

Isabelle Le Minh

Les *Liseuses*, ou comment j'ai rencontré Vilém Flusser

C'est en 1996, au cours des 27^e Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles que j'entendis prononcer pour la première fois le nom de Vilém Flusser. L'artiste catalan Joan Fontcuberta était alors le directeur artistique de cette édition, intitulée « Réels Fictions Virtuel », mais il me semble que c'est de la bouche d'Hubertus von Amelunxen¹, commissaire d'exposition invité, que je l'entendis. Je venais alors d'être diplômée de l'École nationale de la Photographie et, curieusement, durant ces trois années d'enseignement intense supposé faire de nous des spécialistes de l'image et de ses enjeux dans le champ culturel contemporain, nous avons rencontré un nombre impressionnant de théoriciens sans qu'aucun parmi eux - ni aucun professeur - ne nous ait jamais parlé de Flusser. La seule « Philosophie de la photographie » que je connaissais alors était celle, ennuyeuse, d'Henri van Lier.

A l'époque, personne n'imaginait qu'il serait un jour possible de faire des prises de vues sans se servir d'une pellicule. Lorsque le tournant numérique survint, à peine quelques années plus tard, j'eus le sentiment que le bouleversement était tel que ma formation avait été inutile. Je cessai alors de produire des images pour réfléchir à ce qui était en train de se passer, ce qui m'amena peu à peu à reconsidérer ma posture artistique. Songeant à la manière dont la photographie avait changé, tant dans ses usages ou ses pratiques - dans le champ artistique ou ailleurs - que dans son essence même, j'eus alors l'idée d'opérer un retournement : utiliser la photographie non plus comme un moyen de représenter le monde, mais développer une pensée sur la photographie par ma pratique artistique, comme un prolongement, à l'ère numérique, de la voie réflexive ouverte dans les années 70 par John Hilliard ou Ugo Mulas. Il ne s'agirait pas seulement de produire des images, comme l'avaient fait ces derniers, mais de m'intéresser à l'ensemble de ce qui fait la photographie pour le transformer en matériau plastique : la photo, son histoire, ses mythes fondateurs, ses objets techniques, ses usages, ses théories, etc. Je commençais alors à constituer un vaste corpus d'œuvres.

Pendant ces quelques années, au fil de mes lectures, je recroisais de temps en temps dans des articles le nom mystérieux de Vilém Flusser, notamment dans la revue *European Photography* ou encore lors de recherches sur des artistes allemands comme Gottfried Jäger, Günther Selichar ou Harun Farocki.

¹ Amelunxen est l'auteur de la postface de la traduction anglaise de *Pour une Philosophie de la Photographie* chez Reaktion Books en 2000. (NdE).

Puis, en 2012, dans une exposition à la Maison Européenne de la Photographie intitulée « La photographie en France, 1950-2000 », je revis par hasard un épisode de l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot, enregistré en 1979, et dont les invités étaient Robert Doisneau, Hans Silvester, Helmut Newton, ainsi que Claude Nori et Susan Sontag, présente à l'occasion de la sortie en France de son livre *La photographie* (1977). En assistant à cette discussion désuète, je pris soudain toute la mesure de la distance qui nous séparait désormais du monde anténumérique ! Pourtant, l'ouvrage de Sontag continuait à être étudié comme une référence incontournable pour les nouvelles générations d'étudiants en art, au même titre que *La chambre claire* (1980) de Roland Barthes, ou encore *Le Photographique* de Rosalind Krauss (1990). Toujours présents dans leurs éditions d'origine sur toutes les tables des librairies spécialisées au rayon « Théorie de la photo », ils étaient immanquablement reconnaissables de loin : le *Barthes* à sa couverture vert amande rehaussée d'un titre en fuchsia, le *Sontag* à ses lettres moutarde et son daguerréotype mis en abyme, le *Krauss* à ses deux liserés vert gazon encadrant la photo d'une trace de main signée Roger Parry. Alors que la photographie venait de connaître des bouleversements inouïs, je m'étonnai que nul ouvrage d'envergure ou de portée internationale ne cherche à questionner ce changement de paradigme. C'est pour souligner le caractère « antédiluvien » de ces trois grands classiques que je décidai de les photographier dans les mains d'une amie, pour ensuite les détourner et les replacer entre les mains de femmes portraiturées au début du 20^e siècle, un livre à la main ; chaque portrait allait ensuite être agrandi et juxtaposé à un aplat de couleur peint à l'huile dans les teintes dominantes de la couverture du livre. Pour compléter cette série d'anachronismes nommée *Les Lisenses*, je plaçai les ouvrages de Walter Benjamin *La petite histoire de la photographie* et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* entre les mains des membres d'une famille visiblement amatrice de lecture.

Mais je voulais accroître ce panthéon. Dans mes souvenirs d'école, il y avait bien Henri van Lies, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, mais peu connus à l'étranger, ils ne faisaient pas autorité comme les précédents. Je songeai alors à Flusser dont j'avais vu tant de fois les livres sur les tables des librairies de musées à Berlin, Vienne, Londres ou New York. Je décidai alors de commander l'ouvrage dans sa traduction française mais, à mon grand dam, il était alors épuisé et mes recherches en ligne ne donnaient que peu de résultats, sinon la reprise d'une critique d'André Gunthert² publiée en 1997 dans la revue *La recherche photographique*, fustigeant le livre et le traitant d'« opuscule prétentieux écrit en charabia ». Prenant mon courage à deux mains, je me lançai alors dans la lecture de la version originale allemande... Contre toute attente, je découvris une langue écrite dans une syntaxe simple, des concepts clairement énoncés, un texte articulé de manière lo-

² Voir dans ce numéro l'essai de Jean-Louis Poitevin « Aveuglement théorique et insouciance éthique » (NdE)

gique, fluide. Dès les premières pages, l'usage de certains termes (comme *scanning*, *métacode*, *programme*, *entropie*...) ancrèrent d'emblée le livre dans le monde contemporain. D'autres, comme « fonctionnaire » pour désigner le photographe, étaient plus audacieux mais parlaient à l'imagination. J'y vis même un humour aux accents kafkaïens, qui n'était pas sans me déplaire. Il y était aussi question de photos *électromagnétiques*, que Flusser qualifiait de *pures informations* et distinguait des *photos archaïques* attachées au papier, anticipant ainsi le devenir numérique de la photographie et sa diffusion massive et dématérialisée. La décomposition du livre en chapitres consacrés à l'image, à l'appareil photo, au geste, à la réception de la photographie, à son univers, etc. résonnait curieusement avec ma démarche.

Vilém Flusser était finalement le seul parmi tous ces auteurs à s'intéresser à autre chose qu'au seul contenu des images. Certes, les livres de Benjamin, Sontag, Barthes ou Krauss furent très importants en leur temps et apportèrent leur pierre à ce grand édifice qu'est la théorie de la photographie. La lecture de *La Chambre Claire*, dans les années 90, fut d'ailleurs pour moi une illumination et depuis lors, la théorie du *punctum* et du *studium*, le « ça a été », sont devenus des évidences. Mais la formule magique de Barthes, *le référent adhère*, nous dit aussi que ce brillant sémiologue est toujours resté au ras des images, - tout comme Krauss ou Sontag. Aucun de ces théoriciens n'est parvenu ou n'a été effleuré par l'idée de se détacher des images, contrairement à Flusser, le seul à s'en décoller. Sa pensée est en hauteur, il voit de loin et il regarde plus loin ; c'est un visionnaire. Utiliser son opuscule *Pour une philosophie de la photographie* dans ma série d'anachronismes *Les Liseuses* aurait donc été un grave contresens. Ces dernières, sans doute parce qu'elles moquent des ouvrages encore trop sacratisés en France, ont fini par rejoindre des collections suisses et allemandes.

Images : Isabelle Le Minh, « *Une catastrophe qui a déjà eu lieu* » (Roland Barthes), de la série *Les Liseuses*. Tirage piezo sur papier coton marouflé sur aluminium et peinture à l'huile sur pan de bois montés sur châssis, 120 x 89 x 5 cm, et détail.