

Pour une définition de la photographie expérimentale : jouer contre les appareils

Abstract

What is experimental photography? Experimental photographers do not abide by the standard rules of photography, they play against the photographic apparatus. Some photograph without a lens (pinhole) or without a camera (photograms). Others play with light, time, chemical development, or printing. And some erase the author-photographer, or use him differently in the process. Contemporary experimental photography is not a school, nor a movement, but simply a current, a moment between the decline of traditional documentary photography and the rise of digital photography.

Keywords

APPARATUS; CAMERA OBSCURA; EXPERIMENTAL PHOTOGRAPHY;
FLUSSER, VILÉM; PHOTOGRAMS; PINHOLE

“Qui est assez sage pour discerner ces choses et assez intelligent pour les comprendre?”⁻¹ Quand, devant un nouveau livre d’histoire ou de théorie de la photographie, on consulte l’index pour y chercher le mot ‘expérimental’, on est le plus souvent bredouille, ou déçu. La négligence avec laquelle l’histoire de la photographie semble avoir traité la photographie expérimentale contemporaine, son approche critique déficiente, la considérant au mieux comme un simple catalogue de pratiques et ne lui accordant qu’une 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. Face à cette lacune historiographique, le présent essai, résumant notre récente thèse sur ce sujet⁻², a pour objectif de formuler une telle

définition théorique de la photographie expérimentale, en se concentrant sur sa présence contemporaine.

Des tentatives de définition, entre techniques et opposition

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 photographie. Cet estompage de la photographie expérimentale contraste avec la forte présence de l'expérimental dans d'autres arts, plastiques ou vivants⁻³. Le cinéma expérimental, en particulier, a fait l'objet de définitions claires et d'études nombreuses, critiques comme académiques⁻⁴. Ces définitions d'un art expérimental sont en général basées sur des concepts de "logique de production" (c'est-à-dire "la faculté de voir les œuvres d'art de l'intérieur, dans la logique de leur production")⁻⁵, d'exploration des limites, d'incertitude et de hasard, d'affirmation des distinctions entre processus, forme et œuvre, et de distance vis-à-vis de l'esthétique traditionnelle. Mais il est malaisé de transposer ces définitions d'un art à un autre autrement que de manière très générale, et les auteurs de l'étude la plus complète sur ce sujet en concluent : "il n'existe pas de théorie générale de l'art expérimental"⁻⁶. De plus, dans ces travaux, il n'est pratiquement jamais question de photographie. Nous postulons dès lors que la définition de la photographie expérimentale doit se faire de l'intérieur, à partir d'éléments purement photographiques, que nous allons tenter d'identifier, et non de l'extérieur, par application au champ photographique d'une théorie esthétique globale de l'art expérimental, laquelle reste à construire.

Or, le paradoxe est que l'expérimentation a été à la source même de l'invention de la photographie et, pendant tout le XIX^{ème} siècle, le développement par expérimentation de nouvelles techniques fut la base essentielle du développement de la photographie : l'expérimentation était alors affaire de technique, de laboratoire, de recherches souvent artisanales. Mais, pour passer de l'expérimentation à l'expérimental (qui est, à notre sens, davantage affaire d'idées, de rapport au monde et de création que de laboratoire), il fallut semble-t-il attendre que la technologie fût stabilisée et devenue un standard : dès lors, les jeux d'aberrations optiques des pictorialistes, les vortographies d'Alvin Langdon Coburn, les photomontages des Dadaïstes, les photogrammes de Christian Schad, Man Ray et László Moholy-Nagy, les solarisations de Man Ray, les brûlages de Raoul Ubac, les distorsions d'André Kertész, ont tous contribué à constituer une photographie expérimentale dont l'objectif était de remettre en question la représentation réaliste du monde. Ces phases-là de la photographie expérimentale ont été très étudiées⁻⁷, et nous n'y reviendrons pas ici, nous concentrant sur la période contemporaine.

Comme nous l'avons constaté, 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. Quand il en est fait mention de manière plus approfondie et plus contemporaine, les auteurs ne mettent souvent l'accent que sur la technique, sur l'expérimentation seule : pour ces auteurs ⁻⁸, des listes de techniques considérées comme expérimentales (sténopé et photogrammes, techniques anciennes revisitées et polaroids détournés...) constituent une définition par appartenance d'une photographie expérimentale existant comme une somme de techniques, mais sans autre unité, sans facteur de cohérence, sans pensée sous-jacente unificatrice.

L'autre versant de cette négligente indifférence envers la photographie expérimentale serait sa définition en creux, en opposition, la déterminant par ce qu'elle n'est pas, et d'abord par opposition à la photographie 'normale', représentative, indicielle. Si la photographie expérimentale était définie comme ne représentant pas le monde, pourrait-on pour autant la dire abstraite ou non-figurative ? ⁻⁹ Cela impliquerait une définition de la photographie à partir de ce qu'elle montre, une définition basée sur le degré de représentativité de l'image. Les photographies expérimentales seraient alors définies comme non identifiables à un référent visuel dans le monde. Dans une telle définition par exclusion se poserait aussitôt la question des frontières : ainsi la *foto povera* serait-elle expérimentale de par son utilisation de dispositifs photographiques non conventionnels, ou ne le serait-elle pas du fait de son choix de représenter le monde, même si c'est par des moyens rudimentaires ? 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.

Rares donc sont ceux qui ont tenté de s'approcher de l'essence de la démarche expérimentale. Jean-Claude Lemagny, même s'il n'échappe pas au catalogage des techniques dans le chapitre de son livre *Histoire de la photographie* sur la "Photographie inquiète d'elle-même", le préface par cette définition prémonitoire : "la photographie à la recherche de sa cohérence interne" ⁻¹⁰. De manière similaire, le critique Giuseppe Bonini s'est efforcé en 1980 de formuler une articulation entre l'expérimentation en photographie et les mouvements avant-gardistes en arts plastiques ⁻¹¹. Mais c'est surtout Michel Poivert ⁻¹² qui, tout en soulignant cet intérêt pour l'essence même de la photographie, a récemment mis l'accent sur le fait de "casser les règles, pratiquer une photographie 'à l'envers'", de constituer une "anti-discipline", "une indiscipline technique", d'en "éprouv[er] les limites conventionnelles" ⁻¹³, idées sur lesquelles nous reviendrons. Plus récemment, il a souligné 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 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? ⁻¹⁴

—

On peut aussi trouver ici et là des concepts pouvant sembler pertinents pour notre propos, dont l'énoncé invite l'investigation : post-photographie ⁻¹⁵, anti-photographie ⁻¹⁶, non-photographie ⁻¹⁷, photo-alchimie ⁻¹⁸, photographie degré zéro ⁻¹⁹, et même "photographie voyou" ⁻²⁰, sans pour autant qu'ils permettent de formuler une définition qui serait à la fois une ombrelle pour les différentes pratiques et une affirmation ontologique, voire politique, de ce champ.

Conditions pour une définition de la photographie expérimentale

Et pourtant elle existe ! Sans avoir de définition *a priori*, et ayant initialement adopté plutôt une approche de catalogage de pratiques, nous avons accumulé peu à peu un corpus de photographes contemporains considérés, d'abord de manière intuitive et subjective, comme expérimentaux, puis nous avons tenté de trouver entre eux des correspondances, des similitudes quant à leur ontologie de la photographie. La tâche est rendue plus malaisée par l'absence d'écoles, de groupes, de mouvements, par la relative marginalité de ce courant, par l'absence de manifestes, de traités, d'études ou même de thèses sur ce sujet, et par le fait que les photographes concernés se sont révélés être eux-mêmes le plus souvent rétifs à toute typologie, à toute identification contraignante. Peu d'expositions collectives ont été consacrées à la photographie expérimentale au cours des quarante dernières années ; nous en avons identifié une vingtaine seulement, la plupart au cours des derniers quinze ans (démonstration indubitable d'un accroissement récent de l'intérêt pour ce sujet) ⁻²¹.

Il nous est dès lors paru nécessaire de ne pas nous contenter de bâtir une typologie à partir des techniques pratiquées, ni de faire une définition par opposition, mais de tenter d'identifier quels concepts clés pourraient sous-tendre ces pratiques. Pour qu'il y ait photographie expérimentale, il doit y avoir volonté de faire œuvre différemment, il doit y avoir conscience et donc philosophie photographique, "photosophie" ⁻²². S'il est patent que théorie et philosophie photographiques se sont beaucoup intéressées à la représentation, au rapport de l'image photographique avec le réel (ainsi Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Susan Sontag, Roland Barthes, Jérôme Thélot, Jean-Marie Schaeffer et bien d'autres), plus rares sont les penseurs qui se sont penchés sur le processus photographique lui-même. Et c'est sans doute dans cette réflexion sur le médium lui-même, et sur le processus qui le sous-tend, que nous pouvons espérer construire une cohérence autour de la photographie expérimentale.

Pour approcher cette définition, faite donc d'une théorie générale de l'expérimentation artistique qui pourrait s'appliquer à la photographie,

nous devons d'abord explorer rapidement certains champs dans lesquels elle pourrait s'inscrire : le concept de dispositif, la théorie des médias, et les réflexions ontologiques sur la photographie. Après cette rapide exploration, nous pourrions, sur ces bases, utiliser les réflexions plus approfondies de Vilém Flusser pour proposer une définition possible.

D'abord, le concept de dispositif ou d'*apparatus* privatif de liberté, défini par Michel Foucault⁻²³, puis développé par Giorgio Agamben⁻²⁴, permet d'explicitier les relations de pouvoir qui sont en œuvre dans un système de connaissances et de savoir. Ce concept s'articule avec les notions de machine comme zone obscure chez Gilbert Simondon⁻²⁵, d'instrument chez Günther Anders⁻²⁶ (pour qui les êtres humains sont transformés en moyens de production inadaptés face aux machines les dominant, d'où leur "honte prométhéenne"), d'appareil chez Jean-Louis Déotte⁻²⁷, mais aussi d'observateur chez Jonathan Crary (pour qui "le corps de l'observateur devient un composant de nouvelles machines, économies, *apparatus*, qu'ils soient sociaux, libidineux ou technologiques", sachant que l'observateur peut voir seulement "à l'intérieur d'un ensemble donné de possibilités, enclavé dans un système de conventions et de limitations"⁻²⁸). Le dispositif entraîne des réactions de résistance, que des auteurs comme Guy Debord⁻²⁹ ou Ivan Illich⁻³⁰ (qui évoque les "poètes et les bouffons" se soulevant contre l'écrasement de la pensée par le dogme) ont défendues. Dans le champ de la pensée philosophique sur la photographie, outre Flusser, des penseurs comme Pierre Bourdieu⁻³¹, avec son analyse des codes de conformité sociale, Ariella Azoulay⁻³², avec son concept d'événement photographique comme "contrat civil", ou John Berger⁻³³ explorant la possibilité d'une pratique photographique alternative, anticapitaliste, ont, chacun à sa manière, décliné ce concept de dispositif pour montrer comment la photographie traduisait une relation de pouvoir, et comment certains tentaient d'y résister.

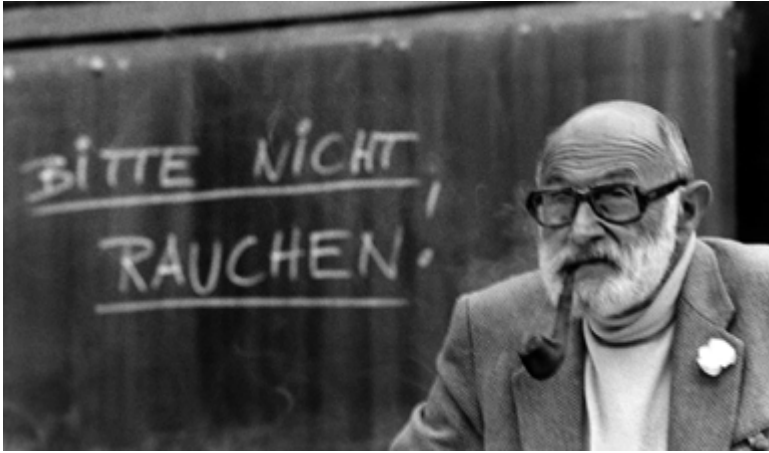
La philosophie des médias est évidemment centrale dans cette explicitation du dispositif : outre Flusser, Marshall MacLuhan⁻³⁴ et Jean Baudrillard⁻³⁵ en sont les piliers, et leurs réflexions sur le fonctionnement et le rôle social et politique des médias sont essentielles, quelles que soient les nuances qui les séparent, car elles soulignent le caractère primordial et omnipotent de la technologie qui conditionne les images produites, et neutralise ainsi partiellement leur auteur. Nous nous sommes aussi inspirés des théoriciens de l'archéologie des médias, et en particulier de Siegfried Zielinski⁻³⁶ qui a exploré les relations entre arts et techniques et analysé le codage et le décodage que la photographie exerce sur le réel, rendant ainsi plus confuse et altérée notre perception de la réalité.

Dans le champ même de la photographie, les penseurs qui se sont préoccupés du sensible, comme le Roland Barthes de *La Chambre Claire*⁻³⁷, comme James Elkins⁻³⁸ ou Henri Van Lier⁻³⁹, semblent les plus pertinents pour cette réflexion, davantage que les théoriciens de l'index et de la représentation du réel. Si Barthes s'interroge davantage

sur les photographies elles-mêmes que sur l'acte de photographier, Van Lier voit dans l'avènement de la photographie une modification de notre rapport au réel, les images étant désormais nécessairement partielles, imparfaites, "cosmologiques", c'est-à-dire ne pouvant être appréhendées qu'en réseau, et non plus ponctuellement ; dès lors, pour lui, l'artiste n'est plus qu'un opérateur. Quant à Elkins, il explore dans la photographie ce que, d'ordinaire, nous ne voyons pas, ce que nous ne voulons pas voir, sa matérialité, son architecture interne, et, partant, son étrangeté. Il déconstruit la photographie comme représentation imparfaite du monde, inadéquate, déformée, incertaine. Les réflexions de Walter Benjamin ⁻⁴⁰ sur l'aura (qu'il définit comme la spécificité de l'œuvre d'art, unique, inscrite dans l'histoire et liée à un lieu précis), sur sa perte due à la reproductibilité mécanique, et sur l'inconscient optique estompant le créateur au profit du processus, s'inscrivent bien sûr dans cette perspective : pour Benjamin, les pratiques expérimentales devraient être un moyen de surmonter les contraintes sociales imposées par la technologie. De plus, certains photographes se préoccupant de théorie ont poursuivi ces réflexions autour de l'ontologie photographique, comme Ugo Mulas avec le texte programmatique des *Verifiche* ⁻⁴¹, Gottfried Jäger et ses écrits sur la photographie concrète ⁻⁴², ou Franco Vaccari ⁻⁴³ pour qui le médium photographique est structuré par des règles qui échappent à ceux qui l'ont construit et fonctionnent indépendamment de l'utilisateur du médium, ce qu'il nomme l'inconscient technologique. On peut enfin utilement adjoindre à ce rapide panorama théorique les thèses de Clement Greenberg ⁻⁴⁴ dans les années soixante sur la remise en question critique autoréflexive de l'art en utilisant ses propres méthodes caractéristiques pour laisser émerger, de l'intérieur, sa pureté intrinsèque, son essence irréductible.

Sur cette toile de fond nous pouvons tenter de brosser une première définition de la photographie expérimentale. Pour ce faire, la pensée de Vilém Flusser est essentielle. Le philosophe brésilien (1920-1991) (fig. 1) s'est intéressé à la photographie au sein de ses très larges réflexions historiques sur l'image, l'écriture et la culture ⁻⁴⁵. A partir du concept foucauldien de dispositif, il a défini la photographie comme un *apparatus*, c'est-à-dire "un jeu ou un jouet simulant la pensée, une organisation ou un système permettant le fonctionnement de quelque chose" ⁻⁴⁶. Dans ce cas, il s'agit donc d'un ensemble de programmes régis par des règles technico-économiques, comprenant non seulement l'appareil photographique lui-même, mais aussi ses concepteurs scientifiques, techniques et politiques en amont, et ses moyens de reproduction et de diffusion en aval. Cet *apparatus* produit des images techniques, différentes par essence des images traditionnelles :

—
la photographie est une image que des appareils programmés produisent et distribuent nécessairement, automatiquement, au cours d'un jeu reposant sur le hasard ⁻⁴⁷.
—



01

Ralph Hinterkeuser, *Vilém Flusser* au 5e Symposium sur la Photographie, FH Bielefeld, 2-3 novembre 1984: *Ne pas fumer SVP*, 1984.

© Ralph Hinterkeuser Berlino, courtesy du photographe

Ces images sont prédéterminées par l'*apparatus*, dont les programmes encadrent très strictement le travail des photographes, lesquels sont dès lors des fonctionnaires de l'*apparatus* :

—

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 [...] vision supra individuelle et supra sociale, la même pour tous les photographes ⁻⁴⁸.

—

Ainsi chaque photographie ne fait que réaliser une des possibilités offertes par le programme de l'*apparatus*, dont le photographe est incapable de maîtriser et de percer à jour les règles : il est ainsi comme mis entre parenthèses et perd toute liberté. Les gestes des photographes ⁻⁴⁹ produisent dès lors des choses dénuées de valeur réelle, même s'ils croient agir librement et alors qu'ils pourraient se démarquer de ces règles :

—

La tâche de la philosophie et de la photographie est d'interroger les photographes sur la liberté, d'examiner au plus près leur pratique en quête de liberté. [...]. Premièrement, on peut tromper l'appareil, aussi obstiné soit-il. Deuxièmement, on peut introduire clandestinement dans son programme des intentions humaines qui n'y étaient pas prévues. Troisièmement, on peut contraindre l'appareil à produire de l'imprévu, de l'improbable, de l'informatif. Quatrièmement, on peut mépriser l'appareil ainsi que ses productions, et détourner son intérêt de la chose en général pour le concentrer sur l'information. 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. Cependant, les photographes ne donnent ce genre de réponses que si l'analyse philosophique les soumet au feu roulant des questions. Spontanément, ils disent tout autre chose ⁻⁵⁰.

—

Flusser introduit alors une exception, une possibilité de liberté :

—
À une exception près, toutefois: 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 –⁵¹.

—
Pour Flusser, qui inscrit la photographie dans un champ plus large, cette recherche d'une liberté photographique constitue le terrain d'une bataille d'avant-garde qui pourrait s'étendre à tous les *apparatus*, politiques, économiques et sociaux, "seule forme de révolution qui nous soit encore ouverte" –⁵².

À quelques exceptions près (comme ses écrits sur Andreas Müller-Pohle ou Joan Fontcuberta), Flusser n'a guère été explicite sur le type de photographie dont il s'agirait là, s'étendant davantage sur la démarche et sa motivation que sur la pratique et sa réalisation. Il a toutefois mentionné, pour Müller-Pohle –⁵³, le refus de suivre la séquence prescrite "voir, puis agir, déclencher", au profit d'une approche basée sur la prise de photos au hasard, sans viser et en bougeant, puis sur la sélection de certaines de ces photographies ("agir, puis voir", écrit-il). Au lieu de nous montrer le monde, ces photographies nous montrent ce qui n'était pas visible avant : la matière brute dont elles sont faites, l'intérieur de la boîte noire et les processus qui s'y déroulent. Quant à Fontcuberta, Flusser lui demanda un jour s'il était vrai "qu'il [avait] compris à quoi servent les photos : à documenter quelque chose qui n'existe pas." –⁵⁴ La "contrevision" –⁵⁵ de Fontcuberta consiste en effet à accomplir une triple subversion :

- celle du programme de l'appareil photo, de ses routines internes aux ambitions prédéfinies et limitées, de son "inconscient technologique";
- celle du statut ontologique de l'image photographique (c'est-à-dire du naturalisme de l'image et de l'objectivité de la photographie) et des plates-formes de distribution ;
- et celle du signifié habituel d'un concept de liberté masqué par les mirages de la société technocratique (afin de dépasser les limites imposées par le programme).

On retrouve là des concepts très similaires à ceux de Flusser.

Pour une définition de la photographie expérimentale

Les photographes expérimentaux seraient donc ceux capables de démontrer qu'ils peuvent tromper intentionnellement et dominer le programme de l'*apparatus*, aussi obstiné, automatisé et rigide soit-il, qu'ils peuvent introduire clandestinement dans son programme des

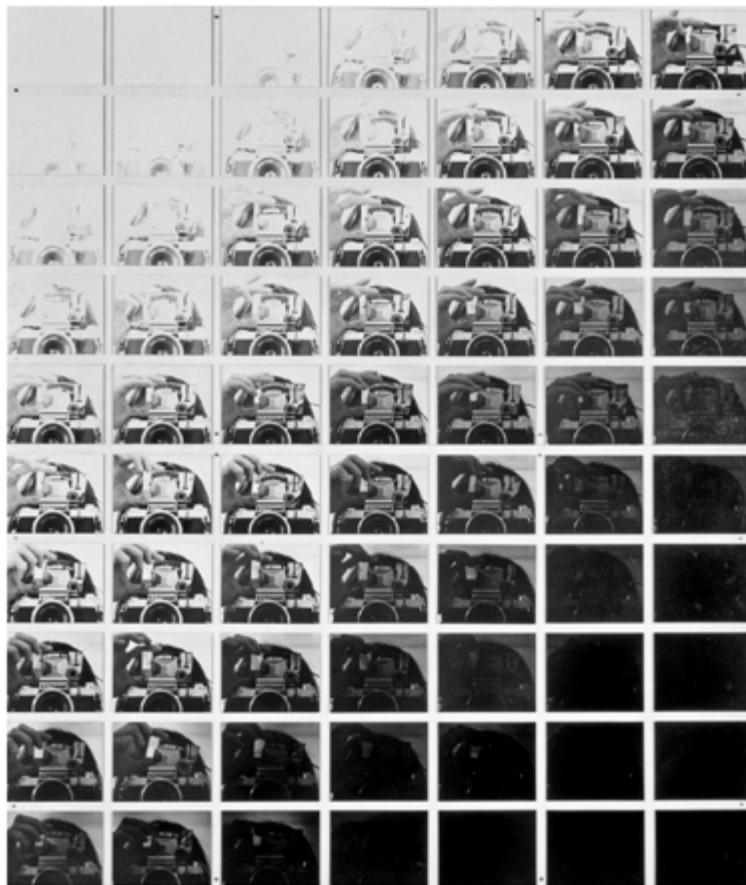
intentions humaines qui n'y étaient pas prévues, et ainsi contraindre l'appareil photographique à produire de l'accidentel, de l'improbable, de l'imprévu et de l'imprévisible, c'est-à-dire de l'informatif (un peu à la manière d'un gant qu'on retourne, dit Flusser à plusieurs reprises), et ainsi résister au déferlement des images 'vomies' par l'*apparatus*. Il s'agirait donc bien, pour ces rebelles, ces hackers de la photographie, de combattre, pervertir, tromper, ruser, leurrer, contester, duper, transcender, subvertir les paramètres prédéfinis de l'*apparatus*.

Nous pouvons dès lors proposer une définition de la photographie expérimentale comme un acte délibéré de refus critique des règles de l'*apparatus* de production photographique, par lequel des photographes remettent en question un ou plusieurs des paramètres établis du processus photographique.

Il s'agit donc d'une attitude de refus, d'une transgression des normes établies et de la discipline prédéfinie, et donc d'une critique du dispositif photographique. On peut la résumer en une formule : "jouer contre les appareils". Il est en effet toujours question de jeu, d'esquive, et une lecture originale de ce "jeu contre" est fournie par le psychanalyste Martin Wilner lors d'un entretien avec le photographe Marco Breuer ⁻⁵⁶, évoquant la tendance de l'artiste à se rebeller contre les contraintes formelles du médium, à en désapprendre les règles et à s'engager dans une lutte contre les symboles de l'autorité et la tradition. Dès lors, qu'il s'agisse d'extension des règles, de variation des paramètres, ou de prise en compte des erreurs photographiques, l'interrogation ontologique sur le médium, sur la photographie même, se trouve toujours, plus ou moins consciemment, au centre de cette remise en question.

Les photographies ainsi obtenues ne prétendent donc pas être des représentations fidèles du réel, mais plutôt des témoignages du processus photographique lui-même, et donc 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 avec des machines sophistiquées, et elles peuvent avoir été obtenues avec une variété de techniques. Mais l'utilisation d'une technique donnée (par exemple le photogramme) n'implique pas nécessairement que la démarche suivie soit celle de la photographie expérimentale. Si, par exemple, les photogrammes de James Welling ressortent clairement d'une volonté délibérée de subversion du dispositif, d'autres photogrammes, par exemple de Susan Derges, semblent plutôt appartenir à une photographie plasticienne, classique par son objet mais obtenue par une technique 'non standard'. Il est bien sûr nécessaire de préciser d'emblée que les photographes considérés comme expérimentaux selon notre définition ne se définissent pas tous ainsi : si certains articulent clairement leur tentative de subversion du dispositif photographique, d'autres explicitent fort peu leur pratique et ne se considèrent pas comme appartenant à une quelconque école ou mouvement.

John Hilliard, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, 1971, 70 photographies, 217,4 × 183,2 cm
 © John Hilliard, courtesy de l'artiste, Collection Tate Gallery London (inv. T03116)



Les photographes expérimentaux contemporains

L'étape suivante de notre recherche a consisté à examiner les pratiques des photographes expérimentaux contemporains, pour analyser la manière dont elles pouvaient correspondre à cette définition.

Il nous a semblé pertinent de commencer cette recension avec certains photographes conceptuels qui, autour de 1970, ont été les premiers à s'interroger sur l'ontologie même de la photographie. De manière indépendante, en l'espace de cinq ans (1967-1972) William Anastasi, Michael Snow, John Hilliard (fig. 2), Jan Dibbets, Timm Rautert et, de manière plus élaborée, Ugo Mulas avec les *Verifiche*, ont réalisé des photographies démontant le processus photographique lui-même (alors que la majorité des artistes conceptuels n'avaient jusque-là utilisé la photographie que comme un moyen documentaire). Ils ont réalisé des œuvres centrées sur la fabrication même de l'image, sur la mécanique photographique, questionnant ainsi la définition du médium. Ces quelques photographes peuvent être considérés comme les pionniers de la photographie expérimentale contemporaine.

Nous avons ensuite décliné la définition proposée ci-dessus en quatre volets ⁻⁵⁷ : Jouer avec les appareils, Se jouer des appareils, Jouer sans appareils, et Déjouer les appareils.

Jouer avec les appareils, c'est utiliser un appareil photographique standard, mais enfreindre les règles de production de l'image photographique, qu'il s'agisse de la lumière, du temps, du développement ou du tirage. La lumière elle-même d'abord, indispensable à la photographie, est remise en cause par certains photographes expérimentaux, que leurs images soient quasi noires (Adam Fuss, Ignaz Cassar) ou quasi blanches (Rossella Bellusci), qu'elles soient brûlées par le soleil (Chris McCaw) ou hors du champ du visible (Dorothee Smith). Le rapport de la photographie au temps peut aller à l'encontre de l'instantané : ainsi les films "sténopéiques" de Paolo Gioli, les montages de photomaton de Jan Wenzel, les temps d'ouverture très longs de Michael Wezely (fig. 3), ou l'utilisation du *photo-finish* par Maarten Vanvolsem ou Paolo Gioli, subvertissent, chacun à sa manière, ce paramètre temporel. Pervertir la chimie du développement offre de riches possibilités expérimentales, par exemple les chimigrammes de Pierre Cordier, les oxydations de Nino Migliori, ou les détournements de Polaroids de James Welling ou d'Ellen Carey. Le tirage peut aussi être subverti par exemple pour obtenir des photographies non pérennes, qu'elles n'aient pas été fixées correctement (Thu Van Tran) ou qu'elles aient été imprimées sur des matières fragiles, comme de l'herbe, par le couple britannique Ackroyd & Harvey (fig. 4).

Se jouer des appareils, c'est les construire soi-même, les déconstruire ou les réinventer. Construire son propre appareil photographique à partir de rien peut être une démarche radicale et subversive (Miroslav Tichý) ou ironique et impertinente (Onorato & Krebs). Le déconstruire, c'est le rendre stérile, incapable de produire une image, comme Mr. Pippin (fig. 5) ou le détruire, par la chaleur (appareil en chocolat de Céline Duval ou en glace de Marja Pinlä) ou en tirant sur lui au pistolet et en enregistrant l'image de sa destruction (Mr. Pippin, Jean-François Lecourt). La réinvention de l'appareil passe par la construction et l'utilisation d'une *camera obscura* et donc l'absence d'un objectif : nombreux sont les photographes utilisant cette technique, parfois de manière assez classique (par exemple ceux autour du "Pinhole Journal"), parfois de façon plus inventive et expérimentale, transformant en *camera obscura* toutes sortes d'objets percés (Paolo Gioli), voire les toilettes d'un train (Mr. Pippin) ou des bâtiments, des bunkers (Gäbor Ösz) ou des containers (Vera Lutter). L'Israélien Aïm Deüelle Lüski (fig. 6) construit des *cameræ obscuræ* dotées de plusieurs trous sténopés et il y place son film horizontalement et non pas verticalement, récusant la règle de la perpendicularité du film au faisceau de lumière entrant : de la sorte, les images provenant de chacun des sténopés se superposent sur le film, créant une image composite.

Jouer sans appareils, c'est affirmer la primauté de la matière photosensible, par exemple avec les photogrammes : plus d'appareil, plus d'objectif, seulement de la lumière et un film. Parmi ses praticiens,

citons entre autres Floris Neusss (fig. 7), Gary Fabian Miller, Henri Foucault ou Adam Fuss, qui photographient des objets ou des modèles par contact, mais aussi Bromberg & Chanarin, qui se contentent d'enregistrer la lumière d'un lieu. D'autres travaillent sur la matière photographique elle-même, comme les amorces de pellicule de Silvio Wolf, les réactions à l'électricité statique de Denis Bernard, ou l'utilisation de papiers périmés depuis longtemps d'Alison Rossiter.

Enfin, déjouer les appareils, c'est déplacer le photographe, modifier son rôle : il peut ainsi intervenir dans la mécanique photographique comme déclencheur/obturateur (ainsi Jean-François Lecourt tirant une balle dans une *camera obscura* dépourvue de sténopé) ou en transformant une de ses cavités corporelles en *camera obscura*, que ce soit son poing comme Paolo Gioli (fig. 8), sa bouche comme Lindsay Seers ou Thomas Bachler, ou d'autres orifices plus intimes. Le photographe peut aussi abdiquer son rôle et laisser au hasard (Noël Dolla, Andreas Müller-Pohle) ou aux visiteurs de l'exposition (Franco Vaccari à la Biennale de Venise en 1972) le soin de prendre les photographies, l'artiste s'étant contenté de définir le protocole.

La photographie expérimentale, ici et maintenant

Ces pratiques, aussi diverses soient-elles, correspondent toutes à une volonté de remettre en question les règles de base de la photographie et de son *apparatus*, de manière critique et délibérée, selon la définition que nous avons proposée plus haut. Définir ce courant expérimental contemporain comme objet historique autonome ne prétend pas pour autant en faire une école, ni un mouvement cohérent (à la différence d'autres photographies, créative, générative, concrète), mais plutôt un courant informel, à la fois homogène et polymorphe, un regroupement fluide et non délibéré autour d'une posture commune.

De ce fait, seule une analyse critique comme celle-ci peut faire apparaître l'existence de ce courant, en en définissant les paramètres essentiels : la résistance à l'*apparatus*, l'interrogation ontologique sur le médium, le rapport libéré ou distant à la représentation, l'importance du processus, la part du hasard et la perte de contrôle du photographe. Cette spéculation ontologique n'est pas exclusivement photographique : elle s'inscrit dans la pensée de son époque et en particulier dans la lignée de l'interrogation structuraliste sur les arts visuels (avec par exemple le questionnement du médium par les peintres de Support/Surface). Historiquement, cette réflexion sur l'expérimental, sur ce corpus que Michel Poivert⁻⁵⁸ a qualifié de photographies célibataires au sens duchampien du terme, amène à reconsidérer l'histoire même de la photographie en remontant le cours du temps au-delà des avant-gardes, jusqu'aux pictorialistes, aux photomontages victoriens, aux récréations et aux tableaux vivants, et même aux photographies scientifiques du XIX^e siècle. Certains chercheurs⁻⁵⁹ ont ainsi entrepris actuellement un travail les conduisant à regarder autrement la diversité et l'hétérodoxie technique et esthétique existant dès les débuts de la photographie.



03

Michael Wesely,
Potsdamer Platz, Berlin
(5.4.1997-3.6.1999), 1999.
© Michael Wesely,
courtesy de l'artiste
et de la galerie
Fahnenmann, Berlin



04

Heather Ackroyd & Dan
Harvey, *Mother and Child*,
1998, herbe stay-green et
argile, 180×120 cm
© Ackroyd & Harvey,
courtesy des artistes

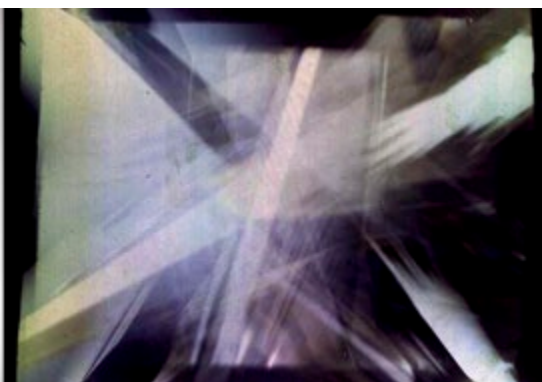
05

Mr. Pippin (Steven Pippin), *Quantum Camera*, 2010.
© Mr. Pippin, courtesy de l'artiste



06

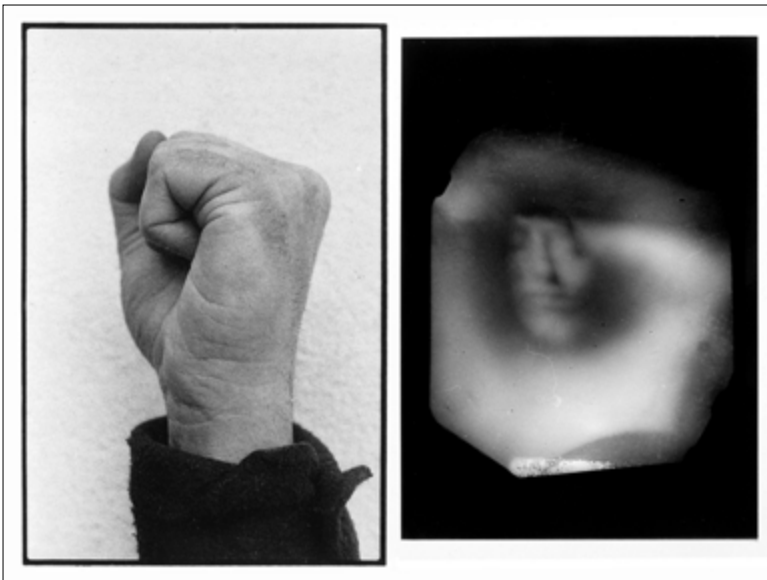
Aim Deüelle Lüski, *Barrel camera*, 2012 et *The Tel-Aviv Museum Square*, 4×5 Ektachrome, 2012
© Aim Deüelle Lüski, courtesy de l'artiste





07

Floris Neusüss, *S.T.*, 1965,
photogramme, 135 × 102
cm, collection Gruber,
Musée Ludwig, Cologne.
© Floris Neusüss, courtesy
de l'artiste



08

Paolo Gioli, *Pugno
Stenopeico*, 1989 et
Pugno contro me stesso,
1989.
© Paolo Gioli, courtesy
de l'artiste et de Paolo
Vampa

Aujourd'hui, ce courant expérimental se situe à la jonction de deux époques historiques de la photographie : en contrepoint de la domination passée de la photographie documentaire et en contraste avec la photographie numérique aujourd'hui devenue dominante, avec ses caractéristiques d'abondance, d'instantanéité, de non-matérialité et de scepticisme quant à la véracité des images. La quasi-totalité des photographes de ce corpus pratiquent la photographie analogique ; mais la photographie expérimentale numérique existe aussi, basée sur la perturbation des paramètres, en particulier électroniques ("glitch")⁻⁶⁰, de l'appareil, et elle doit faire l'objet de recherches complémentaires.

Susan Sontag a démonté la légende d'un "pacte mythique conclu entre peinture et photographie" selon lequel à la fin du XIX^{ème} siècle, la peinture "libérée par la photographie de l'esclavage de la représentation fidèle, pouvait [alors] se livrer à une tâche plus élevée : l'abstraction", notant que la photographie avait "suggéré de nouveaux motifs compositionnels à la peinture" qui a pu dès lors adopter le regard de l'appareil, cependant que,

—

loin de se cantonner dans la représentation réaliste et de laisser l'abstraction aux peintres, la photographie a suivi et récupéré toutes les conquêtes antinaturalistes de la peinture⁻⁶¹.

—

Sans doute pourrait-on aujourd'hui imaginer une légende similaire, selon laquelle à la fin du XX^{ème} siècle, le développement de la photographie numérique, en déchargeant la photographie analogique de sa tâche de compte-rendu fidèle de la réalité, lui aurait permis de se recentrer sur la matière et le processus, et donc de questionner son ontologie même, donnant ainsi naissance à la photographie expérimentale. Quand bien même la diversité de la photographie expérimentale et son étendue historique ne sauraient être réduites à cette simplification sommaire, ce moment expérimental peut passer aux yeux de certains pour le 'chant du cygne' d'une photographie analogique réinventée, une contre-modernité, ou la marque d'un élitisme passéiste et suranné. Nous voyons plutôt dans la photographie expérimentale contemporaine la manifestation d'un dandysme réticent face à la modernité, une manière anachronique et élégante de résister au monde contemporain, pour mieux le repenser et le réinventer.

- ¹ Osée 14:10 : Épitaphe
– en hébreu et en tchèque
– sur la tombe de Vilém
Flusser au Cimetière juif de
Prague.
- ² Lenot 2016.
- ³ During 2009.
- ⁴ Young / Duncan 2009 ;
Noguez 2010.
- ⁵ “Logik des
Produziertseins” : Adorno
1984 [1960], p. 102.
- ⁶ During 2009, p. 15.
- ⁷ Voir entre autres
Poivert 2006, Becker
2008, Bajac 2009 et
Chéroux 2015.
- ⁸ Parmi de nombreux
exemples, on peut citer
Boulouch 2007, Green
1984 ou Mißelbeck 2002.
- ⁹ Voir par exemple Rice
2001.
- ¹⁰ Lemagny / Rouillé
1986, p. 8.
- ¹¹ Bonini 1980.
- ¹² Michel Poivert a été
le directeur de notre thèse
(Lenot 2016) et le préfacier
de notre livre (Lenot 2017).
- ¹³ Poivert 2010,
pp. 40, 46, 74 et 39
respectivement.
- ¹⁴ Poivert 2015, p. 191.
- ¹⁵ Rouillé 1996.
- ¹⁶ Foote 1976.
- ¹⁷ Laruelle 2012.
- ¹⁸ Benvivoglio 2000.
- ¹⁹ Batchen 2009.
- ²⁰ “Fotografia ludra” :
Bertelli 2006, pp. 33-34.
- ²¹ Parmi elles,
*Sperimentalismo
fotografico in Italia*,
d’Italo Zannier, Centro di
Ricerca e Archiviazione
della Fotografia, Lestans
(14 juillet-16 septembre
2001); *Alterazioni. Le
materie della fotografia
tra analogico e digitale*,
de Roberta Valtorta au
Museo della Fotografia
Contemporanea, Cinisello
Balsamo (Milan) (8
octobre 2006-4 février
2007); *Shadow Catchers.
Camera-less Photography*,
de Martin Barnes au
Victoria & Albert Museum,
Londres, (13 octobre 2010-
20 février 2011); *What is
a Photograph?* de Carol
Squiers, ICP, New York
(31 janvier-4 mai 2014);
et *Light, Paper, Process.
Reinventing Photography*,
de Virginia Heckert, J.
Paul Getty Museum,
Los Angeles (14 avril-8
septembre 2015).
- ²² Gattinoni 1991.
- ²³ Foucault 1994.
- ²⁴ Agamben 2014
[2006].
- ²⁵ Simondon 1958.
- ²⁶ Anders 2002 [1956]
- ²⁷ Déotte 2004
- ²⁸ Crary 1992 [1990],
pp. 2 et 6.
- ²⁹ Debord 2006 [1967].
- ³⁰ Illich 1973.
- ³¹ Bourdieu 1965.
- ³² Azoulay 2012 [2006].
- ³³ Berger 2013.
- ³⁴ McLuhan 1968 [1964].
- ³⁵ Baudrillard 1972,
Baudrillard 1981,
Baudrillard 1997, et
Baudrillard / Nouvel 2000.
- ³⁶ Zielinski 2006
[2002].
- ³⁷ Barthes 1980.
- ³⁸ Elkins 2011.
- ³⁹ Van Lier 1983 et 1992.
- ⁴⁰ Benjamin 2012 [1925-
1939].
- ⁴¹ Mulas 1973.
- ⁴² Jäger et al. 2005.
- ⁴³ Vaccari 1979.
- ⁴⁴ Greenberg 1961.
- ⁴⁵ Ses trois principaux
livres sur la photographie
sont *Pour une Philosophie
de la Photographie*
(Flusser 1996 [1983]),
*Dans l’Univers des Images
Techniques* (Flusser 2011
[1985]), et un recueil
d’articles (Flusser 1998).
- ⁴⁶ Le traducteur français
de Flusser a utilisé le
même mot “appareil”
pour traduire *apparatus* et
“camera” (Flusser 2004
[1983], pp. 23-34). Pour
éviter cette confusion,
nous nous référons au
texte anglais Flusser 2000
[1983], p. 83.
- ⁴⁷ Flusser 2004 [1983],
p. 79.
- ⁴⁸ Flusser 1984, p. 3.
- ⁴⁹ Flusser 1999.
- ⁵⁰ Flusser 2004 [1983],
p. 83.
- ⁵¹ *Ivi*, p. 84
- ⁵² *Ivi*, p. 85 (ultime
phrase du livre).
- ⁵³ Flusser 1983.
- ⁵⁴ Flusser 1986.
- ⁵⁵ Fontcuberta 2005
[1997], p. 206.
- ⁵⁶ Wilner 2002.
- ⁵⁷ Lenot 2017.
- ⁵⁸ Poivert 2017.
- ⁵⁹ Par exemple le travail
en cours de Stéphanie
Barbier, doctorante
à l’Université Paris 1
Panthéon Sorbonne, sur les
expérimentations optiques.
- ⁶⁰ Voir, entre autres,
Menkman 2011.
- ⁶¹ Sontag 2008 [1973-
1977] pp. 200-201.

Adorno 1984 [1960] Theodor W. Adorno, *Valéry’s Abweichungen (Les Écarts de Valéry)*,
in *Notes sur la Littérature*, Paris, Flammarion, 1984 [éd. orig. en allemand 1960].

Agamben 2014 [2006] Giorgio Agamben, *Qu’est-ce qu’un dispositif?*, Paris, Payot,
2014 [éd. orig. en italien 2006].

- Anders 2002 [1956]** Günther Anders, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Ivrea, 2002 [éd. orig. en allemand 1956].
- Azoulay 2012 [2006]** Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2012 [éd. orig. en hébreu 2006].
- Bajac 2009** Quentin Bajac (éd.), *La Subversion des Images, Surréalisme, Photographie, Film*, Paris, Centre Pompidou, 2009 [catalogue d'exposition].
- Barthes 1980** Roland Barthes, *La Chambre Claire. Notes sur la Photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, 1980.
- Batchen 2009** Geoffrey Batchen (éd.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2009.
- Baudrillard 1972** Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.
- Baudrillard 1981** Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Baudrillard 1997** Jean Baudrillard, *Écran total*, Paris, Galilée, 1997.
- Baudrillard / Nouvel 2000** Jean Baudrillard / Jean Nouvel, *Les objets singuliers. Architecture et Philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- Becker 2008** Lutz Becker, Cut & Paste, *European Photomontage 1920-1945*, Rome, Gangemi, 2008 [catalogue d'exposition Estorick Collection Londres].
- Benjamin 2012 [1925-1939]** Walter Benjamin, *Sur la Photographie*, Arles, Éditions Photosynthèses, 2012 [traduction de textes originaux en allemand de 1925 à 1939].
- Bentivoglio 2000** Mirella Bentivoglio (éd.), *Fotoalchimie, La Fotografia in Italia: sperimentazioni e innesti*, catalogo della mostra (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2000), Prato, Museo d'Arte Contemporanea, 2000.
- Berger 2013** John Berger, *Understanding a Photograph*, London, Penguin, 2013.
- Bertelli 2006** Pino Bertelli, *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, Bolsena, Massari, 2006.
- Bonini 1980** Giuseppe Bonini, *Sperimentazione?*, in "Progresso Fotografico", n. 3, mars 1980, pp. 17-78.
- Boulouch 2007** Nathalie Boulouch, *La création expérimentale. 1917-1980. La recherche de nouveaux langages visuels*, in André Gunthert / Michel Poivert (éds.), *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, pp. 439-505.
- Bourdieu 1965** Pierre Bourdieu (éd.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- Chéroux 2015** Clément Chéroux, *Avant l'avant-garde: du jeu en photographie 1890-1940*, Paris, Textuel, 2015.
- Crary 1992 [1990]** Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 1992.
- Debord 2006 [1967]** Guy Debord, *La Société du Spectacle*, in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.
- Déotte 2004** Jean-Louis Déotte, *L'Époque des Appareils*, Paris, Léo Scheer, 2004.
- During 2009** Élie During (éd.), *In actu, de l'expérimental dans l'art*, Annecy / Dijon, Publications des Marquisats / Presses du Réel, 2009.
- Elkins 2011** James Elkins, *What Photography Is*, New York / London, Routledge, 2011.

- Flusser 1983** Vilém Flusser, *Introduction*, in Andreas Müller-Pohle, *Transformance*, Göttingen, European Photography, 1983.
- Flusser 1984** Vilém Flusser, *La Production Photographique*, tapuscrit d'une conférence à l'École Nationale de la Photographie à Arles le 23 février 1984, <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-premiere-conference.pdf>> (26.05.2018).
- Flusser 1986** Lettre tapuscrite de Vilém Flusser à Joan Fontcuberta du 1er janvier 1986, in "Flusser Studies", n. 13, mai 2012, <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-fontcuberta-1984-88.pdf>>, p. 10 (26.05.2018).
- Flusser 1996 [1983]** Vilém Flusser, *Pour une Philosophie de la Photographie*, Belval (Vosges), Circé, 1996 [éd. orig. en allemand 1983].
- Flusser 1998** Vilém Flusser, *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, éd. Andreas Müller-Pohle, Göttingen, European Photography, 1998.
- Flusser 1999** Vilém Flusser, *Le geste en photographie*, in Id., *Les Gestes*, Cergy / Paris, Éditions d'Arts / Éditions HC, 1999.
- Flusser 2000 [1983]** Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, Londres, Reaktion Books, 2000 [éd. orig. en allemand 1983], <<http://cmuems.com/excap/readings/flusser-towards-a-philosophy-of-photography.pdf>> (26.05.2018).
- Flusser 2004 [1983]** Vilém Flusser, *Pour une Philosophie de la Photographie*, Belval (Vosges), Circé, 2004 [éd. orig. en allemand 1983; révision de la première traduction de 1996].
- Flusser 2011 [1985]** Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011 [éd. orig. en allemand 1985].
- Fontcuberta 2005 [1997]** Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 2005 [éd. orig. en espagnol 1997].
- Foote 1976** Nancy Foote, *The Anti-Photographers*, in "Artforum", vol. 15, n. 1, septembre 1976, pp. 46-54.
- Foucault 1994** Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, Tome 3 (1976-1979), éds. Daniel Defert / François Ewald / Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994.
- Gattinoni 1991** Christian Gattinoni, *L'endroit du regard*, in Christian Gattinoni / Christine Buci-Glucksmann, *Écrans / Icônes. Essai sur les Recherches Photographiques Contemporaines*, Le Blanc (Indre), Espace Art Brenne, 1991, pp. 30-31.
- Green 1984** Jonathan Green, *American Photography, A Critical History 1945 to the Present*, New York, H.N. Abrams, 1984.
- Greenberg 1961** Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in "Arts Yearbook", n. 4, 1961, pp. 101-108.
- Illich 1973 [1973]** Ivan Illich, *La convivialité*, Paris, Seuil, 1973 [éd. orig. en anglais 1973].
- Jäger et al. 2005** Gottfried Jäger / Rolf H. Krauss / Beate Reese / Robert Gernhardt, *Concrete Photography / Konkrete Fotografie*, Bielefeld, Kerber, 2005.
- Laruelle 2012** François Laruelle, *Le Concept de Non-Photographie*, Falmouth (UK) / New York, Urbanomic / Sequence Press, 2012.
- Lemagny / Rouillé 1986** Jean-Claude Lemagny / André Rouillé (éds.), *Histoire de la Photographie*, Paris, Bords, 1986.

- Lenot 2016** Marc Lenot, *Jouer contre les appareils : une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, soutenue le 10 juin 2016.
- Lenot 2017** Marc Lenot, *Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale*, Arles, Éditions Photosynthèses, 2017.
- McLuhan 1968 [1964]** Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1968 [éd. orig. en anglais 1964].
- Menkman 2011** Rosa Menkman, *The Glitch Moment(um)*, Amsterdam, Institute of Network Cultures (Network Notebooks 04), 2011, <https://networkcultures.org/uploads/NN%234_RosaMenkman.pdf> (26.05.2018).
- MiBelbeck 2002** Reinhold MiBelbeck (éd.), *Prestel Lexikon der Fotografen*, München, Prestel, 2002.
- Mulas 1973** Ugo Mulas, *La fotografia*, Milano, Einaudi, 1973.
- Noguez 2010** Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 2010.
- Poivert 2006** Michel Poivert, *L'Image au service de la Révolution. Photographie, Surréalisme, Politique*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2006.
- Poivert 2010** Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.
- Poivert 2015** Michel Poivert, *Brève Histoire de la Photographie*, Paris, Hazan, 2015.
- Poivert 2017** Michel Poivert, "Les photographies célibataires", in Lenot 2017, pp. 9-14.
- Rice 2001** Shelley Rice, *Au-delà du Réel. La vision subjective*, in Michel Frizot (éd.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Larousse, 2001, pp. 660-678.
- Rouillé 1996** André Rouillé, *Photographie et postphotographie*, in Henry Chapier (éd.), *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, Paris, Paris audiovisuel / MEP, 1996, pp. 81-88.
- Simondon 1958** Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.
- Sontag 2008 [1973-1977]** Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008 [éd. orig. en anglais, 1973-1977].
- Vaccari 1979** Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e Virgola, 1979.
- Van Lier 1983** Henri Van Lier, *Philosophie de la Photographie*, Paris / Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1983.
- Van Lier 1992** Henri Van Lier, *Histoire photographique de la Photographie*, Laplume (Lot-et-Garonne), Cahiers de la Photographie, 1992.
- Wilner 2002** Martin Wilner M.D., *Marco Breuer – A Psychoanalytic Sketch*, in Marco Breuer. *SMTWTFS*, catalogue d'exposition, New York, Gallery Roth Horowitz, 2002, pp. 46-47.
- Young / Duncan 2009** Paul Young / Paul Duncan (éds.), *Le cinéma expérimental*, Köln, Taschen, 2009.
- Zielinski 2006 [2002]** Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media. Towards an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge (Mass.), The M.I.T. Press, 2006 [éd. orig. en allemand 2002].