art de Flusser concernent des photographes : c'est le cas des treize courts essais repris dans le recueil *Standpunkte* (1998a). Les photographes en question sont (chronologiquement) : Andreas Müller-Pohle, Herbert W. Franke, Joan Fontcuberta, Nancy Burson, Astrid Klein, Gerd Bonfert, Paolo Gioli, 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*<sup>5</sup>, revue où Flusser disposait de la rubrique "Reflections". Quelques autres textes, non repris dans *Standpunkte*, concernent Gottfried Jäger, John Goto, Ed Sommer, Roland Gunter, Mark Berghash, et João Urban et Teresa Urban Furtado. 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 font la quasi-totalité des critiques et écrivains. Cette posture semble quelque peu contradictoire avec le fait que, dans ses écrits théoriques, il ne se satisfait pas du point de vue étroit du spectateur consommateur d'images, mais, voulant redéfinir le rôle de la critique (1984c), considère le photographe comme un créateur aux prises avec l'*apparatus*, qui doit adopter une posture philosophique de recul critique envers le monde. Or une telle approche critique n'apparaît que dans fort peu de ses textes sur des photographes spécifiques.

Les deux seuls photographes sur qui les textes critiques de Flusser font écho à ses écrits théoriques sont Andreas Müller-Pohle et Joan Fontcuberta (dans un autre champ, le cinéma, c'est aussi le cas avec le réalisateur Harun Farocki). On peut aussi inclure son texte sur Paolo Gioli (1988), dont le travail s'inscrit en droite ligne des recherches flusseriennes de jeu contre l'*apparatus* : écrivant sur sa série *Autoanatomie* (**Images 5 & 6**), il met l'accent sur le détournement du Polaroid que Gioli opère, travaillant avec et contre lui, mais développe surtout une réflexion sur l'opposition entre l'expérience privée et sa divulgation publique.

Andreas Müller-Pohle<sup>6</sup> est un artiste et éditeur 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 Kiffel au Schloss Mickeln près de Düsseldorf. Il a été un ami proche de Flusser, et son éditeur. Quand, en 1983, Flusser écrit l'introduction (2011b) du livre de photographie *Transformance*<sup>7</sup>, la première monographie d'Andreas Müller-Pohle (**Images 1 & 2**), il a l'occasion, peut-être pour la première

<sup>5</sup> < [http://www.equivalence.com/pavillon/pav\\_ep\\_back.shtml](http://www.equivalence.com/pavillon/pav_ep_back.shtml) >

<sup>6</sup> Voir son site < <http://muellerpohle.net/> >

<sup>7</sup> Un néologisme entre transformation et performance. Quelques-unes de ces photographies, faites entre 1979 et 1982, sont visibles en ligne : < <http://muellerpohle.net/projects/transformance/> > ainsi qu'à < <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/transformance.pdf> >

fois, d'expliciter ses thèses parues la même année dans son livre *Für eine Philosophie der Fotografie*<sup>8</sup>, 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"<sup>9</sup> (Ibid : 257), et il 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 ?"<sup>10</sup> (Ibid : 258)

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. 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'*apparat*, et prétendent représenter le 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, dont ce hasard délibéré est en fait le terreau. 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'*apparat*"<sup>11</sup> (Ibid : 259)." Müller-Pohle a mis en exergue de son livre une phrase inspirée de Man Ray "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,

<sup>8</sup> Et publié par la maison d'édition European Photography Verlag dirigée par le même Andreas Müller-Pohle.

<sup>9</sup> "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." Le texte original de 1983 n'étant pas paginé, les références sont à sa publication en 2011 dans la revue *Philosophy of Photography*.

<sup>10</sup> "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?"

<sup>11</sup> "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."

“Ce que je ne vois pas, je le photographie. Ce que je ne photographie pas, je le vois <sup>12</sup>” (Coleman 1997) : en dissociant ainsi vision et acte photographique, il s’affirme comme un praticien investigateur de la photographie en elle-même, de l’intérieur.

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 (Flusser & Fontcuberta 2012) 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 pouvant illustrer un de ses textes (Flusser 1998a : 291-298), 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<sup>13</sup>. Dans sa lettre à Fontcuberta du 1<sup>er</sup> 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<sup>14</sup>” (Flusser & Fontcuberta 2012 : 10). Flusser a en particulier rédigé la préface du recueil de photographies *Herbarium* (Flusser 1998a : 113-116) dans lequel Fontcuberta présente vingt-huit photographies de plantes “qui ne proviennent pas de mutations d’informations génétiques, mais de manipulations d’informations photographiques<sup>15</sup>” (Ibid : 113) : 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 (**Images 3 & 4**). 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

<sup>12</sup> “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.”

<sup>13</sup> 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 intitulée “Photography and History”, dont le texte est en ligne : < <http://flusserbrasil.com/arte131.pdf> >. Ils se rendent aussi à Jérusalem et en Palestine occupée, et rencontrent le photographe expérimental israélien Aïm Deüelle Lüski. D’après ce dernier (entretien avec l’auteur le 24 octobre 2012, < <http://photographie-experimentale.com/aim-deuelle-luski-mon-entretien-et-echange-de-correspondance/> >), Flusser devait écrire un texte sur les photographies de Lüski, mais n’en eut pas le temps avant son décès.

<sup>14</sup> “One of the most important photographers, because you understand what photos are about: to document something which does not exist.”

<sup>15</sup> “Sie [die Pflanzenfotos von Joan Fontcuberta] zeigen uns Pflanzenarten, die nicht aus Mutationen von genetischen Informationen, sondern aus Manipulationen von fotografischen Informationen entstanden”

mécanismes de diffusion des images par les réseaux numériques. Fontcuberta dédiera en 1996-97 son essai théorique *Le Baiser de Judas* (Fontcuberta 2005) 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" (Ibid : 95) ; 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 (2012) ont analysé en détail les rapports entre les deux hommes et ont, en particulier, montré les similitudes entre la pensée de Flusser, et la description par Fontcuberta de sa *contrevision* dans *Le Baiser de Judas* (Fontcuberta 2005 : 106) : tous deux, en des termes très proches, engagent le photographe d'avant-garde, celui qui rompt avec les routines, critique l'intention visuelle et attaque 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. Il faut enfin signaler qu'en 1996, Joan Fontcuberta, directeur artistique cette année-là des Rencontres Internationales de la Photographie à Arles, y organisa un programme intitulé *Réels, Fictions, Virtuel* en hommage à Roland Barthes, à Jorge Luis Borges et à Vilém Flusser.

## La photographie expérimentale

Dans les pages finales de *Pour une Philosophie de la Photographie*, Flusser, ayant défini l'*apparatus* et ayant qualifié de fonctionnaires les (très nombreux) photographes qui respectent ses programmes, note que, toutefois, certains photographes se rebellent contre ces contraintes et 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" (Flusser 2004 : 76), 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 des programmes et du fonctionnalisme sous tous ses aspects, tant scientifiques que politiques ou esthétiques.

Ces photographes qui exercent leur liberté et luttent avec l'*apparatus*, sont donc, peut-être, les seuls capables de répondre à la question de la liberté au sein de l'*apparatus*. Pour caractériser leur posture, Flusser 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” (Flusser 2013 : ix). 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* 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 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<sup>16</sup>” (Flusser 2004 : 83). 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.” (Flusser 2006 : 65)

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 a nommé la “logique de production” des images elles-mêmes<sup>17</sup> : “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 – est sans doute la seule forme d'esthétique possible aujourd'hui.” (Adorno 1984 : 102)

Mais la plupart des photographes sont réticents à adopter une telle approche rebelle ; spontanément, ils affirment faire des images traditionnelles, réaliser des œuvres d'art, représenter

---

<sup>16</sup> 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 s'est plusieurs fois référé.

<sup>17</sup> “Logik des Produziertseins”. Cette idée apparaît dans la postface de von Amelunxen (2000 : 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.

le monde. Et les critiques et historiens de la photographie adoptent souvent la même ligne de pensée.

À une exception près, dit donc 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.” (Flusser 2004 : 84)

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 découvrir dans son appareil” (Flusser 1984a : 4). L’important est en effet de s’éloigner de la représentation du monde comme réalité, pour s’intéresser à la mécanique même 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 envolée 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.” (Flusser 1984b : 6)

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<sup>18</sup>” (Flusser 2004 : 83).

Mais qu’est donc cette photographie expérimentale ? Comme indiqué ci-dessus, Flusser a écrit peu de critiques sur des travaux photographiques, qui pourraient expliciter sa pensée par des exemples. Mais certains de ses écrits théoriques apportent un éclairage complémentaire pour saisir de manière plus concrète ce que Flusser entend précisément par photographie expérimentale ou rebelle, au-delà des concepts énoncés ci-dessus. 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” (Flusser 1999 : 99). Il imagine dès lors un appareil où le photographe se verrait photographiant, s’incluant

---

<sup>18</sup> Phrase finale du livre

lui-même dans la situation. La vision permise par ce type d'appareil métaphorique "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." (Ibid)

Cette recherche du miroir de la photographie évoque certains photographes contemporains, comme par exemple Jean-François Lecourt (**Image 7**) qui tire au fusil ou à l'arc sur une *camera obscura* dépourvue d'ouverture (sténopé) ou sur un appareil photo dont l'objectif est fermé, et de ce fait crée une perforation 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" (Semin 1986 : 23). 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 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'explique 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 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..." (Flusser 2006 : 67)

Et leur différence d'avec les images techniques vient de ce que les photogrammes dénoncent les limites de l'*apparatus*, 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 la nature des images faites sans appareil.

Tout en étant conscient que d'autres définitions sont possibles, nous pouvons dès lors proposer une tentative de définition de la photographie expérimentale 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” (Lenot 2017 : 202).

Comme indiqué dans l’introduction de ce livre, que je reprends ici (Lenot 2017 : 15-20), ma recherche est née d’un constat de l’absence de la photographie expérimentale dans l’histoire de la photographie : « À l’origine, la quasi-totalité des historiens et des critiques de ce médium, comme des philosophes ayant écrit sur lui, se sont contentés d’une définition très limitée de la photographie, postulant implicitement qu’elle devait nécessairement représenter l’objet photographique et être obtenue exclusivement par une technique négatif/positif, sans que pour autant ils n’explicitent ni n’analysent les raisons de leurs choix restrictifs. Or, cette définition qui a encadré toute la théorie de la photographie a empêché l’émergence d’une réflexion sur une photographie qui s’en démarquerait, une photographie expérimentale.

Certes, quelques auteurs [comme Jean-Claude Lemagny, Michel Poivert ou James Elkins] portent leur regard au-delà de la représentation : ils parlent de photographie à la recherche de sa cohérence interne, de photographie inquiète d’elle-même, ou bien de plaisir de l’essai et de la tentative, de goût pour l’incertitude des formes. Ils constatent qu’il existe aussi des images qui ne représentent pas nécessairement quelque chose, qui peuvent être considérées comme abstraites, qui sont, en quelque sorte, inutiles dans une logique de représentation. Et surtout, ils se préoccupent de l’objet photographique en tant que tel, de sa matérialité plutôt que de sa représentativité. Pour eux, certaines photographies qui ne sont plus des représentations selon les normes établies, qui « débordent l’opération de prise de vue pour travailler la substance, l’espace, l’objet ou l’action » (Poivert 2015 : 103-104), peuvent apparaître comme des énigmes ou des bizarreries visuelles, mais elles restent des photographies, résultat de l’action de la lumière sur une surface photosensible. Cependant, ils sont rares à ainsi tenter d’explorer ces champs nouveaux, et donc d’approcher ce que pourrait être la photographie expérimentale.

Cet ouvrage est né de la frustration ressentie face à cette lacune : nulle part la notion de photographie expérimentale n’est définie, elle est absente des dictionnaires et des index des livres d’histoire de la photographie, et les recherches dans les bases de données spécialisées ne donnent quasiment rien. Quand elle est vaguement mentionnée, elle ne renvoie le plus souvent qu’à des explications techniques, aux tâtonnements des débuts de la photographie ou aux étrangetés de tel ou tel procédé. Alors que la littérature sur d’autres arts expérimentaux est abondante, ce vide conceptuel, ce manque historique peuvent surprendre. On décèle en effet dans les travaux de nombreux photographes contemporains une dimension expérimentale indubitable, des recherches originales, des procédés en marge d’une certaine orthodoxie photographique. Mais il manque une explication, une définition, une conceptualisation permettant de rassembler ces diverses pratiques et d’en avoir une vision sinon unifiée, en tout cas cohérente.

La littérature théorique sur la photographie ne permet pas non plus de formuler une telle définition, car elle ne traite le plus souvent de la photographie que comme représentation ; fort peu d'auteurs s'intéressent à la photographie comme dispositif, comme ensemble de règles, comme ontologie.

L'essai *Pour une philosophie de la photographie*, de Vilém Flusser, un auteur tout aussi méconnu [en France] que la photographie expérimentale, permet d'envisager un cadre commun pour les travaux de tous ces photographes présumés expérimentaux. [...].

Cette recherche a donc eu pour ambition de proposer une définition de la photographie expérimentale contemporaine et d'illustrer ce courant, en le situant historiquement et en analysant les travaux depuis 1970 d'une centaine de photographes, principalement européens et nord-américains (n'ayant pu hélas inclure les photographes vivant au Japon). Elle a abouti à une thèse sous la direction de Michel Poivert, soutenue en juin 2016 à l'université Paris-1-Panthéon-Sorbonne, puis à ce livre, où une réflexion théorique sur la photographie converge avec l'étude de l'œuvre de photographes qui jouent contre les appareils, avec eux ou sans eux, qui s'en jouent ou les déjouent, et dans lequel sont reproduites plus de cinquante œuvres.

Ma recherche s'inscrit dans un contexte de remise en question des postulats photographiques établis. En effet, depuis quelques années, des institutions, muséales ou éducatives, commencent à s'interroger sur la définition même de la photographie [...]. Certes, ces approches restent le plus souvent confinées dans les limites d'une théorie photographique assez classique, sans questionnement trop radical ; néanmoins, elles témoignent d'un fort intérêt pour une définition plus ontologique de la photographie. D'où vient cet intérêt ? Pourquoi des curateurs et des auteurs français, américains, mais aussi italiens, espagnols, allemands, britanniques, tchèques, questionnent-ils la photographie de manière concomitante, même si elle n'est pas nécessairement coordonnée ? [...] 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 : les règles concernant les programmes du médium ancien (analogique), perdant de leur sens et de leur force face au succès du nouveau médium (numérique), s'exposent dès lors plus aisément à des modifications subversives. Je vois là une analogie avec l'évolution de la peinture à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque Maurice Denis ose son aphorisme : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Au même moment, la photographie commence à se diffuser plus largement et devient un outil à la portée de tous : la technique permet de réduire les temps de pose et de faire des photographies instantanées, des appareils peu chers et faciles à utiliser sont mis sur le marché, et Kodak invente

le slogan « You press the button, we do the rest ». La peinture est alors en quelque sorte déchargée de sa mission historique de représenter fidèlement la réalité ; elle peut 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. » (Sontag 2008 : 200)

De manière similaire, le développement de la photographie numérique à la fin du XX<sup>e</sup> siècle libère la photographie analogique de son rôle de représentation du réel et lui permet de se recentrer sur la matière photographique, et donc sur son essence. Certes, tout comme il y eut encore des peintures figuratives après l'apparition de l'abstraction, il existe toujours aujourd'hui des photographies analogiques qui représentent des sujets de manière classique : dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agit pas d'une rupture absolue et radicale, mais d'une évolution de fond. »

## Les photographes (expérimentaux) et Flusser

La photographie expérimentale est donc d'abord 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” (Domerg 2010 : 182) et d'explorer toutes les pistes possibles. 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’<sup>19</sup>.” (Jäger 2001 : 8). 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

---

<sup>19</sup> “Sein geistiges Vermächtnis lautet daher : “Freiheit ist, gegen den Apparat zu spielen »”

très importante pour lui – est la seule forme de révolution (sociale ou esthétique) qu’il pouvait approuver<sup>20</sup>” (Martin 2012). Cette dimension ludique apparaît très fréquemment comme un support essentiel de la créativité des photographes expérimentaux contemporains.

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<sup>21</sup> (Ibid), d’autres critiques ont utilisé des mots bien plus violents : provocation, révolte, rébellion, destruction. Le plus radical est sans doute Giorgio 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 (qui consiste à soustraire à la sphère du droit humain) –, c’est-à-dire “les restituer au libre usage des hommes” (Agamben 2014 : 3 & 38-39). 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 Deüelle Lüski, Pierre Cordier, ou Mr. Pippin) 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 américain Martin Wilner qui s’est entretenu avec le photographe expérimental Marco Breuer 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<sup>22</sup>” (Wilner 2002 : 46-47). Le photographe expérimental attaque dans son travail les symboles de la tradition et de l’autorité.

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 l’historien de la photographie Clément Chéroux (2003 : 92) en se référant à la définition de l’expérimentation scientifique par Claude Bernard : la photographie expérimentale “consiste, dans la plus pure

---

<sup>20</sup> “Such playfulness – the possibility of play mattered a lot to Flusser – is the only form of revolution (social or aesthetic) he can countenance”

<sup>21</sup> “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’”

<sup>22</sup> “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. ”

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" (Ibid : 97). C'est par exemple la voie qu'ont suivie, vers 1970, des photographes conceptuels 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. 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" (Ibid : 80). Le livre de Werner Gräff sur le nouveau photographe, en 1929, est, dit Chéroux, "un manuel à l'envers, un abécédaire du contre-pied, la bible de la subversion photographique" (Ibid : 81). En 1956 László Moholy-Nagy amplifie 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 photographie vient de l'expérimentation. Celui qui expérimente n'a pas d'idée préconçue de la photographie." (Ibid : 84)

La photographie expérimentale peut dès lors inclure les photographies ratées, les erreurs photographiques, mais on ne saurait réduire la subversion à l'erreur plus ou moins délibérée. Elle peut aussi recouvrir les pratiques pauvres, la *foto povera*. 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 Paolo Gioli avec ses polaroids<sup>23</sup>", 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, 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 au cœur même de la photographie expérimentale. Hubert Damisch 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 [...] 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." (Damisch 1963 : 34 & 37)

---

<sup>23</sup> Entretien de l'auteur avec Roberta Valtorta le 5 janvier 2010 à Milan < <http://photographie-experimentale.com/roberta-valtorta-mon-entretien/> >

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 – une manière d'analyser l'opération photographique pour en identifier les éléments constitutifs et leur valeur propre" (Mulas 2016 : 145), est donc au cœur même de la définition de la photographie expérimentale. On peut relier cette approche à ce que l'historien d'art suisse Victor Stoichita énonce à propos d'une peinture du Néerlandais Cornelis Norbertus Gisbrechts<sup>24</sup> au XVIIe siècle, laquelle représente simplement le revers d'un tableau (**Image 8**) : Stoichita, qui reproduit cette toile en couverture de son livre, écrit : "L'objet de ce tableau est le tableau comme chose" (Stoichita 1999 : 364).

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 être le résultat d'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, laquelle ne remet pas nécessairement en question les paramètres de l'*apparatus* photographique.

Il est bien sûr nécessaire de préciser que les photographes que nous considérons comme expérimentaux ne se définissent pas tous ainsi : certains articulent clairement leur tentative de subversion du dispositif photographique, d'autres explicitent fort peu leur pratique. Peu nombreux sont ceux qui ont lu Flusser, et encore plus rares ceux qui l'ont rencontré (outre ses amis Müller-Pohle et Fontcuberta, Lüschi -voir note 13- et Franco Vaccari<sup>25</sup> sont les seuls à l'avoir mentionné dans nos entretiens).

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 l'historien d'art Jean-Pierre Montier : "Le caractère expérimental de la

---

<sup>24</sup> Cornelis Norbertus Gisbrechts [ou Gysbrechts], *Tableau retourné*, vers 1670-1675, huile sur toile, 66 x 86.5 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

<sup>25</sup> Le photographe et écrivain italien Franco Vaccari a rencontré Flusser à Turin, le 19 juin 1985, lors de *Torino Fotografia*, et se souvient que Flusser a montré beaucoup d'intérêt pour ses idées sur l'inconscient technologique (Lenot 2014 : 70-71).

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." (Montier 2013 : 101)

Notre recherche (Lenot 2017) a porté sur une centaine de photographes contemporains, principalement européens et nord-américains. Quelques artistes conceptuels sont, autour de 1970, les premiers à questionner les principes mêmes de la photographie : William Anastasi (dès 1967), Michael Snow, Ugo Mulas, Jan Dibbets, Timm Rautert et John Hilliard.

Après ces pionniers, certains photographes expérimentaux contemporains jouent avec les appareils en ne respectant pas les règles de production standard de l'image photographique : les uns jouent avec la lumière et font des photographies aux marges du visible, comme Adam Fuss dans le noir ou Rossella Bellusci dans le blanc aveuglant, Chris McCaw face au soleil ou SMITH avec une caméra thermique. D'autres s'affranchissent de l'obligation du temps instantané et réalisent des photographies dans la durée : ce sont les images en défilement continu de Patrick Bailly-Maître-Grand ou de Paolo Gioli, les photographies figées d'Estefanía Peñafiel Loaiza ou les très longues prises de vue de Michael Wesely, qui, toutes, introduisent une dimension temporelle dans la photographie. Bien des photographes défont l'image en jouant avec la chimie de différentes manières, les plus originales étant sans doute les oxydations de Nino Migliori, et les manipulations des polaroids d'Ellen Carey ou de James Welling. Enfin, certains artistes questionnent le négatif (ainsi Gábor Ösz) et jouent avec les tirages, les réalisant sur des supports très divers (comme Ackroyd & Harvey sur de l'herbe) ou ne les fixant pas délibérément (ainsi Thu Van Tran ou Indira Tatiana Cruz). Dans chacun ou presque de ces cas, on peut s'interroger : "Est-ce encore de la photographie ? Quand Dennis Oppenheim prend un coup de soleil, quand Richard Conte insole une pomme avec un dessin, est-ce encore de la photographie ? Peut-on la définir par ses limites, par ce qu'elle inclut et ce qu'elle exclut ?"

D'autres photographes expérimentaux se jouent des appareils, utilisant des appareils rudimentaires (tels Bernard Plossu), construisant leurs propres appareils (comme Miroslav Tichý ou Roger Newton) ou les déconstruisant, allant jusqu'à les détruire (Mr. Pippin). D'autres, assez nombreux, se passent d'objectif et font donc des photographies à la *camera obscura* (ainsi Paolo Gioli, Gábor Ösz, Vera Lutter, Mr. Pippin, et bien d'autres). Dans cette lignée, Aïm Deüelle Lüschi va jusqu'à pratiquer une photographie horizontale, dans laquelle le support n'est plus perpendiculaire à la lumière et le rapport du photographe au sujet est donc radicalement modifié.

Certains jouent sans appareil, directement avec la surface photosensible et réalisent des photogrammes (parmi eux, des Anglais comme Garry Fabian Miller ou Adam Fuss, mais aussi l'école allemande autour de Floris Neusüss, des Français comme Pierre Savatier ou Henri Foucault, et des Nord-Américains comme Michael Flomen, Walead Beshty et James Welling). D'autres jouent avec la matière photographique même, comme Silvio Wolf, Denis Bernard ou Juliana

Borinski ; Pierre Cordier pratique le chimigramme, et Alison Rossiter travaille avec des papiers dont la validité a expiré depuis longtemps.

Enfin, d'autres photographes expérimentaux déjouent les appareils en déplaçant le photographe lui-même. Les uns impliquent le corps du photographe dans l'acte photographique, qu'il apparaisse en réserve dans l'image (Ignaz Cassar), qu'il devienne déclencheur (comme dans les *camerae obscurae* de Jean-François Lecourt ou de Thomas Bachler où un tir au fusil dans une boîte photographique fermée va créer l'orifice d'entrée de la lumière), que son empreinte seule crée l'image (Morgane Adawi), ou qu'une cavité corporelle se transforme en chambre de prise de vue, à l'intérieur de laquelle une surface sensible est impressionnée par l'image du dehors : la bouche de Lindsay Seers ou de Ann Hamilton, le poing de Paolo Gioli, ou le vagin d'un photographe américain transgenre qui souhaite désormais rester anonyme. Une autre manière de déplacer l'auteur est de l'effacer, de laisser le hasard prendre des photographies à sa place (comme avec Noël Dolla ou Andreas Müller-Pohle) ou de mettre en place un dispositif où ce sont les visiteurs d'une exposition qui vont prendre eux-mêmes les photographies et où l'artiste n'est plus vraiment photographe, mais devient ordonnanceur, incitateur et programmeur (Franco Vaccari).

Ces pratiques expérimentales sont à la fois diverses et homogènes : chaque artiste pratique une technique (le plus souvent argentique), un protocole différent, mais tous se rejoignent pour questionner les paramètres standard de la photographie, affirmant ainsi leur créativité, leur liberté et leur volonté de jouer contre l'*apparat*, souvent avec humour. Ces photographes ne constituent pas vraiment un mouvement établi, une école, mais tout au plus un courant, un moment inscrit dans le temps, entre le déclin du documentaire analogique et l'avènement de la photographie numérique. C'est donc au moment où la photographie numérique prend en charge la mission de représenter le monde que la photographie analogique, désormais déchargée de cette tâche, peut se consacrer à une réflexion sur elle-même, qui la mène à l'expérimental (de même que, à la fin du XIXe siècle, la photographie, désormais facile et instantanée, permit à la peinture, dès lors délivrée de la mission de représenter la réalité, de s'interroger sur elle-même et d'évoluer vers cubisme et abstraction). On peut donc voir là, plutôt qu'un chant du cygne de la photographie analogique, une forme dandy de réticence face à la modernité, une manière anachronique et élégante de résister au monde contemporain, voire de le repenser et de le réinventer de manière novatrice et féconde, s'inscrivant bien dans l'héritage de Vilém Flusser.

## Bibliographie

- Adorno T. W. (1984) : Les Écarts de Valéry. In : Notes sur la Littérature, Paris, Flammarion [édition originale en allemand 1960, trad. Sybille Muller]
- Agamben G. (2014) : Qu'est-ce qu'un dispositif ? Paris, Payot [édition originale en italien 2006, trad. Martin Rueff]
- von Amelunxen H. (2000) : Afterword. In : Flusser 2000 Arrouye J. & Guérin M. (dirs.) (2013) : Le photographiable, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence
- Chéroux C. (2003) : Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique, Crisnée, Yellow Now
- Coleman A.D. (1997) : Seems / to Be. In : Müller-Pohle A.: Synopsis, Göttingen, European Photography <<http://muellerpohle.net/texts/project-texts/seems-to-be-on-the-photography-of-andreas-mueller-pohle/>>
- Damisch H. (1963) : Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique. In : L'Arc, n°21(Photographie)
- Domerg O. (2010) : photo synthèse d'un photo sensible. In : Denis Bernard, Écarts, éclairs et corps, Martigues / Lyon, Autres et Pareils (n°33-34) / Fage
- Flusser V. (1984a) : La Production Photographique, conférence à l'ENP d'Arles le 23 février 1984 <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-premiere-conference.pdf>>
- Flusser V. (1984b) : La Réception Photographique, conférence à l'ENP d'Arles le 2 avril 1984 <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-troisieme-conference.pdf>>
- Flusser V. (1984c) : Photocriticism. In: European Photography, n°17, vol. 5, n°1, p.22-25
- Flusser V. (1985) : Einführung. In: Fontcuberta J., Herbarium, Göttingen, European Photography
- Flusser V. (1988) : Paolo Gioli: Publication. In: European Photography, Göttingen, n. 35, vol 9, p40- 41 <<http://www.paologioli.it/download/Flusser.pdf>>
- Flusser V. (1998a) : Standpunkte. Texte zur Fotografie, Göttingen, European Photography (Éditions Flusser, vol. VIII)
- Flusser V. (1998b) : Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica, Lisboa, Relógio D'Água <[http://www.pucrs.br/famecos/professores/sempe/Vilem\\_Flusser.pdf](http://www.pucrs.br/famecos/professores/sempe/Vilem_Flusser.pdf)>
- Flusser V. (1999) : Gestes, Cergy/Paris, Éditions D'ARTS / Éditions HC
- Flusser V. (2000) : Towards a Philosophy of Photography, London, Reaktion Books
- Flusser, V. (2004) : Pour une Philosophie de la Photographie, Belval, Circé [édition originale en allemand 1983, trad. Jean Mouchard ; 1ere traduction française en 1996]
- Flusser V. (2006) : Une révolution dans le domaine de l'image. In: La Civilisation des Médias, Belval, Circé
- Flusser V. (2011a) : Into the Universe of Technical Images, Minneapolis, University of Minnesota Press [édition originale en allemand 1985; trad. Nancy Ann Roth]
- Flusser V. (2011b) : Introduction/Einführung. In: Philosophy of Photography, volume 2 n°2, p.257-259 <<http://muellerpohle.net/texts/project-texts/transformance/> >
- Flusser V. (2013) : Post-history, Minneapolis, Univocal
- Flusser V. (2017) : Artforum Essays, Metaflux Publishing [éd. Martha Schwendener].
- Flusser V. & Fontcuberta J. (2012) : Correspondance. In : Flusser Studies, n°13 <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-fontcuberta-1984-88.pdf>>
- Fontcuberta J. (2005) : Le Baiser de Judas. Photographie et vérité, Arles, Actes Sud [édition originale en espagnol 1997]
- von Graeve D. : Flusser as an Art Critic. In: Flusser Studies (s.d.) <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/detlev-von-graeve-flusser-as-art-critic.pdf>>
- Jäger G. (dir.) (2001) : Fotografie denken, Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne, Bielefeld, Kerber
- Lenot M. (2014) : La photographie comme action, non comme représentation. Entretien avec Franco Vaccari. In: Challine E., Meizel L. & Poivert M (dirs.), L'Expérience Photographique, Paris, Publications de la Sorbonne (Histo.Art n°6), p.59-73

- <[https://www.academia.edu/7693963/La\\_photographie\\_comme\\_action\\_non\\_comme\\_repr%C3%A9sentation\\_entretien\\_avec\\_Franco\\_Vaccari](https://www.academia.edu/7693963/La_photographie_comme_action_non_comme_repr%C3%A9sentation_entretien_avec_Franco_Vaccari)>
- Lenot M. (2017) : Jouer contre les Appareils, Arles, Editions Photosynthèses <<http://photographie-experimentale.com/>>
- Machado, A. (1998) : Apresentação. In: Flusser 1998b
- Marburger M.R. (2015) : Artwork. In: Zielinski S. & Weibel P. (dirs.), Flusseriana. An Intellectual Toolbox, Minneapolis, Univocal
- Martin A. (2012) : Revolution of the Head: Vilém Flusser. In: Lola, vol. 2 <<http://www.lolajournal.com/2/flusser.html>>
- Montier J.-P. (2013) : Le photographiable à la lumière d'un genre. In: Arrouye & Guérin 2013
- Mulas U. (2016) : La photographie, Cherbourg, Le Point du Jour [édition originale en italien 1973, trad. Laura Brignon]
- Poivert M. (2015) : Petite Histoire de la Photographie, Paris, Hazan
- Semin D. (1986) : J.-F. Lecourt ou le témoin oublié. In: Ateliers internationaux des Pays de la Loire : deux ans d'acquisition, Paris, Fondation nationale des arts graphiques
- Sontag S. (2008) : Sur la photographie, Paris, Christian Bourgois [édition originale en 1977, trad. Philippe Blanchard]
- Soto Calderon A. & Guldin R. (2012) : *"To document something which does not exist"*. Vilém Flusser and Joan Fontcuberta: A collaboration. In: Flusser Studies, n°13 <[http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calder\\_on-guldin-to-document.pdf](http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calder_on-guldin-to-document.pdf)>
- Stoichita V. (1999) : L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes, Genève, Droz
- Wilner M. (2002) : Marco Breuer – A Psychoanalytic Sketch. In: Marco Breuer. SMTWTF(S)(Reader), New York, Gallery Roth Horowitz