

## LA POST-PHOTOGRAPHIE, ET APRÈS ?

QUENTIN BAJAC, FLORIAN EBNER, NATHALIE GIRAUDEAU, VALÉRIE JOUVE ET MICHEL POIVERT

TABLE RONDE ANIMÉE PAR ÉTIENNE HATT ET AURÉLIE PÉTREL

Esquisser les contours de la recomposition photographique en cours impliquait de faire le point sur la notion omniprésente et imprécise de « post-photographie ». C'était l'objectif de cette table ronde qui, organisée par *artpress*, le Collège international de photographie du Grand Paris et le Centre de recherche HiCSA de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, s'est tenue à l'auditorium de l'Institut national d'histoire de l'art le 15 avril dernier.

Eduardo Brandão

*Holga 120*

Projet de Rosângela Rennó,

*A Última Foto*, 2006

C-print, 78 x 78 x 9,5 cm et appareil

photographique Holga 120 S,

14,8 x 21,9 x 10 cm

Collection privée, New York

© Ding Musa



artpress hors-série - n°52 - novembre 2019

La Photographie - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétre

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegaillard.com



Exposition 77 Experiment,  
CPIF, Pontault-Combaut, 2017  
Ph. Aurélien Mole

Quentin Bajac est le directeur du Jeu de Paume. Il a été conservateur de la photographie au musée d'Orsay, chef du Cabinet de la photographie au Centre Pompidou, puis conservateur en chef de la photographie au MoMA.

Florian Ebner est le chef du Cabinet de la photographie au Centre Pompidou. Il a été directeur du Museum für Photographie de Brunswick, puis directeur de la collection de photographie du musée Folkwang, à Essen.

Nathalie Giraudeau est la directrice du Centre photographique d'Île-de-France.

Valérie Jouve est photographe et enseignante. Parmi ses expositions récentes : *Corps en résistance* (Jeu de Paume, 2015) ; *Formes de vie* (musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne, 2018).

Aurélien Pétreil est artiste et enseignante à la HEAD-Genève.

Michel Poivert est historien de l'art, professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et président de l'association de préfiguration du Collège international de photographie du Grand Paris. Dernier ouvrage paru : *50 ans de photographie française de 1970 à nos jours* (Textuel, 2019).

*Essays de définir cette notion de post-photographie et de préciser son historicité. Michel, qui êtes historien, quand l'avez-vous vu apparaître et quelles en étaient les significations ?*

**Michel Poivert :** C'était dans les années 2000. Le préfixe « post- » est utilisé pour d'autres médiums et il désigne l'ultime étape d'un devenir. « Post-photographie » est un mot commode mais, comme toutes les fausses notions claires, il est difficile d'en faire quelque chose. En tant qu'historien, je ramène la notion à des objets, c'est-à-dire aux pratiques artistiques. Or, ça ne fonctionne pas, car la notion est utilisée pour désigner une condition de l'image à l'ère du numérique. La notion de post-photographie renvoie à un fait social et non à un courant artistique. Elle désigne une économie et une écologie de l'image à partir des moyens techniques et de la culture du numérique qui n'engagent pas particulièrement la question de la création. Les expositions autour du thème ont pu insister sur les flux, la diffusion des images, leur reprise, leur nouvelle économie, leur disparition et leur apparition. Lorsque, récemment, j'ai apporté un nouveau chapitre à *la Photographie contemporaine*<sup>1</sup>, je me suis demandé comment la création prenait en compte cette nouvelle condition des images, non pas spécialement pour objet, mais comme environnement, détermination, comme ce contre quoi ou avec quoi il faut travailler. Il m'est apparu des pratiques qui pouvaient être très différentes mais avaient en commun de dialoguer avec une photographie qui ne se faisait plus, qui n'était pas du tout « post- » au sens où on l'entend : dématérialisée, numérique, virtuelle. Il s'agit d'artistes qui travaillent avec l'objet ou l'installation, avec l'appropriation ou la digestion des images, avec des pratiques anténumériques, voire archaïques. Cette myriade de pratiques agitait quelque chose qui était de l'ordre de la recomposition de la photographie. La photographie recomposée est la réponse des artistes pour tenter, dans toute leur diversité, de se situer par rapport à un phénomène social.

*Quentin, vous avez publié un livre dont le titre, Après la photographie ??, comportait un point d'interrogation. Vous semblez, vous aussi, avoir des réserves à l'égard de cette notion.*

**Quentin Bajac :** Joan Fontcuberta, qui organisait en 2015 le Mois de la photo à Montréal autour de la condition post-photographique, m'avait invité pour introduire les débats. J'avais apporté une dose de scepticisme à son discours en lui répondant que je ne croyais pas à cette notion. Cette réflexion a maintenant 25 ans. Régis Durand avait fait l'exposition *le Monde après la photographie*, en 1995, au Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq. Après, il y a eu d'autres jalons, par exemple l'exposition, et son catalogue, *Photography after Photography*, en 1996, de Hubertus Van Amelunxen, ou l'essai *After Photography*, en 2008, de Fred Ritchin. Cette interrogation était relayée par les artistes qui ont produit des travaux élégiaques : *A Última Foto* (2006) de Rosângela Rennó, *Analogie* (1998-2009) de Zoe Leonard, *Kodak* (2006) de Tacita Dean... Ces travaux revenaient sur la mort de la pho-

artpress hors-série - n°52 - novembre 2019

La Photographie - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

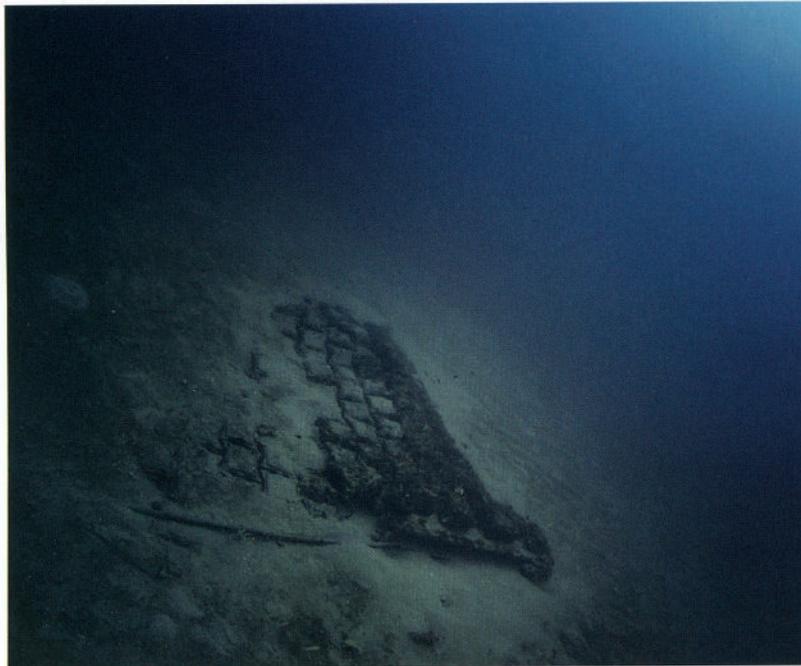
Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélien Pétreil

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegailard.com

tographie comme technique argentique et moyen de documenter le réel et le monde, deux interrogations souvent très liées. Ensuite, une autre génération, directement formée à Internet, est passée à une forme de réenchantement de la photographie. La photographie était morte, vive la photographie. La photographie continuait et ce vieux terme de photographie résistait. Cela s'est incarné dans des travaux insistant sur l'accumulation de l'image, par exemple, les installations d'Erik Kessels ou de Wang Du. Ces œuvres répondaient aux travaux documentaires et sériels, mais sur un autre mode: la photographie ne pouvait plus documenter le monde de manière sérielle et systématique; au contraire, l'accumulation de l'image nous submergeait.

**Florian Ebner:** Nous sommes effectivement dans le nouveau chapitre d'une culture visuelle élargie. J'ai été l'un des commissaires de la Biennale für aktuelle Fotografie de Mannheim en 2017. Son titre était *Farewell Photography* – qui est aussi le titre d'un livre de Daido Moriyama de 1972. Nous avons volontairement laissé cette question ouverte en adoptant des approches matérielles, sociales, éthiques. Nous tenions aussi compte de travaux antérieurs, des années 1970, pour montrer que la révolution actuelle était précédée d'autres révolutions.



Trevor Paglen  
*South American (SAM-1)*  
*NSA/GCHQ-Tapped Undersea*  
*Cable, Atlantic Ocean, 2015*  
 C-print  
 41 x 51 cm  
 Court. de l'artiste et Metro Pictures,  
 New York.

*Valérie, Nathalie, cette notion de post-photographie vous est-elle utile en tant que photographe ou directrice d'un centre d'art contemporain ?*

**Valérie Jouve:** La notion de post-photographie ne me sert pas car, pour moi, dans la photographie, il y a une notion de captation et d'enregistrement du réel. J'ai choisi de continuer à utiliser l'argentique mais ce qui nous relie, nous, photographes, est cette nécessité de cadrer et d'enregistrer. La question n'est pas d'être « anté- » ou « post- ». Elle est celle d'une réflexion sur le monde, avec des outils et même des images préexistantes, mais ayant été enregistrées. À mes yeux, la notion crée un écran de fumée sur des choses qui ne sont plus réfléchies en termes de regard qui prend position mais de diffusion ou de médium.

**Nathalie Giraudeau:** La notion de post-photographie n'a jamais été utilisée au Centre photographique d'Île-de-France (CPIF). C'est un centre d'art contemporain dédié à l'image fixe et en mouvement. C'est un laboratoire d'expérimentation pour des pratiques expérimentales. L'idée est toujours de réfléchir l'objet comme quelque chose en mouvement et non comme quelque chose

artpress hors-série - n°52 - novembre 2019

La Photographie - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétreil

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
 www.galeriegaillard.com

de « post- ». Il faut bien sûr penser le contexte et les évolutions, et les artistes avec lesquels nous travaillons sont dans la réflexivité, la déconstruction ou la construction. Il faut savoir comment on continue à se servir de l'image, quelle relation on a avec elle, quelle relation elle permet d'avoir au monde et quelle relation on entretient avec ceux qui regardent.

## PROCESSING

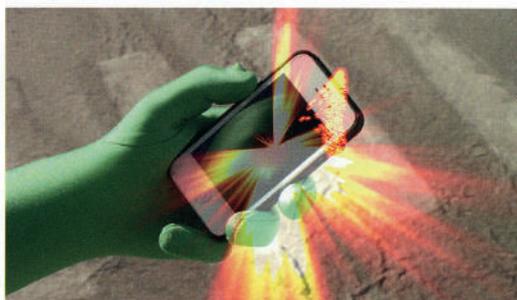
**MP:** Nous venons d'assister à l'enterrement d'une notion... Nous avons fait en 2010 un colloque pour les 20 ans du CPIF. Le thème était quelque chose comme : où en est et où va la photographie en France. C'est la question qui nous réunit tous. Beaucoup de propositions viennent des artistes et il est devenu très difficile de faire état de la situation. À cette grande richesse répond une grande neutralité puisqu'il n'y a plus vraiment de critique prescriptive. Bien malin qui pourrait pointer un type de pratique qui serait important aujourd'hui. Surtout, ce serait peu fidèle au dynamisme que l'on peut rencontrer dans les expositions ou les livres de photographes. Or, cet état de la création a

été nourri par l'histoire culturelle. Il suffit d'évoquer le rapport fructueux à l'archive, à la diffusion des images. Ces dialogues n'étaient pas faciles il y a quelques années encore. Régis Durand s'en souvient quand il s'est agi de faire se croiser, au Jeu de Paume, des photojournalistes et des artistes contemporains. Aujourd'hui, il n'y a pas de courant privilégié mais une dynamique, dans laquelle des savoir-faire pratiques et théoriques se combinent. L'exposition *77 Experiment*, qui s'est tenue au CPIF en 2017, est significative. On pouvait y voir Marina Gadonneix rendre hommage à Jan Dibbets : on assistait à un phénomène réunissant des fondateurs comme Dibbets et des photographes de sa génération qui sont encore présents et des artistes de 30 ou 40 ans qui questionnent leur œuvre dans des relations qui

peuvent être parfois des relations de travail. La photographie contemporaine est assez ancienne, depuis les années 1970, pour produire des effets de génération, de tuilage entre les générations et se relire elle-même. C'est inédit, on n'est plus dans des phénomènes de préséance et de suite – c'est pour cela que « post- » ne marche pas – mais dans un modèle de satellites et de conjugaison.

**VJ:** Nous sommes toujours en mouvement, alors que le terme de « post-photographie » est tellement court et ramassé qu'il fige la situation.

**QB:** On peut néanmoins essayer de le définir. S'agit-il de la photographie à l'ère numérique et à l'ère d'Internet ? Quelles en sont les caractéristiques ? Est-ce une question d'évolution des moyens de production ? Une grande partie de l'histoire de la photographie a été dominée par l'idée que le moment noble de la phase de production était la prise de vue. Or, maintenant, cette post-photographie – qui n'existe pas, nous sommes d'accord – a déplacé le curseur vers la réappropriation d'images réalisées par autrui, vers la retouche, vers un travail qui n'est plus forcément celui de la prise de vue. S'agit-il de l'érosion de l'autorité de l'image photographique ? L'histoire de la photographie enseigne que cette autorité a toujours été sujette à caution et interrogation. Le passage de l'argentique au numérique a fait ressortir le fait que, de tout temps, la photographie avait menti et n'était pas le document infailible que l'on croyait. Désigne-t-elle la mort de l'auteur ? On sait que l'auteur est mort depuis assez longtemps. Internet a encouragé les pratiques collectives, mais cette mort de l'auteur marque tout l'art du 20<sup>e</sup> siècle de manière constructive, comme une contradiction performative : je dis la mort de l'art et, en même temps, je relance les pratiques artistiques. Le réseau et le network ? Là aussi, je trouve des exemples dans l'histoire de la photographie. On parle d'Instagram, mais Kodak était déjà un réseau : Kodak n'est pas qu'un mode de production de l'image. Avec les Kodak clubs, c'est aussi un mode de lecture. Il existait une vraie culture Kodak, proche du réseau social. L'accélération des images, la simultanéité ? On les retrouve dès les années 1960-70 dans les travaux de vidéastes autour de la télévision. Je ne veux pas dire qu'il n'y a rien de nouveau, mais que beaucoup d'éléments caractéristiques de la post-photographie lui préexistent et ne sont qu'accentués par l'avènement du numérique. Néanmoins, il existe un élément fondamental sans précédent dans l'histoire de la photographie : l'apparition d'images produites et lues par des machines.



Hito Steyerl

*How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013

Vidéo HD, couleur, son. Image CC 4.0

15 min 52

Court. de l'artiste et galeries Esther Schipper, Berlin et Andrew Krebs, New York

artpress hors-série - n°52 - novembre 2019

La Photographie - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétrél

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegaillard.com

**FE:** Le moment de l'enregistrement cède la place au processing. Avec l'intelligence artificielle, la mort de l'auteur est consommée. Les images se parlent entre elles. Les machines produisent des images sans la volonté humaine, sans le contrôle humain. Cela ne concerne pas que la photographie mais toute la culture visuelle du numérique. Des artistes comme Trevor Paglen ou Hito Steyerl posent de manière radicale cette question. Est-ce que nous regardons toujours les images ou est-ce que ce sont les images qui nous regardent? Ce sont des artistes que l'on rapproche du post-Internet et qui se demandent où l'on va avec toute la production visuelle qui nous entoure. Steyerl a dit qu'elle était une « *failed documentarist* ». Il ne faut plus se contenter d'enregistrer. Il faut développer l'image vers autre chose en utilisant les nouvelles technologies qui permettent de ne pas accepter la réalité telle qu'elle est, mais de changer l'idée de la réalité. Steyerl nous dit qu'il ne faut pas être nostalgique de la culture de l'enregistrement mais productifs, pour produire, *to process*, ce qui se passe en ce moment. Elle nous encourage à redevenir acteur dans un processus politique.

**VJ:** L'enregistrement ne se réduit pas à l'acte d'enregistrer. Beaucoup de photographes utilisent des images déjà faites. Le processus de l'image n'est pas qu'une captation. La captation est un résultat. L'enregistrement n'est pas un acte très précis mais un médium à un moment donné, qui peut être Google, qui a des stocks d'enregistrement de bouts de réel. On reste dans la matière du réel, même si on peut arriver à l'abstraction par la pixellisation. La notion même de questionnement de l'image et de sa supposée objectivité est ancienne. On peut penser à Ugo Mulas. On sait que la réalité que l'on donne à voir n'est pas celle que l'on voit. Elle est retravaillée dans l'espace. Elle est portée par des priorités et des points de vue qui font que le spectateur n'est pas devant la chose, mais devant un regard qui a pensé la chose. Une femme arabe m'avait expliqué que la photographie est la conjonction d'un objet, de la tête et du cœur. Je voulais préciser ce que j'entendais par enregistrement qui n'est pas une question d'objectivité. Les artistes ont toujours essayé de déglisser cette objectivité.

*Le réel change. Ce qui est important aujourd'hui est souvent invisible. Comment les photographes en tiennent-ils compte? Cette question de l'invisibilité du réel est au cœur du travail de Trevor Paglen. Florian, pourriez-vous préciser ses positions?*

**FE:** Son travail s'appuie sur une grande connaissance des sciences et de la géographie politique contemporaines. Il combine art et activisme. Paglen surveille celui qui nous surveille avec des travaux très différents, pas toujours photographiques puisqu'il a envoyé en orbite un satellite. Ce dernier n'est pas un outil de surveillance mais un objet de regard.

**QB:** Le réel change et on tente de saisir l'invisible, mais la photographie a toujours essayé de le faire en dépassant l'image unique. Si une image unique reste une surface, la mise en relation de plusieurs images crée une forme de tension, de contenu, de narration, elle est une forme de compréhension du monde. La façade de l'usine ne nous dit rien du fonctionnement de l'usine mais si on la met en relation avec d'autres images, elle permet d'expliquer le monde. Ce fut le cas par la série, par le photomontage et, aujourd'hui, par l'image composite recomposée par ordinateur qui permet de transcender l'idée d'une vérité de l'instant pour composer quelque chose qui soit plus proche de l'expérience. Quand Luc Delahaye décide, en 2003-04, d'arrêter l'image unique et de travailler l'image composite par ordinateur, c'est parce que l'instant t de la prise de vue le cantonne dans le registre du photojournalisme et que désormais, par la recomposition de l'image, il va se rapprocher de l'expérience qu'il a sur le terrain et sur le moment. Il rejoint une grande interrogation qui parcourt tout le 19<sup>e</sup> siècle et le début du 20<sup>e</sup>. Delacroix parlait déjà d'une photographie fautive à force d'être exacte. L'exactitude n'est pas le vrai. Le vrai doit être trouvé par d'autres moyens. L'addition d'images, le photomontage, la série, l'image composite en font partie.

#### LE PARTI PRIS DE LA MATIÈRE?

**MP:** Ce qui me frappe chez les artistes qui ont grandi dans les nouveaux standards de production et de diffusion des images à l'ère numérique, c'est le poids de la matière. Le mot de technique est un peu galvaudé. Certaines œuvres d'aujourd'hui mettent en cause la diffusion des images, les phénomènes de surveillance, l'invisible, voire l'immatériel, mais elles engagent de vraies questions, qui ne sont pas que de forme, mais de matière: S'il y a quelque chose de massif tout en étant dispersé dans la création photographique tous azimuts, c'est ce parti pris de la matière. Ce serait sans doute simpliste de dire que les images étant virtuelles, un besoin de matière s'est imposé. Il

À gauche:

Hito Steyerl

*Power Plants*, 2019

Installation aux galeries Serpentine,

Londres

Ph. © 2019 readsreads.info

Court. de l'artiste et galeries Esther

Schipper, Berlin et Andrew Krebs,

New York

artpress hors-série - n°52 - novembre 2019

La Photographie - Pratiques contemporaines

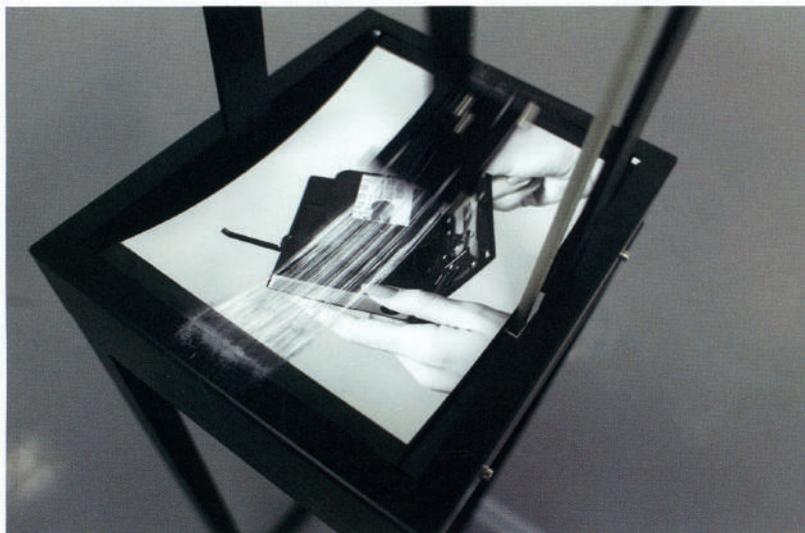
*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétreil

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegailard.com

y a toujours eu cette recherche de la matérialité. Cela peut passer par le format, les formes de tirages, les technologies 3D. Ce peut être beaucoup de choses, mais j'ai le sentiment que beaucoup d'artistes pensent l'image par une intelligence de la matière et donc de la mise en œuvre par des techniques et la technologie. C'est une question que l'on ne se pose que depuis peu. Auparavant, on était au mieux dans des problématiques de scénographie et de format mais, le plus souvent, dans des questions d'iconographie et d'attitudes. Depuis quelques années, cette intelligence de la matière est en jeu. Elle va avec le tournant matériel, la relecture de Gilbert Simondon et des intellectuels de la technique. Pour nous qui sommes consommateurs et usagers d'images, les artistes jouent un rôle majeur d'explorateurs de la pensée, du pouvoir critique, du plaisir de la matière, quelle qu'elle soit, des images.



À droite :

Clare Strand

*The Entropy Pendulum Output,*

2015

Ph. Aurélien Mole

© Clare Strand

Clare Strand

*The Entropy Pendulum, 2015*

Vue d'installation

Ph. Aurélien Mole

© Clare Strand

**FE:** Il y a, notamment en France, une grande tradition de la photographie plasticienne, avec Tom Drahos, Alain Fleischer ou Annette Messager. Aujourd'hui, l'intérêt pour la matérialité porte beaucoup sur la question de l'espace. C'est une photographie qui prend de l'espace, au sens de l'installation. Cet intérêt se fixe aussi sur le processus même de la photographie, un processus aux marges de la photographie. Je pense à l'exposition de Clare Strand qui s'est tenue au CPIF en 2018. Son travail interroge les marges de la photographie et finit par prendre la forme d'une peinture.

**NG:** Clare Strand veut toujours éprouver les limites de son objet, mais cette exposition mettait aussi en œuvre des questions de traduction, de transmission, de détérioration de l'information. Le contexte était important. Elle était venue en résidence pendant trois mois, au moment du vote du Brexit. Elle ne parle pas le français. Son travail a abouti au « paradoxe » de peindre de grands tableaux<sup>3</sup> en suivant un protocole. Son mari, resté en Angleterre, a choisi des images dans la collection de l'artiste et a établi un code afin que Clare Strand reproduise, carré par carré, en différentes nuances de gris, l'image qu'elle découvrirait uniquement à la fin du processus. Aujourd'hui, tout le monde peut être photographe. Clare Strand semblait dire qu'en reproduisant des pixels, tout le monde pouvait devenir peintre grâce à la photographie. Dans cette exposition, elle montrait aussi des pièces antérieures, dont l'une, *The Entropy Pendulum and Output* (2015), met en scène l'érosion et la destruction de l'image. Cette question du support et du matériau est assez ancienne.

**QB:** Je suis assez d'accord. Dans les années 1980-90, les artistes pensaient à la verticalité du mur et non à l'horizontalité du livre. Ils étaient dans la présence physique de la forme tableau.

**artpress hors-série** - n°52 - novembre 2019

**La Photographie** - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétre

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegailard.com



*Peut-être que les références étaient différentes. Dans les années 1980-90, la matérialité était celle de la peinture, modèle de référence avec le cinéma. Peut-être qu'aujourd'hui, d'autres pratiques mobilisent davantage les photographes ?*

**NG :** Ce n'était pas la matérialité du cinéma qui intéressait mais le processus de montage et un rapport à la fiction et à la mise en scène. Aujourd'hui, le montage est devenu un processus courant en photographie qui travaille les images de l'intérieur.

**MP :** Toute production a une traduction physique qui engage, selon les moments, certaines formes et certaines pensées. Ce que je voulais pointer, c'est la différence entre le moment où il y a une conséquence physique d'un travail photographique et le moment où on engage sa pensée dans la matière. Aujourd'hui, dans une génération pour laquelle la photographie classique est une découverte, et non une redécouverte, elle engage un rapport entre l'image et la matière qui permet d'aller puiser dans le répertoire technique, voire de le bricoler et de l'hybrider. On pourrait citer quantité de photographes qui ont été des bricoleurs. Aujourd'hui, c'est un phénomène d'intérêt, de fascination. On peut faire le parallèle avec la musique, avec le vinyle : au moment où l'horizon technique et économique du vinyle disparaît, apparaît son potentiel de réactivation expérimental qui a donné lieu à tout un courant musical. La photographie semble en être à un moment de son histoire où elle perçoit son passé non pas comme ancien – il ne s'agit pas de nostalgie de la photographie ancienne – mais comme un répertoire potentiel de mise en œuvre technique dans laquelle la pensée est mise en œuvre. La technique n'est pas un résultat physique mais bien une pensée qui s'élabore. On entre dans la pensée de l'image par la matière. Au CPIF, *À l'envers, à l'endroit...*, en 2014, était une exposition manifeste qui faisait de la matérialité le lieu de la pensée. Je pense notamment aux travaux de Constance Nouvel. En aucun cas, on ne parlerait de pratique plasticienne. Elle l'est parce qu'il y a un engagement plastique, mais c'est une pratique où la réflexion sur ce qu'est une image, une illusion, sur ce qu'est notre rapport au monde des images passe par une pensée où il va y avoir un décollement, une matière, une peinture sur un support.

Exposition Cairo, Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution, Museum für Photographie, Brunswick, 2012

**artpress hors-série** - n°52 - novembre 2019

**La Photographie** - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

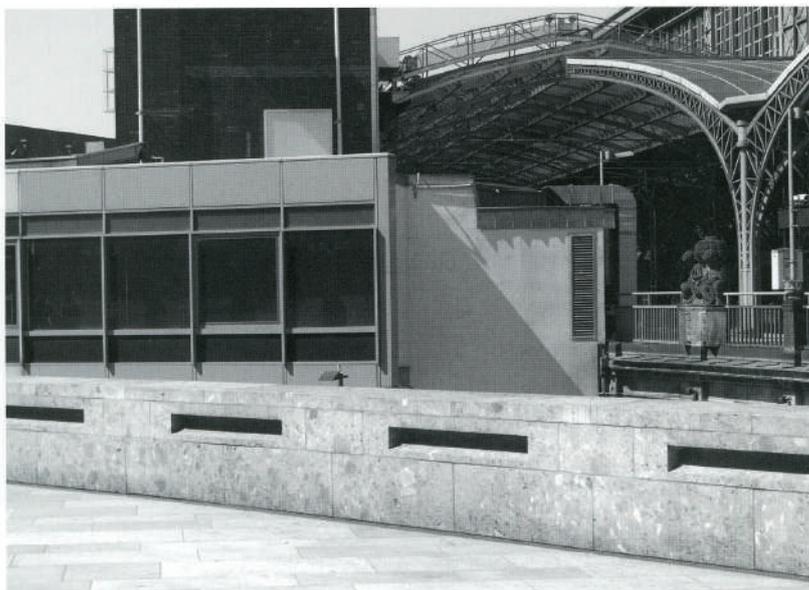
Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétre

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegailard.com

## ENTRE ART CONTEMPORAIN ET MÉDIAS

*La photographie participe de l'art et des médias. Les expositions semblent aujourd'hui davantage souligner cette conjonction que par le passé. Sur ce point, Florian, vous avez organisé en 2012, au musée de la photographie de Brunswick, l'exposition Cairo, Open City.*

FE: Cette exposition portait sur la culture visuelle du Printemps arabe. Nous avons passé du temps au Caire pour comprendre si cette révolution 2.0 était aussi une nouvelle révolution par l'image. Nous avons essayé de faire une coupe à travers toute la production visuelle de cette révolution : des photographes de Magnum aux artistes qui ont fait des sites, en passant par des historiens qui ont collecté des documents. L'idée était de réunir toute cette production visuelle pour comprendre l'importance des réseaux sociaux, mais aussi pour montrer qu'il ne s'agissait pas que d'une révolution virtuelle mais d'une révolution qui avait eu lieu dans la rue alors qu'en Europe, en mettant l'accent sur le rôle d'Internet, on n'a pas rendu justice à ce qui s'est vraiment passé. Hossam el-Hamalawy dit déjà en 2008 que la révolution sera « flickerisée ». À ce moment-là, personne n'avait pris conscience de ce qui se passait dans le monde arabe. C'est en voyant toute cette production visuelle, en la comparant à ce que les photojournalistes ont montré dans les années 1990, qu'on peut comprendre la portée de ce changement. Cette approche comparative permettait de comprendre ce qui s'était vraiment passé sur place à l'époque.



Arne Schmitt

*Das Fachwerk brannte zuerst.*

2011-15

Impression jet d'encre

27 x 36 cm

© VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Coart. Jacky Strenz, Francfort/Main et

K, Brême

VJ: Ce qui produit un vrai bouleversement, c'est le rapport à la diffusion, la possibilité de diffuser à grande échelle des choses qui étaient jusqu'alors confidentielles. Les espaces de réception des images sont bouleversés. Ils s'inscrivent dans le fonctionnement social et politique. Avec le Printemps arabe, l'image participait à la puissance de l'événement.

FE: Le défi était de faire une exposition sur une révolution en cours. On ne voulait pas historiciser le mouvement, mais montrer tous les aspects contre-publics rendus visibles par les réseaux.

*Dans cette exposition, il y avait des pratiques artistiques, journalistiques, amateurs, activistes. Les frontières semblent brouillées. Est-ce un trait d'aujourd'hui? Vous adoptez la même perspective pour l'exposition Calais, témoigner de la « jungle », au Centre Pompidou du 16 octobre au 24 février.*

FE: Il est intéressant de regarder les différents discours ensemble. Comment les médias, comment un artiste comme Bruno Serralongue, qui travaille depuis 2005 sur Calais, comment ceux qui vivent

**artpress hors-série** - n°52 - novembre 2019

**La Photographie** - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétreil

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegailard.com

dans la « jungle » de Calais rendent-ils compte de cette réalité ? L'idée n'est pas de comparer, mais de montrer les fonctions différentes de ces images. Trois approches distinctes sur un moment et un lieu précis.

### GÉOGRAPHIES

*Comme plusieurs d'entre vous ont eu des carrières internationales, peut-être peut-on essayer de saisir les géographies de la photographie contemporaine. Quentin, quelles spécificités distingueraient l'Europe des États-Unis ?*

**QB :** Pour ce qui est des différences, c'est une généralité, mais j'aurais tendance à dire que les photographes français regardent vers le haut et les Américains vers le bas. Les Français regardent les autres disciplines artistiques : la peinture, le cinéma, la littérature, etc. Ils regardent vers des formes jugées encore aujourd'hui plus nobles que la photographie. Ce qui intéresse les Américains, c'est le vernaculaire, le populaire. Une autre différence résiderait dans l'intérêt pour la technique qui est beaucoup plus marqué aux États-Unis qu'en France. Beaucoup de photographes, dans leur manière d'élaborer les images et dans leur discours, mettent en avant la technique. Dans le contexte français, c'est plus rare. La technique est toujours un peu méprisée. On a l'idée que l'artiste doit faire sans technique, alors que l'Américain met en avant la technique et construit des travaux autour de la technique. Quand on parle avec James Welling, on parle essentiellement de technique. Bien sûr, elle débouche ensuite sur d'autres interrogations. On pourra dire que l'enseignement de la pratique photographique est beaucoup plus développé aux États-Unis. Je me souviens aussi d'un collectionneur américain qui me disait que les photographes français ne mettent rien dans leurs images : « There is nothing to see ! » C'est trop intellectualisé, pas assez directe.



Yazan Khalili  
*Hiding Our Faces Like a Dancing Wind*, 2016  
7 min 30  
exposition *Being: New Photography*  
2018, MoMA, New York



artpress hors-série - n°52 - novembre 2019

La Photographie - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

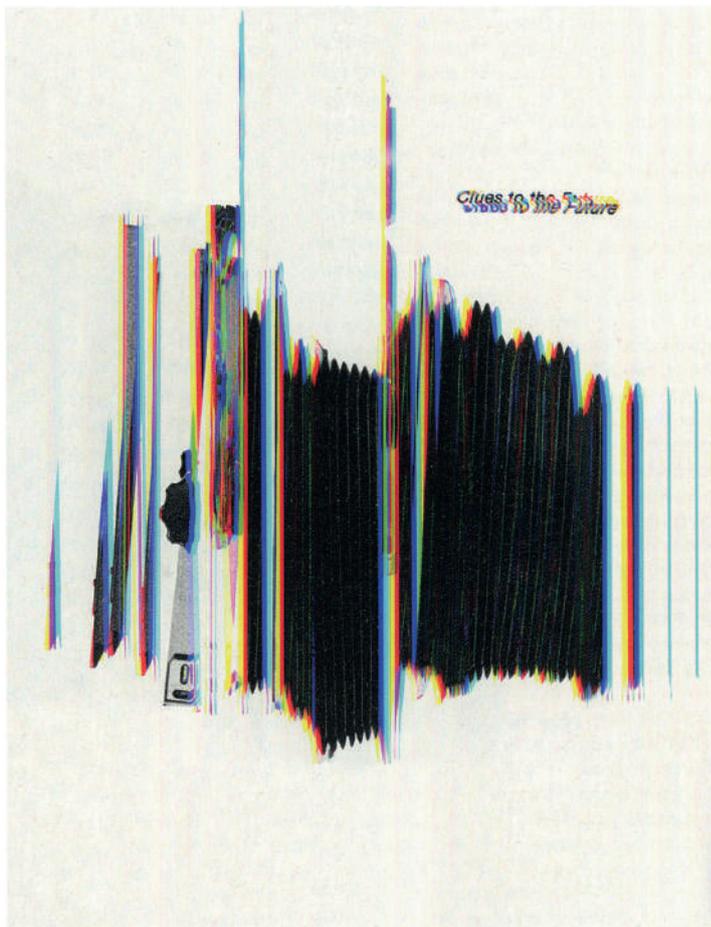
Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert  
Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétre

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegailard.com

FE: Dans les années 1960-80, l'intérêt en Europe pour la photographie américaine était massif et à sens unique. C'est moins le cas aujourd'hui. Mais je n'ai pas l'impression que les Américains regardent plus ce qui se passe en Europe.

QB: Ils regardent beaucoup ce qui se passe en Allemagne. Si on devait reconfigurer la carte du monde en fonction des intérêts américains pour la photographie aujourd'hui, on aurait une énorme Allemagne et une assez petite France.

FE: Pour la photographie contemporaine allemande, si on regarde qui a enseigné à Düsseldorf après les Becher, on voit que Thomas Ruff a mis fin à la tradition d'une photographie fondée sur la distance pour apporter quelque chose de nouveau, que Christopher William essaie de continuer. Il est difficile de dire ce que serait la photographie allemande. Quand on regarde de jeunes photographes allemands intéressants comme Arne Schmitt, on voit qu'ils posent la question du document qui est sans doute plus marquée qu'en France. L'école de Düsseldorf, Thomas Demand, Wolfgang Tillmans ont créé de petits paradigmes. On se demande quel serait le nouveau paradigme. Beaucoup de travaux tournent autour des archives. Mais cet intérêt est largement partagé. Comme disait Christian Boltanski, on a des pères coupables.



## NOUVELLE PHOTOGRAPHIE

*Il y a quelque chose qui manque en France mais qui existe au MoMA, c'est l'exposition New Photography qui donne régulièrement un aperçu de la création contemporaine. Quentin, quels enseignements tirez-vous des dernières éditions ?*

QB: On parlait de post-photographie. Justement, avec l'édition 2015 de *New Photography*, on était dans la photographie à l'ère d'Internet. L'idée était de tenir compte de la ductilité de la photographie. Le titre, *Ocean of Images*, reprenait la métaphore classique d'Internet comme espace de navigation, mais tenait aussi compte d'un état quasi liquide de la photographie qui, tellement malléable, peut prendre toutes les formes : le tirage encadré au mur, la vidéo, la sculpture, un kiosque, le Newstand tenu par un collectif d'artiste dans le métro new-yorkais. Toutes ces formes coexistaient. Certaines étaient très high-tech, d'autres low-tech. Il y avait cet appétit de revenir à des modes de production anténumériques ou, en tout cas, de concilier argentique et numérique. Nous voulions rendre compte de tous ces travaux qui étaient peut-être de la photographie ou, pour être plus précis, des *photo-based works*, des œuvres qui prenaient pour point de départ ou composante essentielle la photographie. Il s'agissait plus d'une condition post-photographique que d'une véritable post-photographie. J'insiste sur ce caractère liquide de la photographie, qui n'est pas l'aspect liquide évoqué par Jeff

Sara Cwynar

*Bellows – Clues to the Future (Darkroom Manual), 2014.*

C-print

76 x 51 cm

Court. de l'artiste et Cooper Cole, Toronto et Fozy Production, New York

Page de gauche :

Lele Saveri

*The Newsstand, 2013-14*

Installation mixte

Exposition *Ocean of Images: New Photography 2015*, MoMA, New York

Ph. Martin Seck

Court. MoMA, New York

artpress hors-série - n°52 - novembre 2019

La Photographie - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétreil

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegailard.com

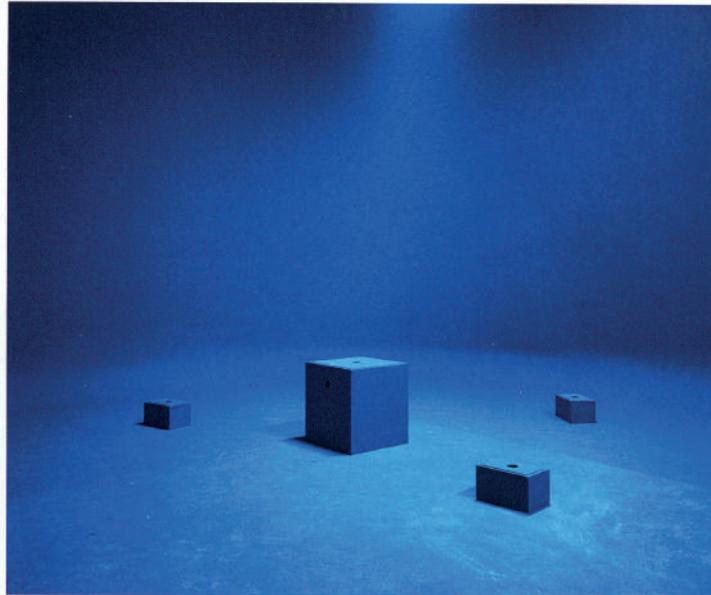
Wall dans son essai *Photographie et intelligence liquide* (1989)<sup>4</sup>. Jeff Wall était d'ailleurs de l'autre côté puisqu'il disait que la liquidité de la photographie est son aspect chimique qui renvoie à une sorte de préhistoire de l'image photographique. Nous étions plutôt du côté d'une liquidité qui avait à voir avec l'immatérialité.

*L'édition de 2018 était différente.*

**QB:** Elle avait pour titre *Being* et marquait le retour de la figure humaine qui avait été peu présente dans les éditions précédentes de *New Photography*. Cela a été lu de manière conservatrice par certains critiques qui soulignaient qu'enfin, le MoMA et la photographie américaine revenaient à un humanisme délaissé depuis trop longtemps. Ils reliaient cela à une histoire du MoMA qui partait de l'exposition *The Family of Man* d'Edward Steichen en 1955. Ce n'était pas notre propos. Nous voulions réintroduire la représentation de la figure humaine au centre des débats mais pas de manière humaniste.

*Comment cette nouvelle photographie est-elle présente dans les acquisitions du Centre Pompidou ?*

**FE:** On essaie de trouver les artistes qui reflètent notre temps. Par exemple, Marina Gadonneix, qui s'inscrit dans une tradition du simulacre de Lynne Cohen, ou Sara Cwynar qui croise vieille et nouvelle photographie. Cette dernière reprend des manuels anciens qui disaient ce que devait être la bonne photographie. Elle les scanne et crée des aberrations visuelles dans des images numériques qui devraient être parfaites. Quand on regarde la valeur expérimentale d'autres erreurs de procédés comme les solarisations de Man Ray ou les brûlages de Raoul Ubac, les travaux de Cwynar s'inscrivent dans cette histoire en tenant compte de la culture analogique. Viktoria Binshtok voit, quant à elle, comment les images se parlent. Elle scanne une image de ses archives et demande à Google Images des images similaires. Une familiarité visuelle s'établit qui n'est plus identifiée par un Aby Warburg mais par des algorithmes. C'est un processus continu. Mishka Henner, dont le travail est déjà historique, confronte l'autorité d'un État et celle de Google Earth en pointant les zones dissimulées. On peut aussi mentionner Heidi Specker, une photographe allemande peu connue en France, dont le travail reflète la matérialité numérique des années 1990 en confrontant la matérialité du béton à la mauvaise qualité d'un fichier numérique de très basse définition.



**Marina Gadonneix**  
*Rock and Sand*, 2012  
Impression numérique  
126 x 150 cm  
Court. galerie Christophe Gaillard, Paris

**Viktoria Binshtok**  
*Bottle, Bump & Bulb*, 2017  
C-print  
80 x 110 cm chacun  
Court. de l'artiste et Klemm's, Berlin



**artpress hors-série** - n°52 - novembre 2019

**La Photographie** - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert  
Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétre

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegailard.com

## PARTAGE ET PARTICIPATION

*Tous ces artistes appartiennent aux jeunes générations. Peut-être faut-il reparler de la différence générationnelle face à la révolution numérique. Je pense à Stephen Shore, dont les travaux sur Instagram furent exposés au MoMA lors de sa récente rétrospective.*

**QB:** Stephen Shore s'est intéressé à Instagram vers 2014. Il en a fait son travail pendant quelques années. Il postait une image par jour. C'était dans la continuité de ses engagements précédents envers les formes populaires et démocratiques de photographie : le snapshot dans les années 1970, l'e-book au début des années 2000, etc. Je me suis aperçu que, pour lui, sur Instagram, l'image n'est qu'un prétexte. Ce qui l'intéresse, ce sont les échanges, la façon dont chaque image permet d'engager une discussion dans le monde entier. Si la photographie est un langage, on ne se situe alors pas dans sa fonction dénotative ou expressive mais phatique : je m'adresse à quelqu'un et j'essaie d'attirer son attention. Je lui ai fait remarquer qu'on n'a pas sur Instagram la liberté du snapshot des années 1970. Autant l'esthétique de l'instantané a permis d'explorer de nouveaux registres iconographiques, autant Instagram, par son mode de production et par la censure exercée, produit des



Heidi Specker  
*Speckerguppen. Alexanderplatz,*  
 1995  
 Impression jet d'encre  
 114 x 90 cm

**artpress hors-série** - n°52 - novembre 2019

**La Photographie** - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétre

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
[www.galeriegailard.com](http://www.galeriegailard.com)

images codifiées. On n'est donc pas du tout dans la même logique. En dépit de ces contraintes et de ces limites dont il est conscient, Stephen Shore a investi l'outil car c'est pour lui une manière différente d'échanger avec les images. Il a même ouvert le premier cours sur Instagram aux États-Unis, à Bard College.

**VJ:** Ça m'intéresse de connaître la position de Stephen Shore car je suis allé voir son Instagram et ça a été la grande déception: c'est, en effet, une multitude d'images stéréotypées. Mais j'imagine qu'il a eu des échanges intéressants.

**QB:** Il en a eu tellement qu'il a ouvert un autre compte masqué où il poste des Stephen Shore.

**MP:** Il y a des pratiques qu'on appelle encore participatives, qui viennent d'une longue tradition de l'enseignement mutuel socialement engagé. Il faut le rappeler dans le contexte d'une culture numérique qui est devenue le standard. Car partager des images est une chose, mais participer à les produire en est une autre. Marc Pataut est l'un des premiers, en France dans les années 1980, à avoir engagé des travaux au très long cours où la participation est la déprise de la prise de vue pour la confier à l'autre. Il n'est pas le seul, mais cette génération a été un peu oubliée car on appelait cela le socio-culturel. C'était une manière d'engager une relation avec des populations à partir de la photographie pour faire naître des compréhensions du monde, des décryptages des médias. Ces pratiques sont lues aujourd'hui comme fondatrices. Elles proposaient aussi des résultats formels. À la fin des années 1980, le Centre Pompidou a présenté l'exposition *Un autre regard sur les jeunes, le leur*, avec le collectif Faut voir. Une trentaine de photographes de renom, comme Guy Le Querrec, ne faisaient pas de photos mais encadraient des jeunes en formation. Cela a donné lieu à un livre qui résonne encore aujourd'hui. Le partage, c'est très bien. La participation est un geste beaucoup plus politique qui engage la photographie dans un process avec l'autre. Il y a le savoir-faire, le savoir-être et la pensée du monde avec les autres.

#### UNE PHOTOGRAPHIE AUGMENTÉE ?

*La notion de post-photographie a fait long feu. Peut-être peut-on lancer celle de photographie augmentée en s'appuyant sur les travaux de David Claerbout ou de Broomberg & Chanarin. Ce sont des travaux très technologiques comme Woe from Wit (2019) de Broomberg & Chanarin, qui recourt à la réalité virtuelle, mais qui ont, malgré tout, la photographie comme élément de référence. Par exemple, l'installation vidéo Sections of a Happy Moment (2007) de Claerbout qui est une succession de slides d'une même situation et d'un même moment. Qu'est-ce que ce type de travail peut faire à la photographie aujourd'hui ?*



Broomberg & Chanarin  
Woe from Wit, 2019  
Réalité virtuelle

**artpress hors-série** - n°52 - novembre 2019

**La Photographie** - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétreil

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegailard.com

**NG:** À la photographie, je ne sais pas, mais cela fait quelque chose à la perception du temps. Ça montre aussi que les artistes se sont emparés de la photographie. La photographie est devenue un matériau commun, un bien commun et une donnée culturelle. Ce n'est pas tant qu'on regarde vers les autres arts mais qu'elle fait partie de l'art contemporain. Les artistes et les commissaires questionnent l'apparition des images depuis le champ de l'art contemporain. David Claerbout, c'est encore de la photographie, c'est aussi du cinéma, c'est aussi la question de l'espace et du visiteur dans l'espace d'exposition.

**VJ:** Il fait aussi changer de temps. Le visiteur participe du ralentissement de l'espace-temps. On est dans la photographie numérique, dans une économie de l'art qui est aussi numérique. Cela engendre une temporalité particulière. Le flot des images accélère notre rapport au temps et restreint l'espace. Claerbout est dans une forme de résistance, même politique.

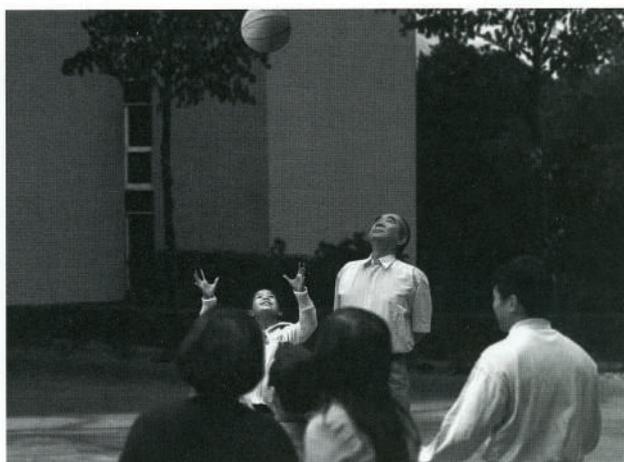
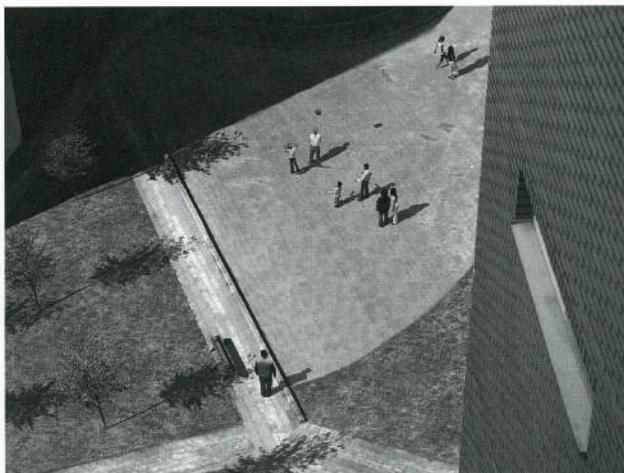
**MP:** Le terme de photographie augmentée est un peu technologique. On imagine la place que va prendre la photographie dans un écran. Un autre terme, celui de photographie amplifiée, décrit sensiblement la même chose. Ce terme établit un parallèle avec la musique. Quand est arrivée la musique amplifiée, s'est créée une nouvelle culture musicale. La photographie amplifiée peut renvoyer au rapport au texte, à l'écran, à l'espace, etc. Cet adjectif permet d'aller au-delà du cadre et de penser une relation à des situations. Donc, plus qu'augmentée, je dirais amplifiée.

**Question du public:** La notion de «post-» renvoie à une angoisse. La réponse possible serait un axe autour de la matérialité ou de l'immatérialité de la photographie. Le matériel nous éloigne de l'instantanéité. La technique permettrait de se rassurer.

**QB:** C'est une affaire de préfixe. *La Condition post-photographique* de Joan Fontcuberta était très clairement une allusion à l'essai *la Condition postmoderne* (1979) de Jean-François Lyotard<sup>6</sup>. Cette post-photographie pourrait aussi être une paraphotographie, pour reprendre le terme de paraphotographe de Robert Heineken, au sens où beaucoup de photographes s'approprient des images. On pourrait aussi parler d'un retour à un état de pré-photographie. Pendant 150 ans, la photographie a dit le réel. Aujourd'hui, il n'y a plus vraiment de médium qui dise le réel. On est dans une situation d'avant la photographie où aucun médium ne se voit assigner ce rôle. Ou encore, comme Fred Ritchin, on pourrait parler d'hyper-photographie au sens d'une photographie amplifiée par les réseaux. La post-photographie introduit, en effet, une notation plus élégiaque et plus inquiète.

**Question du public:** Valérie Jouve, que pensez-vous d'Instagram ? Y postez-vous des images ?

**VJ:** En ce moment, mon travail évolue. Il se tourne vers la campagne. Ce qui accompagne un autre chemin qui ne donne pas de place à Instagram : j'ai rejoint un laboratoire de recherche d'anthropologues. La méthode de travail sera d'inspiration ethnographique sur une population qui vit dans un



David Claerbout  
*Sections of a Happy Moment*,  
2007

Projection vidéo mono-canal, son stéréo

25 min 57 en boucle

Court. de l'artiste et galeries Untillthen,

Paris, Rüdiger Schöttle, Munich et

Esther Schipper, Berlin

artpress hors-série - n°52 - novembre 2019

La Photographie - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétreil

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegailard.com

petit village pas loin d'une ville. C'est donc un rapport à la ville très différent. Je serais plutôt à l'heure de la décélération que de l'accélération. Instagram m'a duré trois mois. J'ai compris l'ampleur du travail si l'on veut en faire quelque chose de sérieux et je crois suffisamment au sens produit par les montages d'images pour voir que ce n'est pas dans ma façon de travailler.

**NG:** Cela fait longtemps que tu travailles la question de l'espace dans tes expositions. Tu tisses des relations d'une image à l'autre et d'un lieu à l'autre par l'espace de l'exposition. Ce qui me semble incompatible avec le défilement d'Instagram.

**Question du public:** La photographie est-elle menacée, stimulée par des phénomènes liés à la mondialisation qu'on peut constater dans l'art contemporain ?

**MP:** Disons que le grand modèle de la photographie jusqu'au milieu des années 1970, c'est le reportage et la construction des formes de l'information. La faillite de ce modèle a conduit à trouver un autre grand repère. Le second grand envoutement de la photographie commence alors. Après l'information, c'est l'art contemporain. Le lieu de la consécration du photographe, ce n'est plus le journal mais le musée. Qu'est-ce qui frémit aujourd'hui ? On pourrait déplacer le curseur pour voir comment la photographie va troquer ce modèle de l'art contemporain pour autre chose. Le modèle économique de l'art contemporain ne convient pas à la photographie. Le modèle de l'information fonctionnait jusqu'au début des années 1980 où l'on gagnait bien sa vie dans les agences. Aujourd'hui, on ne peut pas vivre de son art. Il faut trouver un autre modèle. Mais rien ne s'affirme.

**FE:** Pour poursuivre sur ce rapport entre photographie et art contemporain, on peut se demander pourquoi on voit peu de photographes dans le prix Marcel-Duchamp ces dernières années. On a parlé de post-, de para-. On pourrait aussi parler de méta. Mais il faut aussi parler du monde.

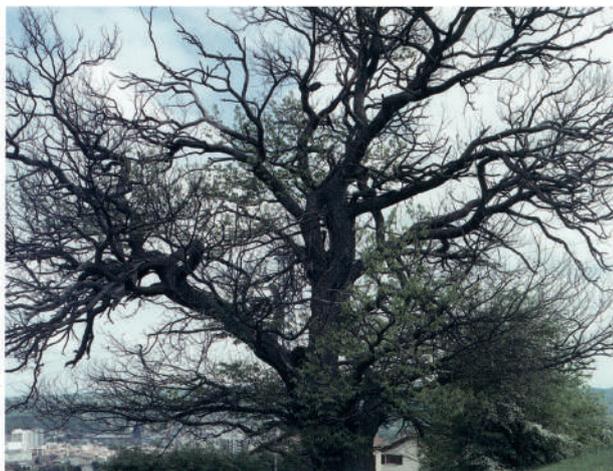
**QB:** Sur la question de la mondialisation et de la multiplication des manifestations, on peut dire qu'il est toujours difficile de voir de la bonne photographie. Autrefois, c'était le manque de galeries et de publication. Aujourd'hui, c'est la saturation. La difficulté à voir reste la même.

**Question du public:** La photographie se dilue-t-elle dans l'art ou s'affirme-t-elle avec ces nouvelles pratiques ?

**NG:** Une certaine photographie se dilue dans l'art et beaucoup d'autres photographies existent. La photographie est une technique, un support. C'est la manière dont on l'utilise qui fait ce qu'elle devient. Il n'y a pas de crainte. La photographie existe.

**MP:** Pour rassurer les photographes, je dis qu'en photographie, on fait œuvre en dehors de l'art à 95%. Il est assez rare de faire œuvre en photographie à l'intérieur de l'art.

**VJ:** C'est un médium qui a, par nature, une place particulière qui permet un petit pas de côté.



Valérie Jouve

En haut :

*Sans titre (Les Paysages),*

2013-18

En bas :

*Sans titre (Les Façades),*

2017-18

C-Print

Cour. de l'artiste et galerie Xippas

artpress hors-série - n°52 - novembre 2019

La Photographie - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétreil

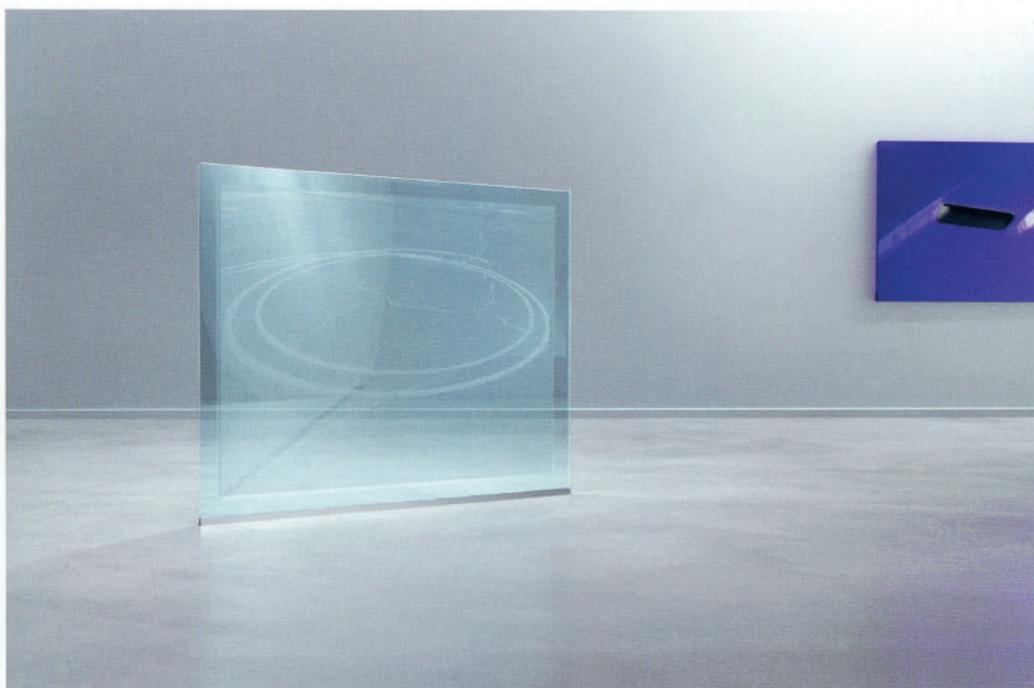
GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegailard.com

**Question du public:** Dans l'art contemporain, on parle depuis une dizaine d'années de post-Internet. C'est apparu via des artistes qui ont eu besoin de nommer leur pratique et au moment de la crise aux États-Unis de 2008. Cela renvoie à la remarque précédente sur l'angoisse. Plus que le rapport au postmodernisme, ce « post- » signalait le rapport à l'angoisse existentielle et pointait le fait que les réseaux et Internet étaient liés à la surveillance plus qu'à l'encyclopédisme. Mais j'en viens à ma question. J'ai l'impression qu'il y a une vingtaine d'années, la série prédominait. Aujourd'hui, cela semble beaucoup plus lié à l'espace. S'agit-il de la vampirisation de l'art contemporain qui fait qu'on expose la photographie comme des sculptures ? Ou la photographie et la manière qu'elle a de se représenter ont changé au profit de quelque chose de plus amplifié dans l'espace. Voyez-vous une évolution dans les displays ?

**FE:** C'est tout à fait juste quand on regarde l'autorité de la typologie des Becher. On dissout cette autorité documentaire, définie par la série, la séquence, la typologie, pour passer à quelque chose de plus ouvert. En ce moment, les formes qui dominent sont celles qui sont proches de la sculpture ou de l'installation. D'ailleurs, au Centre Pompidou, on pense les acquisitions en termes d'installation, d'ensemble dans un espace et non plus d'une série de tirages individuels.

**NG:** L'usage des images existantes a participé à la désacralisation du rapport au tirage et à l'entrée dans la matérialité de la photographie. On est dans une suite logique. Après les circulations provoquées dans le montage des images, on sort maintenant du cadre. Par exemple, François Bellabas, en résidence au CPIF, travaille avec la question du contexte, de l'économie, avec cette interrogation sur l'espace, et fait une pièce dont la finalité sera la modélisation d'une exposition pour un espace virtuel.

François Bellabas  
*Motorstudies\_Escape from*  
*LA\_test view\_001*  
Travail en cours



<sup>1</sup> Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, 2002, 2009, 2018.

<sup>2</sup> Quentin Bajac, *Après la photographie ?*, Gallimard, 2010.

<sup>3</sup> *The Discrete Channel with Noise*, 2017-18. Installation composée de 10 peintures acryliques sur papier 183 x 144 cm (*Algorithmic Painting: Destination #1-10*), 10 photographies 36 x 31 cm (*Information Source #1-10*) et matériaux divers.

<sup>4</sup> Jeff Wall, « Photographie et intelligence liquide » (1989) in *Essais et entretiens*, Beaux-Arts de Paris, 2001, 2019.

<sup>5</sup> *La Condition post-photographique*, 14<sup>e</sup> Mois de la photo, à Montréal, sous la direction de Joan Fontcuberta, 2015; Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Minuit, 1979.

artpress hors-série - n°52 - novembre 2019

La Photographie - Pratiques contemporaines

*La post-photographie, et après ?*

Par Quentin Bajac, Florian Ebner, Nathalie Giraudeau, Valérie Jouve et Michel Poivert

Table ronde animée par Étienne Hatt et Aurélie Pétrél

GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD  
www.galeriegaillard.com