

Focales

4 | 2020

Photographies mises en espaces

La photographie tridimensionnelle et spatialisée : examen critique d'un engouement contemporain

Marie Auger

Éditeur

Presses universitaires de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2601>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Marie Auger, « La photographie tridimensionnelle et spatialisée : examen critique d'un engouement contemporain », *Focales* n° 4 : *Photographies mises en espaces*, mis à jour le 11/06/2020, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2601>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

La photographie tridimensionnelle et spatialisée : examen critique d'un engouement contemporain

Marie Auger

Les formes photographiques tridimensionnelles et spatialisées sont aujourd'hui au cœur de l'agenda culturel. Au sein des grandes mégapoles que sont Paris, Berlin, Amsterdam, New York, elles sont régulièrement mises à l'honneur dans les musées, les galeries d'art ou les foires internationales. Certaines institutions soucieuses de montrer une photographie « *as we don't know it* [1] » y voient l'occasion d'affirmer une ligne singulière. C'est le cas du C/O Berlin, du Foam d'Amsterdam et du Museum of Modern Art de New York qui mènent une politique en faveur d'une photographie en relation avec l'art contemporain. Ainsi, les photo-installations, photo-sculptures et photo-objets ne peuvent passer pour des productions marginales. Bien au contraire, ils sont devenus le fer de lance de ce que certains appellent la « Nouvelle Photographie ».

Comme en témoigne ce label, la valorisation de ces pratiques repose en grande partie sur leur coefficient de nouveauté. Elles sont jugées insolites et en rupture avec l'orthodoxie photographique. Mais en quoi exactement réside la nouveauté de ces augmentations plastiques de l'image photographique ? Et surtout, comment expliquer leur apparition ? Une des réponses intuitives pourrait être de considérer cette tendance artistique contemporaine comme une réaction à la généralisation de la technique numérique. À l'heure où les images photographiques semblent dématérialisées, produites en masse, partageables instantanément sur le web, conférer des formes tridimensionnelles à la photographie serait une stratégie pour re-matérialiser, relocaliser et singulariser l'image photographique.

Cette interprétation s'aligne avec le sens commun, mais nous verrons qu'elle est insuffisante dans son contenu et malheureuse dans sa formulation : malheureuse, parce qu'elle accrédite la thèse d'une dématérialisation numérique ; et insuffisante, dans la mesure où la photographie tridimensionnelle a des antécédents dans les années 1970 et 1980. Nous développerons donc l'idée que l'engouement actuel pour les photo-objets, photo-sculptures et photo-installations n'est pas un phénomène nouveau qui trouverait son origine dans l'avènement de la technique numérique, mais qu'il s'agit d'un courant artistique dont les fluctuations des années 1970 à nos jours doivent être envisagées au regard des grands thèmes de la société de l'information.

1. Clin d'œil au n° 213 d'*Aperture* consacré à la photographie dans un champ élargi, paru en hiver 2013 et titré *Photography as you don't know it*.

La photographie tridimensionnelle et spatialisée : un mouvement post-numérique ?

Les années 2000 ont vu s'épanouir des pratiques artistiques qui confèrent à la photographie des qualités d'objet tridimensionnel. Attentifs à cette tendance de fond, un certain nombre de commissaires et de galeristes s'en sont fait l'écho en organisant des expositions en Europe et aux États-Unis. Parmi les plus significatives, figurent « *Truthiness: Photography as Sculpture* » (2008, UCR/California Museum of Photography, Riverside), « *Photodimensional* » (2009, MoCP, Chicago) ainsi que des projets en trois volets tels « *The Camera's blind spot: sculpture and photography* » (2013, MAN, Nuoro ; 2015, Kunsthal, Anvers ; 2016, Palazzo De' Toschi, Bologne) et « *Au-delà de l'image* » (2014, 2015, 2016, galerie Escougnou-Cetraro, Paris). Chacune de ces expositions avait une même finalité : valoriser ce que les commissaires et les critiques appellent couramment des photo-objets, photo-sculptures et photo-installations.

À considérer cette actualité artistique, il apparaît qu'une nouvelle génération d'artistes entreprend de soustraire l'image photographique à son dispositif de monstration habituelle. Alors que la tradition de la photographie d'art nous a accoutumés à de beaux tirages encadrés et accrochés au mur, ces artistes manipulent l'image de sorte que la planéité et la frontalité ne sont plus les conditions primordiales de sa visibilité. Celle-ci peut être amalgamée au béton comme dans le travail de Letha Wilson, découpée et assemblée sous forme de photosculpture comme chez Tasha Lewis ou encore transférée sur des matériaux exogènes à la pratique photographique comme le polypropylène dans la série *Random Composition* de Brandon Lattu. Il en résulte que l'image gagne en présence plastique et qu'elle ne se confond plus comme à l'habitude avec son support matériel. Un battement s'instaure entre l'appréhension du contenu iconographique et la matérialité du médium.



› Letha Wilson,
Headlands Beach Concrete Fold (Dark),
2014, tirage C-print unique, béton,
46 x 35,6 x 5 cm.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste
et de la galerie Christophe Gaillard, Paris.



› Tasha Lewis, *The Herd*, 2012, installation au Harrison Center for the Arts à Indianapolis, Indiana, USA, janvier 2013, sculptures par assemblage de cyanotypes sur tissu. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



› Brandon Lattu, *Banqueting House*, 2007, impressions jet d'encre de vinyle laminé sur fibre de verre, peinture et mousse de polyuréthane, 4 x 165,1 x 101,6 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Koenig and Clinton, New York.

Le foisonnement de ces formes tridimensionnelles et spatialisées est un des phénomènes les plus marquants de la création de ces quinze dernières années. Il intéresse un nombre accru d'universitaires et d'artistes-chercheurs. Pourtant les considérations historiques à son endroit font encore défaut. En 2009, l'historienne de l'art Helen Westgeest consacrait quelques analyses de type phénoménologique à une sélection de « photographies spatiales » au sein de son ouvrage *Take Place: Photography and Place from Multiple Perspectives* [2]. En 2018, Lucy Soutter mentionnait, dans *Why Art Photography?* [3], l'importance institutionnelle des œuvres photographiques qui tendent aujourd'hui vers la troisième dimension. Mais exception faite de quelques remarques succinctes et sporadiques [4], les conditions de possibilité des photo-objets, photo-sculptures et photo-installations restent à explorer.

Une explication historique pourrait être donnée à leur multiplication dans les années 2000. Il s'agirait d'une réponse esthétique à l'avènement de la photographie numérique et à la généralisation du web dans les années 1990. À la dématérialisation de la photographie à l'ère numérique, les artistes opposeraient des objets tangibles ; à son ubiquité écranique, des œuvres tridimensionnelles qui nécessitent d'être expérimentées dans un lieu d'exposition, et à sa massification, des pièces uniques. À l'heure où les images photographiques sont produites en masse, sont partageables instantanément sur le web et semblent dématérialisées, les transférer sur des supports tridimensionnels serait une stratégie pour les ré-matérialiser, les relocaliser et leur redonner une certaine aura. Autrement dit, une stratégie qui s'inscrit à rebours du devenir technologique de la photographie à l'ère du bit et qui alimente une figure d'opposition entre image-flux et image-objet.

Cette interprétation s'aligne parfaitement avec le sens commun. Elle nécessite toutefois d'être envisagée avec circonspection. En postulant une tendance à la « re-matérialisation » de la photographie à l'ère du numérique, elle accrédite implicitement l'idée d'une « dématérialisation ». Or, comme l'énoncent aujourd'hui les philosophes des techniques [5], la dématérialisation constitue avant tout un discours, un imaginaire social structurant, voire une idéologie. Il est donc préférable de faire un pas de côté et d'adopter l'approche du sociologue et de l'anthropologue des croyances collectives. Ceci pour mettre en exergue le fait que les photo-objets, photo-sculptures et photo-installations ne s'opposent pas à une dématérialisation effective mais prennent sens au sein d'un contexte technique où le fantasme de la dématérialisation est extrêmement prégnant.

Activer le levier du numérique, c'est donc risquer de souscrire involontairement au mythe de la dématérialisation. À cela s'ajoutent les écueils de la fascination technique. Parce que le cadrage post-numérique présuppose l'idée de rupture technicienne, il peut laisser croire, à tort, que les expérimentations photographiques tridimensionnelles sont non seulement nouvelles mais techniquement déterminées. Or, les artistes n'ont pas attendu la généralisation du numérique pour augmenter plastiquement l'image photographique. Il est déjà question d'une

2. Helen WESTGEEST, *Take Place: Photography and Place from Multiple Perspectives*, Amsterdam, Valiz, 2009.

3. Lucy SOUTTER, *Why Art Photography?*, New York, Routledge, 2018.

4. Voir également « Spatial Photographs as Extension of the Photo as Two-Dimensional Image », in Hilde VAN GELDER, Helen WESTGEEST, *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, p. 142-151.

5. Voir notamment les écrits de Bruno LATOUR, Stéphane VIAL, Milad DOUEIHI.

photographie « en tension vers la sculpture [6] » en France dans les années 1980, et de photo-objets et photo-sculptures en Pologne [7] et aux États-Unis dans les années 1970.

La prise en compte de chacun de ces épisodes historiques permet de conclure à l'insuffisance de la causalité numérique pour expliquer l'apparition des formes photographiques tridimensionnelles. Négligés par les historiens de l'art pour des raisons qui tiennent essentiellement à la prégnance des valeurs modernistes, ils mériteraient de faire l'objet d'une étude approfondie. Pour les besoins de la démonstration, nous ne nous attarderons que sur l'un d'entre eux : la valorisation de la photographie tridimensionnelle et manipulée aux États-Unis dans les années 1970. Ceci principalement pour deux raisons : tout d'abord parce qu'il constitue le premier temps fort de la photographie tridimensionnelle en tant que phénomène historique, et ensuite parce qu'il aidera à proposer un autre cadre que celui post-numérique débattu jusqu'à présent.

Un épisode historique oublié

Les années 1970 aux États-Unis sont marquées par une série d'expositions collectives qui valorisent une photographie manipulée par opposition à une photographie pure telle que la promet John Swarkowski au Museum of Modern Art de New York depuis 1963. Un certain nombre d'entre elles fait la part belle aux expériences photographiques multidimensionnelles, à commencer par « *Photography into Sculpture* ». Organisée au Museum of Modern Art par le commissaire associé au Département de la Photographie, Peter C. Bunnell, cette exposition donnait à voir « un type nouveau de photographie au sein duquel les nombreuses qualités imaginaires du tirage [...] ont été transformées dans l'espace actuel, d'où le glissement de la photographie vers la sculpture [8] ». Vingt-trois artistes étaient représentés, la plupart originaires de Californie dont quatre formés par Robert Heinecken à l'UCLA (Université de Californie à Los Angeles).

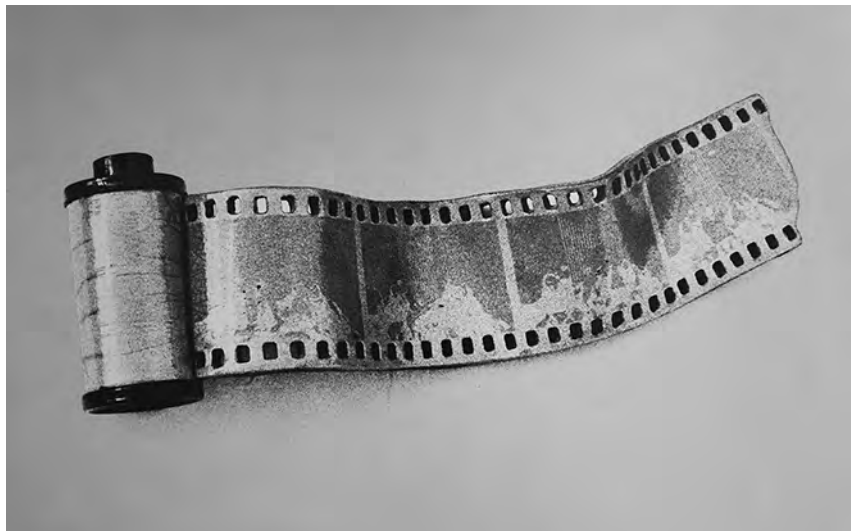
Oubliée pendant près de quarante ans, l'exposition « *Photography into Sculpture* » est aujourd'hui la référence majeure en matière de photographie tridimensionnelle. Après avoir fait l'objet d'une étude historique [9] et de quatre remontages partiels dans les années 2010 [10], elle n'a cessé d'être citée par les commissaires d'exposition pour légitimer les expérimentations récentes faisant tendre, elles aussi, l'image photographique vers la troisième dimension. Relativement modeste, cette manifestation se trouve promue au rang des *photoshows* les plus importantes des années 1970. L'hypertrophisation de cette référence historique pourrait laisser croire que la promotion d'une photographie multidimensionnelle est un épiphénomène aux États-Unis.

-
6. Régis DURAND, « La photographie, un territoire de sculpteur », in *Photographie [et] sculpture*, Paris, Palais de Tokyo/Centre national de la photographie, 1991, p. 120-123.
 7. Voir les photo-objets et photo-installations d'artistes polonais présentés lors de l'exposition « *Fotografowie Poszukujący* » en 1971 à la Galeria Współczesna à Varsovie, ainsi que les recherches plastiques de Józef Robakowski (1939-).
 8. Peter C. BUNNELL, « Photography into Sculpture », consulté le 6 juillet 2018 : < https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4438/releases/MOMA_1970_Jan-June_0035_36.pdf >.
 9. Mary STATZER, *The Photographic Object 1970*, Oakland, University of California Press, 2016.
 10. « *Photography into Sculpture/The Evolving Object* », Cherry and Martin Gallery, Los Angeles, États-Unis, 2011 ; « *The Evolving Photographic Object in the US and Canada, 1964-1970* », Cherry and Martin Gallery, Paris Photo, Paris, 2012 ; « *The Photographic Object* », 1970, Consortium, Dijon, France, 2013 ; « *The Photographic Object 1970* », New York, Hauser and Wirth Gallery, 2014.

Or, celle-ci ne concerne pas que le MoMA et une poignée d'artistes actifs sur la Côte Ouest. Elle implique différents centres artistiques et une pluralité d'institutions.

À la suite de « *Photography into Sculpture* », pas moins de neuf expositions collectives valorisent un nombre significatif d'œuvres photographiques tridimensionnelles à travers le territoire américain. En 1972, le Museum of Contemporary Crafts de Portland organise « *Photo media: Elements and Technics of Photography Experienced as an Artistic Medium* », tandis que le Philadelphia Civic Center propose « *The Expanded Photograph* ». L'année suivante, l'Akron Art Museum et le Hudson River Museum à Yonkers programment respectivement « *Images: Movable Dimensional Transferable* » et « *Light and Lens: Methods of Photography* ». Dans la foulée, l'université du Nouveau Mexique produit « *Light and Substance* » et le Los Angeles County Museum « *Photography 1974: Added dimension* ». En 1975, l'université de Californie accueille « *The Photographic Process* » et l'année d'après, l'Herbert F. Johnson Museum of Art à Ithaca présente « *Photo/Synthesis* ». Puis, comme pour entériner ces pratiques, le Pratt Institute à New York réalise « *Photofusion* » en 1980.

Durant une décennie, ce sont plus de deux cent photo-installations, photo-sculptures et photo-objets qui sont exposés. Réalisées par quelques soixante-dix artistes d'une même génération, ces œuvres que l'on qualifiait alors de « *constructed* » ou « *synthetised* » défiaient toute entreprise de catégorisation [11]. Et pour cause, leur grande variété morphologique – qui n'est pas sans évoquer celle des œuvres photographiques et tridimensionnelles des années 2000 – défie toute description. Tout juste peut-on commenter quelques opérations récurrentes par lesquelles l'image photographique se spatialise et affirme son appartenance à la troisième dimension. Parmi ces dernières, le transfert sur différents matériaux considérés comme exogènes à la pratique photographique, tels la céramique et le tissu dans les productions respectives de James Shietinger et de Catherine Jansen ou encore le plastique comme dans les œuvres de John Pfahl.



▶ James Shietinger, *Film Cassette*, 1973, céramique (Raku), 92 x 20,3 cm.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

11. Voir les articles dans la presse de l'époque, tel Alva L. DORN, « Photo "Constructions" », *Herald New*, 4 avril 1971.



› Catherine Jansen, *Blue Room*, 1970, cyanotypes sur tissu, dimensions variables. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



› John Pfahl, *Miriam, Roger, Miriam*, c. 1970-1972.
Image du catalogue *Photo Media*, New York, Museum of Contemporary Crafts, 1971.
Courtesy American Craft Council Library & Archives.

Ces quelques exemples ne sauraient rendre justice à la richesse des trouvailles plastiques des artistes exposés. Ils permettent cependant de pénétrer l'attitude qui leur est commune. Si certains artistes s'orientent vers des procédés photographiques anciens, là où d'autres expérimentent avec les nouvelles techniques de l'époque, tous se retrouvent sur le terrain du savoir-faire et des valeurs qui leur sont associés. Pour eux, le médium photographique n'est pas une fin en soi. Il est un moyen d'expression que l'on peut hybrider librement pour s'écarter du standard technique de l'époque, soit l'épreuve noir et blanc de petit format. De ce fait, ils endossent difficilement les

catégories instituées. Ils ne sont pas photographes au sens moderniste du terme. Ils ne sont pas de ceux qui prennent (*take*) des images en privilégiant l'exercice de vision, mais plutôt de ceux qui les fabriquent (*make*), soit des « para-photographes ».

Le terme « para-photographe » a été forgé par Robert Heinecken afin de décrire sa propre pratique [12]. Le suffixe grec « para » permet de situer sa démarche littéralement « à côté de » la photographie traditionnelle comme système de représentation, technique, institution et économie. L'expression n'a pas eu la fortune critique du label « anti-photographes » proposé en 1976 par la critique d'art américaine Nancy Foote [13], ni même celle de « para-cinéma » revendiquée en 1969 par le cinéaste expérimental américain Ken Jacobs [14]. Néanmoins, il est intéressant de l'exhumer car elle éclaire tout un spectre d'expérimentations photographiques qui, de la fin des années 1960 et au début des années 1970, dialoguent ouvertement avec la peinture, l'estampe et la sculpture.

Comme l'explique Kathleen McCarthy Gauss, dans *Photography and Art: Interactions since 1946*, ce type d'expérimentations prend sa source dans un refus des principes non-interventionnistes énoncés par Edward Weston et Ansel Adams ainsi que des normes esthétiques que Beaumont Newhall a fortement contribué à canoniser à travers les différentes rééditions de son *Histoire de la photographie* [15]. Sous l'impulsion des photo-émulsions sur lin d'Andy Warhol et de Robert Rauschenberg notamment, une nouvelle génération d'artistes s'affranchit de la tradition photographique instituée et expérimente une très grande variété de procédés alternatifs. Formés au sein d'institutions pluridisciplinaires telles que l'Institut de technologie de Rochester, l'École de design de Rhode Island ou encore l'École d'art Tyler de Philadelphie, ils n'hésitent pas à dissoudre les frontières qui avaient jusque-là contribué à asseoir la photographie comme médium autonome et comme métier.

De ce fait même, leurs œuvres photographiques tridimensionnelles sont perçues comme une menace au principe de spécificité énoncé par les partisans du modernisme. La critique émise par Hilton Kramer à propos de l'exposition « *Photography into Sculpture* » en est une parfaite démonstration :

La sculpture, hélas, n'est pas le seul art qui ressort perdant de cette présentation. La photographie aussi, [...] diminuée plutôt qu'élargie dans le type d'œuvres que M. Bunnell a réunies ici. L'épreuve photographique génère ses propres standards de pureté et de vérité, sa propre dialectique de forme et de contenu, ses propres visions caractéristiques et ses propres fantaisies. Utiliser les tirages photographiques comme un simple matériau, puis pour quelques constructions tridimensionnelles revient inévitablement à violer l'intégrité du procédé photographique [16].

Depuis les années 1980, les historiens de la photographie ont adopté un point de vue moins dogmatique que celui défendu par Hilton Kramer. Cependant, la prégnance du modernisme

12. Gleen D. LOWRY, « Forward », in *Robert Heinecken: Object Matter*, New York, Museum of Modern Art, 2014, p. 7.

13. Nancy FOOTE, « The Anti-Photographers », *Artforum* 15, n° 1, septembre 1976, p. 46-54.

14. Michele PIERSON, David E. JAMES, Paul ARTHUR, *Optic Antics: The cinema of Ken Jacobs*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 11.

15. Andy GRUNDBERG, Kathleen MCCARTHY GAUSS, *Photography and Art: Interactions since 1946*, New York, Abbeville Press, 1989, p. 106.

16. Hilton KRAMER, « Modern Museum Displays, Photography as Sculpture », *New York Times*, 9 avril 1970, p. 50.

et une certaine tyrannie du goût ont contribué à écarter les productions hybrides, ludiques et parfois kitsch que sont les photo-objets, photo-sculptures et photo-installations. Aujourd'hui, il importe de considérer ces produits comme faisant partie d'un courant artistique structurant aux États-Unis dans les années 1970 et de développer les recherches à ce sujet en Europe, afin d'enrichir l'histoire des interactions entre photographie et art contemporain et de montrer aussi que l'hypothèse du numérique ne suffit pas à expliquer l'apparition de formes photographiques tridimensionnelles.

De la nécessité d'un recadrage

Il paraît nécessaire de concevoir un autre schéma explicatif afin de comprendre l'évolution des formes photographiques tridimensionnelles et leurs temps forts dans les années 1970 et 2000. Ces dernières gagnent à être envisagées comme un phénomène d'art contemporain qui s'articule aux grands thèmes de la société de l'information que sont l'ubiquité, la rapidité, la massification et l'immatérialité.

L'expression « société de l'information » se popularise dans les années 1970. L'information devient alors « le noyau dur épistémologique d'une nouvelle représentation de l'humain aussi bien qu'un levier pour transformer en profondeur les méthodes scientifiques traditionnelles et d'une façon générale tous les modes d'appréhension du réel [17] ». C'est un véritable paradigme informationnel qui se dégage et qui tend à occuper une place centrale dans les discours des années 1990 et 2000, suite à la généralisation du web. Ce paradigme semble particulièrement approprié pour appréhender les temps forts de la photographie tridimensionnelle que sont les années 1970 et 2000 puisqu'il éclaire les relations qui se nouent entre l'art contemporain, le *craft* et les nouvelles technologies à ces deux époques, notamment aux États-Unis.

Durant les années 1970, l'informatique et le modèle cybernétique se développent de façon remarquable Outre-Atlantique. Les relations entre l'art contemporain, la technologie et la théorie de l'information s'intensifient comme en attestent les expérimentations rangées sous le label *Art and Technology* et *Conceptual Art*. Celles-ci renversent la définition matérielle de l'art en faveur d'une « esthétique des systèmes » où l'information prime sur le substrat concret qui la véhicule. Les critiques de l'époque, Lucy Lippard et John Chandler, avancent alors l'idée que l'art s'est ouvert à un processus de dématérialisation ; Kynaston McShine et Jack Burnham appuient cette interprétation à travers le commissariat de leurs expositions respectives « *Information* » (1970, MoMA, New York) et « *Software – Information Technology: Its New Meaning for Art* » (1970, Jewish Museum, New York).

Les artistes exposés rejettent la fonction traditionnelle du savoir-faire consistant à produire une entité matérielle et certains d'entre-deux utilisent la photographie parce qu'elle représente alors la quintessence de l'anti-objet [18]. C'est le cas notamment de Les Levine, Joseph Kosuth et Hans

17. Philippe BRETON, « La "société de la connaissance" : généalogie d'une double réduction », *Éducation et Sociétés*, n° 15, 2005, p. 47.

18. Jeff WALL, « "Marks of Indifference": Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art », in Ann GOLDSTEIN, Anne RORIMER, *Reconsidering the Object of Art, 1965-1975*, Los Angeles, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995, p. 247-267.

Haacke pour qui la photographie, de par « sa légèreté et sa faible consistance matérielle, [...] le moindre investissement manuel qu'elle autorise, [...] le retrait de l'individu qu'elle suppose [19] » s'avère un médium privilégié. Ce type de positionnement artistique a été largement commenté et rapidement institutionnalisé. C'est ainsi que la photographie des années 1960 et 1970 a souvent été réduite à un rôle de simple vecteur au service de la dématérialisation de l'objet d'art [20]. Pourtant, les photo-objets, photo-sculptures et photo-installations de la même époque invitent à reconsidérer ce récit dominant.

À travers la généalogie des expositions qui s'étendent de « *Photography into Sculpture* » (1970) à « *Fotofusion* » (1980), il apparaît que la photographie n'a pas seulement été appréhendée comme un document neutre, sans qualité et en déficit de matière. Elle a aussi été le support d'une expression personnelle et un matériau de l'art contemporain. En lui conférant des formes tridimensionnelles et en l'hybridant avec une grande variété de matériaux, les « para-photographes » américains ne répondaient pas aux prophéties d'un devenir immatériel de l'art. Pour eux, l'image photographique pouvait faire l'objet de toutes les manipulations et tous les amalgames possibles – ce qui faisait dire à Peter C. Bunnell : « le photographe a élargi la vision qu'il a de lui-même à la fois comme artisan [*craftman*] et comme observateur [21] ».

Négligée par les historiens de l'art, la culture du *craft* à laquelle Peter C. Bunnell fait référence permet de mieux saisir les complexités de la création artistique de l'époque, notamment la pluralité des positionnements vis-à-vis de l'objet et du travail artistique. Tous les artistes n'ont pas adopté le modèle du travail immatériel comme le laisse penser la grande majorité des récits historiques focalisés sur les pratiques conceptuelles. D'autres ont cherché une forme de dissidence dans le *revival* du *craft* qui s'opère dans les années 1960 et 1970 aux États-Unis [22]. Pour les « para-photographes », le *craft* doit s'entendre comme une pratique matérielle associée à la contre-culture et à un système de valeur qui rejette toute hiérarchie entre les matériaux et entre les médias.

Une trentaine d'années plus tard, le développement des arts numériques relance l'idée d'une « esthétique post-objet [23] ». Une fois de plus, les expositions ont fonction de marqueur historique. En 2001, ce ne sont pas moins de trois expositions majeures qui interrogent l'impact des nouvelles technologies sur la création artistique : « *Telematic Connections: The Virtual Embrace* » au Art Center College of Design de Pasadena, « *010101: Art in Technological Times* » au MoMA de New York, et « *BitStreams* » au Whitney Museum of American Art à New York. La dématérialisation – au sens où l'entendent Lucy Lippard et John Chandler – est moins présente dans les discours

19. André ROUILLÉ, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, p. 416.

20. *Ibid.*, p. 415-423.

21. Peter C. Bunnell prononce cette phrase à l'occasion de l'exposition intitulée « *Photography as Printmaking* » qu'il organise en 1969 au MoMA mais étant donné que le motif du *craft* est également présent dans son texte sur *Photography into Sculpture* nous nous permettons cette transposition. Peter C. BUNNELL, « *Photography as Printmaking* » consulté le 6 juillet 2018 : < https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326555.pdf >.

22. Janet KOPLOS, *Makers: a History of American Studio Craft*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2010.

23. Jacob LILLEMOSE, « Conceptual Transformation of Art: From Dematerialization of Object to Immateriality in Networks », consulté le 6 juillet 2018 : < <http://heavysideindustries.com/wp-content/uploads/2011/01/Lillemose.pdf> >.

des commissaires et des critiques, mais les réflexions se concentrent à nouveau sur l'immatérialité et ses nouveaux avatars conceptuels, la néomatérialité et l'hypermatérialité [24].

Au sein de ce nouveau contexte technologique et artistique, la photographie n'est pas à l'avant-poste de la dématérialisation de l'œuvre d'art. En revanche, elle est elle-même en proie à la dématérialisation, si l'on en croit les discours. Depuis les années 2000, de nombreux auteurs revendiquent l'idée d'une entrée dans l'ère « post-photographique [25] », caractérisée par une production, une circulation et une consommation sans précédent des images photographiques. Suite à la généralisation du web, des réseaux sociaux, des *smartphones* et à l'avènement du numérique, la photographie serait sujette aux appropriations et manipulations les plus diverses et vouée à être disséminée comme jamais à travers une multiplicité de canaux.

Les expérimentations photographiques et tridimensionnelles réapparaissent alors de façon massive et une fois de plus, ce phénomène semble lié aux discours sur la dématérialisation ainsi qu'à ceux qui revalorisent le *craft* de manière concomitante. À l'heure du *Do It Yourself*, du *Craftivism* et des FabLab, le *craft* – aussi bien analogique que numérique – apparaît pour certains comme une alternative à la production industrielle standardisée. C'est le cas de Caroline Roux, rédactrice en chef de *Crafts Magazine*, pour laquelle « le *craft* n'a jamais été aussi important que maintenant, en tant qu'antidote à la production de masse et en tant que pratique où le temps pris pour produire un objet devient partie intégrante de sa valeur dans un monde qui bouge souvent trop vite [26]. »

Au sein de ce schéma discursif, l'objet photographique au sens large semble servir de rempart au devenir global, électronique et instantané de la photographie à l'ère numérique. Par opposition au nombre toujours croissant d'instantanés réalisés et partagés immédiatement sur le web, il permettrait d'accomplir une décélération à deux niveaux : au niveau de la production puisqu'il ne s'agit plus seulement de « prendre » une photographie mais de « fabriquer » un objet photographique, mais également au niveau de la distribution puisque ce dernier requiert une expérience de type kinesthésique en un lieu donné. De ce point de vue, la volonté d'augmenter plastiquement l'image photographique rejoint les principes de la *slow photography* [27].

Au terme de cette analyse, il paraît donc réducteur de penser l'apparition des formes photographiques tridimensionnelles comme un phénomène post-numérique. Parce que cette tendance récente connaît des antécédents importants, notamment aux États-Unis dans les années 1970, il est nécessaire de l'envisager comme un phénomène d'art contemporain qui s'articule aux grands thèmes de la société de l'information et dont les temps forts correspondent à des débats intenses concernant l'identité du médium photographique, la valeur du *craft*, le déclin et la permanence de l'objet d'art.

24. Christiane PAUL, « From Immateriality to Neomateriality: Art and the Conditions of Digital Materiality », consulté le 6 juillet 2018 : < <https://fr.scribd.com/document/350057573/From-Immateriality-to-Neomateriality> >.

25. Joan FONTCUBERTA dir., *La Condition post-photographique : Le Mois de la photo à Montréal 2015, biennale internationale de l'image contemporaine*, Berlin, Kerber Verlag, 2015.

26. Synnøve VIK, « The Time of Object », in *Crafting a Continuum: Rethinking Contemporary Craft*, Tempe, Arizona State University Art Museum, Herberger Institute for Design and the Arts, 2013, p. 30.

27. La *slow photography* est une tendance culturelle récente qui cherche à libérer l'activité photographique des caractéristiques qui lui sont associées, à savoir la facilité, la quantité et la rapidité. Voir « La slow photo donne le tempo », *Fisheye Magazine*, n° 18, mai/juin 2016, p. 26-44.

Une telle approche nécessite de pointer la circularité entre les pratiques et les discours, de ne pas souscrire à ce que la fable du numérique comprend de déterminisme technique. La photographie tridimensionnelle et spatialisée n'est pas une nouveauté liée à la dématérialisation numérique comme le laisse penser l'actualité des expositions consacrées à la « Nouvelle photographie ». Elle est plus vraisemblablement une tendance qui questionne le rôle et le statut de la photographie à des époques où dominant une idéologie de la dématérialisation et le sentiment diffus d'une surabondance des images.

Ceci mériterait d'être analysé plus avant au prisme de l'écologie médiatique et attentionnelle [28]. De ce point de vue, conférer des formes tridimensionnelles à l'image photographique pourrait s'entendre comme un moyen de l'affranchir du dispositif pictural qu'elle a contribué à pérenniser, une façon de lui donner une qualité de présence différente de celle qu'elle affiche sur nos écrans et *in fine*, une manière de réinventer le médium photographique à l'heure où celui-ci se sécularise et perd de sa magie.

L'auteur

Marie Auger prépare un doctorat en histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent sur les expérimentations photographiques tridimensionnelles des années 1970 à nos jours. Elle a été lauréate de la bourse « Immersion » du LabEx-CAP au Cabinet de la photographie du Centre Pompidou en 2014 ainsi que de la bourse Fulbright et du prix de l'Institut des Amériques en 2018.

28. Voir notamment les écrits de Neil POSTMAN, Marshall MACLUHAN, Régis DEBRAY et d'Yves CITTON.