

La Generative Fotografie

Entre démon de l'exactitude et rage de l'histoire

Anaïs Feyeux



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1402>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2006

Pagination : 52-71

ISBN : 2-911961-18-8

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Anaïs Feyeux, « La Generative Fotografie », *Études photographiques* [En ligne], 18 | Mai 2006, mis en ligne le 17 septembre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1402>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

La Generative Fotografie

Entre démon de l'exactitude et rage de l'histoire

Anaïs Feyeux

NOTE DE L'ÉDITEUR

Anaïs Feyeux est l'auteur d'une maîtrise en histoire de l'art sur la Generative Fotografie à l'université Paris I. Elle prépare un master sur la Subjektive Fotografie.

L'auteur tient à remercier Michel Poivert.

- ¹ Du 21 janvier au 18 février 1968 a lieu à la Kunsthaus de Bielefeld (RFA) une exposition¹ intitulée "Generative Fotografie" où sont exposés les travaux de quatre jeunes photographes – trois allemands, Gottfried Jäger, Hein Gravenhorst, Kilian Breier et un belge, Pierre Cordier, ces deux derniers ayant accompli une partie de leur formation à Sarrebruck auprès du chef de file de la Subjektive Fotografie, Otto Steinert. Ces travaux photographiques sont présentés sous la forme de séries, par auteur, composées pour l'essentiel de photographies abstraites. Leur cohérence procède d'un jeu de liaisons formelles, reposant sur l'évolution logique et précise d'un seul des éléments graphiques de la figure première. Systématique et programmatique, l'art de la Generative Fotografie dans l'Allemagne des années 1960-2000 apparaît exemplaire d'un activisme réfléchi, conscient des mécanismes historiques et soucieux d'accorder à la théorie un rôle de légitimation esthétique. Cette avant-garde photographique apparaît aujourd'hui comme une entreprise à mi-chemin entre le succès de la Subjektive Fotografie des années 1950 et celui de la photographie contemporaine des années 1980. Mais elle témoigne aussi, au cœur de sa stratégie de reconnaissance, d'un niveau de complexité rarement atteint, les théoriciens du mouvement développant leur pensée a posteriori et faisant ainsi de chacune des évolutions un maillon supplémentaire de difficulté.

1968 : exposition-manifeste

- 2 Si la simple présentation de la variation d'un élément formel tend à affirmer la cohésion de chaque série exposée lors de la manifestation inaugurale de la Generative Fotografie, la diversité esthétique des travaux exclut un rapprochement selon des critères strictement optiques (fig. 2). Gottfried Jäger, théoricien du mouvement, et Hein Gravenhorst produisent des œuvres visuellement proches des recherches de l'Op Art², alors que Pierre Cordier opte pour une expérience chimique sur un photogramme cinématographique figuratif. Les œuvres procèdent toutes d'un développement expérimental du médium : utilisation de la camera obscura pour Gottfried Jäger, de tables de translation et rotation horizontales pour Hein Gravenhorst sur lesquelles il fait évoluer une forme donnée pour obtenir ses « Transformations photo-mécaniques », ou encore invention du chimigramme chez Pierre Cordier qui « combine la physique de la peinture (vernis, cire, huile) et la chimie de la photographie (émulsion photosensible, révélateur, fixateur), sans appareil photographique, sans agrandisseur et en pleine lumière³ » (voir fig. 10). Autrement dit, ce n'est pas le style qui fédère les recherches artistiques mais la méthode⁴. Les moyens de mise en œuvre en général et par l'appareil photographique en particulier prennent donc la place centrale du dispositif artistique. Selon Gottfried Jäger, « [son] image est la concrétion de la technique d'où elle surgit, [...] c'est de la technique devenue art. La technique est devenue de l'art. La technique est l'art⁵ ». La technique même est analysée et décomposée pour mettre en lumière le processus photographique et produire, toujours selon Jäger, une « photographie de photographie⁶ ». L'unité de l'exposition, inscrite dans le caractère péremptoire du titre, se construit sur un discours théorique⁷ provenant d'une pratique commune de l'expérimentation⁸ : la Generative Fotografie. Le terme « Generative », déjà employé dans le domaine musical, fait ainsi son entrée dans les arts visuels. Les deux textes accompagnant l'exposition⁹ ont alors comme objectif d'éclaircir les recherches artistiques en donnant des définitions qui reposent sur deux développements : une approche anthropologique du phénomène artistique et une conception "esthétique" des théories de la communication.
- 3 L'approche anthropologique, défendue par Herbert W. Franke¹⁰ dans son texte "L'esthétique comme fonction sociale" relève du principe de l'« esthétique cybernétique¹¹ ». Ce texte reprend les idées de son livre *Kunst und Konstruktion*¹² de 1957 dans lequel il associe les théories de l'information et la photographie, et construit une esthétique technique représentant l'œuvre d'art comme une sous-catégorie dans les mises en forme de l'information. En plus d'être considéré comme élément déterminant dans le dispositif – comme c'était déjà le cas dans les théories de l'information¹³ –, le récepteur est ici pensé comme un élément de régulation actif dans la production de l'œuvre d'art. Il n'en va plus seulement d'une relation univoque entre émetteur et récepteur mais d'une relation circulaire (fig. 3). Pour Franke, la réception de l'œuvre d'art dépend des connaissances préalables du récepteur. L'émetteur doit donc tenter de mettre en forme de la manière la plus recevable pour le plus grand nombre. Il est ici question pour Franke de la « relativité du concept d'information ». Le récepteur offre, comme l'explique le schéma accompagnant l'essai de Franke dans le catalogue de 1968, une information retour à l'information offerte par l'œuvre d'art. Franke déduit de cela que « les œuvres d'art sont des structures ajustées de manière optimale aux processus de perception¹⁴ » ; les œuvres doivent produire un visuel

compréhensible par le regardeur. Chez les artistes de la Generative Fotografie, cette idée prend corps dans une mise en lumière du développement de l'information et du changement visuel opéré dans les travaux photographiques. Autrement dit, l'œuvre repose sur les principes de la redondance et de l'originalité. Comme le souligne Gottfried Jäger, son unité n'est pas à chercher dans la photographie mais dans la série¹⁵, et si cette dernière fait sens, c'est qu'elle permet la création, chez le regardeur, d'un lien logique entre les différentes épreuves.

- 4 Forte de ce principe de la structuration active de l'œuvre d'art, l'exposition se présente aussi comme une traduction en un langage visuel des théories de Max Bense développées dans son livre *Aesthetica* de 1965. Bense y défend l'idée d'une esthétique qui « procède non plus d'une interprétation subjective mais d'un établissement objectif¹⁶ ». Ce dernier s'appuie sur une systématisation de la mise en œuvre des informations esthétiques et repose sur deux pôles concomitants : la mise en forme consciente de l'œuvre par « la création de structures sur la base de moyens méthodiques, exacts, mathématiques¹⁷ » et, de ce fait, l'utilisation constructive de l'appareil qui permet une méthode et une constante dans la production des œuvres. Cette technicisation poussée de la pratique artistique impose l'annulation presque totale du recours à la main, pour ce qu'elle contient d'erreur et d'imperfection, et développe une approche scientifique de la pratique artistique. Dans ce cadre, les canons de l'art sont repensés, l'originalité faisant place à la reproduction et la systématisation. Chaque artiste de la Generative Fotografie adopte une technique unique qu'il modifie légèrement pour produire, à partir d'une image patron, un élément distinctif entre les photographies, restreignant le hasard à son sens mathématique, à l'image du protocole informatique. « Le hasard peut être planifié, la perturbation devient un facteur de stratégie », écrit Herbert W. Franke en 1973¹⁸. Gottfried Jäger explique ce protocole dans un schéma qui représente la conception d'une série de 1967, intitulée « Degré de précision dans la construction d'une structure en trou d'épingle modifiée de la série 3.8.14, 1967 » (fig. 4 et 5). Le procédé y est divisé en onze étapes et établit une division temporelle très rigoureuse de la production et un choix entre les différentes possibilités au sein de chacune des étapes de la formation de l'œuvre : degré d'inclinaison du faisceau lumineux ou encore translation de l'image. Visuellement, l'œuvre se réduit donc à une mise en image précise de l'évolution logique d'un motif d'étude. Les signes optiques se limitent à des éléments simplifiés. Jäger fait pivoter la plaque de l'image initiale et celle des trous noirs déterminant des variations, autour du point central de symétrie, dans la répartition et la densité des croissants de lune de la photographie ainsi produite. Chez Gravenhorst, l'épreuve est obtenue par la révolution sur une table de rotation d'un quartier. L'espace centripète créé dirige le regard du spectateur vers le centre du disque, seul point fixe du processus de mise en forme (voir fig. 1 et 6). Dans les images de Breier, le mouvement d'un triangle lumineux au sein d'un carré compose les divisions et subdivisions de la surface (voir fig. 11). Les artistes travaillent ainsi à « la "grammaire", à la "syntaxe" de leur médium¹⁹ » produite par une manière unique de construire à toutes les échelles du processus artistique. « C'est l'idée qu'est créée, à partir d'un élément, une structure complexe. Que les structures poussent nécessairement les unes des autres²⁰. » Les concepts d'images et de série sont donc indissociables, donnant à leur art un caractère « hautement réflexif²¹ », mais aussi autonome et autoproduit. L'appareil en tant que maître de la méthode prend donc la place du créateur et devient la véritable instance génératrice.

- 5 L'appel à cette théorisation mathématique du champ esthétique permet de mettre fin à l'hégémonie de la Subjektive Fotografie dans le domaine de la photographie artistique en République fédérale d'Allemagne. Pour sortir de l'idée d'un créateur comme centre de l'expérience artistique²², les quatre jeunes artistes cherchent dans les théories « exactes²³ » les possibilités d'une nouvelle expérience artistique. Si la conception scientifique de l'art n'est pas un fait nouveau²⁴, il n'en apparaît pas moins qu'en 1968, aux yeux des photographes de la Generative Fotografie, cette tentative de rupture avec la Subjektive Fotografie revendique ouvertement un caractère avant-gardiste²⁵. Exposition-manifeste, regroupement d'artistes, rédaction de textes théoriques constituent les fondements classiques d'une stratégie artistique.

Une légitimation esthétique difficile

- 6 Rapidement après l'exposition de 1968, la Generative Fotografie comme avant-garde ne tient plus. Les artistes n'ont pas d'expositions majeures²⁶, leur durée de production est trop courte et difficilement datable²⁷, ce qui ne va pas sans poser des problèmes historiques complexes²⁸. Enfin, et surtout, la pensée de la Generative Fotografie ne repose pas réellement sur des principes stricts et arrêtés, mais sur des idées en évolution constante. Cette hétérogénéité implique des changements de catégorisation et des apparitions, puis des exclusions d'artistes alors même qu'ils n'ont jamais exposé sous la bannière de la Generative Fotografie. Publié en 1975, le livre intitulé *Generative Fotografie*²⁹ est symptomatique de ces fluctuations qui posent le problème de la légitimation de la Generative Fotografie comme avant-garde. À partir de cet ouvrage, l'avant-garde se reconnaît des précurseurs. Elle tente ainsi de s'insérer dans une histoire de la photographie qui lui offre des antécédents, mais aussi un cercle agrandi d'artistes, avec par exemple Heinrich Heidersberger (voir fig. 7) ou Peter Keetman (voir fig. 8) dont les productions précèdent l'exposition de Bielefeld³⁰. La position de manifeste est mise à mal de même que l'idée d'un art originel. Ainsi la Generative Fotografie n'a existé comme avant-garde qu'en 1968, ce qui constitue un handicap pour figurer dans les histoires de la photographie. Car si la rupture générationnelle avec la Subjektive Fotografie est certes opératoire sur le plan historique, le caractère ponctuel qu'a revêtu la Generative Fotografie ne l'inclut que difficilement dans une histoire générale. Après le temps de la production artistique, les artistes et théoriciens s'attèlent à valoriser l'œuvre accomplie. Entre 1968 et 1975, ils produisent des textes théoriques puis, à partir des années 1980, ils fournissent un contexte historique qu'ils avaient ignoré précédemment. Dans l'analyse du phénomène artistique de la Generative Fotografie, il faut donc avoir en mémoire que la quasi-totalité des textes est écrite par les acteurs eux-mêmes, dans le dessein d'une visibilité accrue du mouvement. L'analyse théorique paraît difficilement dissociable de l'analyse historiographique de celle-ci.
- 7 C'est surtout à partir de 1973 avec la publication du premier livre de théorisation artistique, *Apparative Kunst*³¹ d'Herbert W. Franke et Gottfried Jäger, les deux théoriciens attitrés, qu'est mise véritablement en avant la détermination d'offrir à la Generative Fotografie une place au sein des différentes pensées artistiques. Dès cet ouvrage, le groupe artistique réuni sous ce concept est élargi et plus disparate qu'en 1968³². Deux ans plus tard, dans *Generative Fotografie*³³ de Karl Martin Holzhäuser et Gottfried Jäger, le concept s'étend encore. Aux côtés des acteurs principaux, sont

introduits des travaux expérimentaux d'artistes d'époques précédentes comme ceux de Man Ray, László Moholy-Nagy ou de Heinz Hajek-Halke³⁴. Le "Kompendium", partie du livre reposant sur une explication technique des mises en forme génératives, est symptomatique de cette ouverture qui inclut des œuvres des années 1920 aux années 1970. Ceci démontre l'élargissement du concept³⁵ et l'apparition d'une pensée artistique ne s'affirmant plus comme avant-garde, mais comme mouvement. Les théoriciens de la Generative Fotografie, au centre desquels Gottfried Jäger, désirent l'inscrire comme élément de l'histoire. Si, pour la première fois, des travaux photographiques et artistiques antérieurs à l'avènement de la Generative Fotografie prennent place dans la définition de ce concept photo-artistique, ce dernier n'en reste pas moins l'aboutissement logique des recherches le précédant. Autrement dit, une histoire logique à but unique est construite et nulle autre histoire sinon la pérennité des recherches génératives n'est logiquement admise. Paradoxalement, l'inscription dans le champ de l'histoire de l'art photographique de la Generative Fotografie se construit par l'abandon de son caractère avant-gardiste et par sa redéfinition comme mouvement.

- 8 À partir de 1975, avec la dernière exposition de groupe et la publication du livre éponyme, le concept même de Generative Fotografie est abandonné par les théoriciens et artistes. Du fait, peut-être, de la difficulté rencontrée par ceux-ci dans leur recherche de reconnaissance³⁶, peut-être aussi car la théorisation extrême de cette pensée artistique comme « sur-concept³⁷ » lui enlevait toute propriété contemporaine et la faisait entrer dans le domaine de l'histoire. Mais en 1989, toujours sous la direction de Gottfried Jäger, commence une relecture. Pour le 150^e anniversaire de la naissance de la photographie, il publie, au sein d'un catalogue d'exposition sur l'histoire de la photographie expérimentale, un essai intitulé " Fotogene Kunst. Vom Experimentellen zur Bildgebenden Fotografie³⁸". Pour la première fois, il inscrit la Generative Fotografie dans une histoire du médium photographique qui la dépasse et se déploie après elle. Cette histoire, commencée avec Theo van Doesburg et les avant-gardes des années 1920, se poursuit, au-delà de la Generative Fotografie, par l'art analytique des années 1970 avec, par exemple, John Hilliard³⁹. À compter de cette date, les théoriciens de la Generative Fotografie cherchent à l'inscrire dans le "trou historique" de l'histoire de la photographie allemande de l'après-guerre, entre la Subjektive Fotografie et la photographie conceptuelle de l'école de Düsseldorf sous l'égide des Becher. Pour cela, ils repensent les termes même de l'inscription historique et cherchent à construire une histoire du mouvement s'inscrivant comme le lien logique ou chaînon manquant d'une histoire plus générale. Les deux éléments primordiaux de cette nouvelle écriture sont, en 2002, la publication de *Die Kunst der Abstrakte Fotografie - The Art of Abstract Photography*⁴⁰ et en 2004, de *Concrete Photography - Konkrete Fotografie*⁴¹, deux livres bilingues, allemand-anglais, symptôme du désir de dépasser le caractère national et confiné de la recherche. Dès lors, la Generative Fotografie s'historicise à partir d'une histoire de la photographie dont elle a modifié l'écriture. Elle fait le choix de la continuité aux dépens de la rupture.
- 9 Ce changement de positionnement historique s'accompagne de l'établissement d'une légitimité exacerbée des principes constructeurs de la Generative Fotografie. La grande majorité des explications théoriques du mouvement sont ainsi postérieures à la pratique artistique. La défense théorique, dans la complexité qu'elle revêt à l'heure

actuelle, n'est pas contemporaine du mouvement lui-même mais découle du changement de posture opéré dans son rapport à l'histoire.

La tripartition de l'espace historique

- 10 L'élaboration conceptuelle de la Generative Fotografie se développe désormais avec l'idée de passage ou de devenir⁴². Ce changement amène les théoriciens du mouvement à trouver, suivant les axes de questionnements initiaux – objectivité, systématisation, génération⁴³ – un ancrage distinct dans l'histoire de la photographie, dans l'histoire de l'art et dans l'histoire des théories esthétiques⁴⁴.
- 11 Le premier processus de légitimation repose sur une histoire de la photographie qui s'appuie sur les spécificités du médium. Cette défense d'une approche expérimentale et la définition de l'acte photographique suivant des éléments intrinsèques au médium permettent aux artistes et théoriciens de la Generative Fotografie de s'opposer aux deux courants majeurs de pensée sur la photographie en Allemagne dans les années 1960 : la Subjektive Fotografie d'Otto Steinert et la Totale Fotografie de Karl Pawek. En effet, ceux-ci contestent dans leurs fondements théoriques une autonomie moderniste du médium par des définitions de la photographie établies sur le mode de la confrontation entre subjectif (auteur) et objectif (message de l'image). Cette confrontation, qui forme la base du débat théorique en Allemagne à cette époque, tente d'être dépassée par les acteurs de la Generative Fotografie quand ils reposent la question du caractère objectif en photographie dans un cadre spécifiquement scientifique, contrecarrant ainsi les deux approches humanistes précédentes. La rupture artistique et historique est largement assumée.
- 12 Cependant, naît le besoin d'une assise théorique forte. La construction d'une histoire de la photographie expérimentale se met en place comme sous-partie de l'histoire de la photographie et s'étend de la découverte du procédé, avec l'ambivalence des termes « photogénie » et « photographie »⁴⁵, à la Generative Fotografie, en passant par les avant-gardes des années 1920. Plus encore à partir des années 1980, la relecture historique fait de la Subjektive Fotografie le précurseur des recherches de la Generative Fotografie⁴⁶.
- 13 Cette apposition de la Subjektive Fotografie peut paraître paradoxale, mais elle provient de la volonté de se réinscrire dans une histoire de la photographie expérimentale. L'appel aux avant-gardes et aux propos modernistes de Moholy-Nagy est facilement concevable⁴⁷. En revanche, l'inscription du courant d'Otto Steinert et le déplacement de Peter Keetman ou d'Heinz Hajek-Halke posent incontestablement un problème puisqu'ils supposent l'acceptation des recherches expérimentales de la Subjektive Fotografie et le discours formulé par Otto Steinert, pour qui « seule la voie de l'expérimentation [peut] faire découvrir tous les moyens susceptibles de former notre expérience visuelle en photographie »⁴⁸. D'autre part, l'établissement de cette filiation peut s'expliquer par la volonté de s'inscrire dans l'histoire de la photographie traditionnelle. Si la Subjektive Fotografie est devenue avec le temps une sorte de pilier de la photographie d'après-guerre, et Otto Steinert un mythe dans l'avènement d'un nouveau souffle⁴⁹, la ligne temporelle convenue passe de la Subjektive Fotografie de Sarrebruck aux recherches de Minor White et de la Creative Photography aux États-Unis⁵⁰. Ce déplacement géographique offre aux recherches allemandes des années 1950

une place de choix. Mais elle fait des recherches allemandes ultérieures des éléments subalternes de l'histoire.

- 14 En s'offrant alors une histoire associant à la fois Talbot, Moholy-Nagy et la Subjektive Fotografie, en s'affirmant comme héritiers de la réflexion sur l'expérimentation photographique et en se positionnant ainsi comme mouvement de transition vers les courants ultérieurs et principalement l'école de Kassel⁵¹, la Generative Fotografie s'octroie filiation et reconnaissance. Mais elle s'adonne surtout à une relecture de l'histoire et crée une mythologie reposant sur une logique historique pensée méthodiquement.
- 15 Parallèlement au privilège accordé à la matérialité de l'image via les concepts d'objectivité et d'expérimentation, les théoriciens de la Generative Fotografie créent, dans l'historiographie artistique, une sous-catégorie scientifique et moderniste de l'art. Le premier temps de la théorisation passe par une approche du phénomène artistique construite sur l'appareil photographique comme source générative. Celui-ci est une « instance créatrice⁵² » car c'est à lui que revient le pouvoir d'originalité et de créativité. Dans ce contexte, la photographie ne procède que d'elle-même et rompt visuellement avec l'art préexistant. Mais, dans la construction d'une pensée de l'art, une phase de rapprochement avec les préceptes existants se met vite en place.
- 16 L'outil majeur de cette légitimation par l'histoire est l'ouvrage de Gottfried Jäger et Herbert W. Franke publié en 1975, *Apparative Kunst. Vom Kaleidoskop zum Computer*, qui se présente comme une histoire moderniste du médium reposant sur la production technique de l'image. Les théoriciens se réfèrent de nouveau à Moholy-Nagy et à l'idée de génération en art, provenant de l'esthétique de Max Bense. Gottfried Jäger contextualise la genèse visuelle de la Generative Fotografie et la fait figurer au sein des arts. Quand la peinture travaille avec le plan et la couleur, la photographie se joue du papier photosensible et de la lumière. Le développement du livre s'avère être celui d'une linéarité ascendante ayant pour épanouissement final, aux côtés de l'art par ordinateur, la Generative Fotografie. La convocation de Moholy-Nagy s'inscrit au-delà de sa production personnelle et repose sur l'application de ses théories dans un état final d'expérimentation avant ce seuil critique où, comme le souligne Wiesing, il n'y a même plus de photographie⁵³.
- 17 Le dépassement du caractère intrinsèquement photographique de la technique est assumé avec l'inclusion du multimédia dans les recherches d'« art appareillé ». Gottfried Jäger écrit en 1979 : « L'art appareillé [...] mène aujourd'hui à l'emploi d'automates pilotés à l'aide de programmes et de systèmes interactifs⁵⁴. » L'utilisation de l'ordinateur permet donc la mise en forme des théories cybernétiques défendues par Franke en 1968 : il peut y avoir rétroaction du spectateur sur l'œuvre. L'art par ordinateur est perçu comme un développement logique à la suite des carences de la Generative Fotografie dans l'application de ses théories.
- 18 La légitimation de ce courant passe en conséquence de manière plus globale par une histoire des théories « exactes » au cœur des théories artistiques. S'il en va dès les premiers temps d'une filiation avec la pensée de Max Bense, elle n'est pas ouvertement affirmée en 1968. Le titre de l'exposition « Generative Fotografie » fait sans ambiguïté référence au « Projet pour une esthétique générative », sous-partie de l'essai *Aesthetica* de Max Bense publié en 1965, mais il est aussi une réponse explicite à la Subjektive Fotografie et à la Totale Fotografie. Il n'en reste pas moins que le nom du philosophe n'est pas cité dans les manifestes. Franke crée sa propre théorie, l'« esthétique

cybernétique » qui repose à la fois sur une appropriation des théories de l'information, sur une reprise partielle des idées de Max Bense et sur un fonctionnement social de l'œuvre. Si Max Bense semble volontairement écarté en 1968, c'est qu'il n'est en aucun cas question, pour les théoriciens, de créer une philosophie photographique mais bien d'établir une photographie conceptuelle. De plus, pour les quatre photographes, il paraît difficile d'établir un rapport direct entre la pensée de Bense et leurs productions alors qu'elles sont antérieures à leur découverte des théories.

- 19 L'affirmation de cette pensée comme point d'impulsion de la Generative Fotografie est donc plus tardive. En 1969, dans un texte intitulé *Generative Fotografie*, Gottfried Jäger cite un passage du livre *Aesthetica* dans lequel Bense définit l'esthétique générative comme « le résumé de toutes les opérations, théorèmes dont l'utilisation sur une quantité d'éléments matériels qui peuvent faire fonction de signes, est, dans ces états esthétiques, consciente et fabricable méthodiquement⁵⁵ ».
- 20 Si cette association aux théories de Max Bense est précoce, l'affirmation de l'influence des théories de l'information sur la pensée de la Generative Fotografie est beaucoup plus tardive et plus floue. Bien que Gottfried Jäger l'écrive clairement, « la troisième ligne de développement contribuant à la Generative Fotografie est la théorie esthétique, et spécifiquement les "esthétiques exactes" [...] (esthétiques de l'information, esthétiques numériques, esthétiques génératives)⁵⁶ », ce deuxième élément d'historisation reste sous-jacent dans les textes sur la Generative Fotografie.
- 21 Au fil du temps, l'analyse de la Generative Fotografie par ses acteurs s'est donc précisée, en inversant théoriquement les modes d'explication pour présenter a posteriori l'histoire tripartite comme un phénomène d'ouverture⁵⁷. Cette construction ne réduit pas la Generative Fotografie à ses propriétés intrinsèques en écrivant une histoire cloisonnée de ce développement artistique selon des critères esthétiques propres, mais les intègre à une histoire élargie pour dépasser son caractère particulier et unique.

NOTES

1. Cf. le catalogue de l'exposition, Herbert W. FRANKE, Gottfried JÄGER, *Generative Fotografie*, Ausstellungskonzeption. Mit Arbeiten von Kilian Breier, Pierre Cordier, Hein Gravenhorst, Gottfried Jäger, Bielefeld, Städtisches Kunsthhaus, 1968, n. p.
2. En ce qui concerne les travaux de Gottfried Jäger, ce rapprochement est repris dans plusieurs histoires allemandes de la photographie lors de la catégorisation. Cf. Petr TAUSK, *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert*, Hannover, Kestern-Gessellschaft, 1977.
3. Définition du site officiel de l'artiste, www.pierreCORDIER.com
4. « Ce n'est plus le "quoi" ou le "qui" mais le "comment" qui se trouve être le centre d'intérêt. », Lambert WIESING, "Comment penser la photographie abstraite ?", trad. de l'allemand par J. Lauxerois, *Pratique* n° 11, *Réflexions sur l'art*, automne 2001, PU de Rennes, p. 60. Ce texte est un article extrait d'un livre de G. JÄGER, L. WIESING, "Abstrakte Fotografie : Denkmöglichkeit", in G. JÄGER (éd.), *Die Kunst der Abstrakten Fotografie – The Art of Abstract Photography*, Stuttgart, Arnoldsche, 2002, p. 73-97.

5. G. JÄGER, 7.81 (Neusüss) – Bielefeld, FH Bibliothek (archives).
6. L. WIESING, art. cit., p. 60.
7. La création a posteriori du discours met en lumière la volonté de créer un groupe au-delà des recherches artistiques personnelles. Tous les artistes de l'exposition de 1968 ont, à cette époque, déjà produit, de manière solitaire, des œuvres selon les principes optiques de celles exposées. Pierre Cordier, comme il le souligne dans sa correspondance en avril 2005, a découvert le processus photographique du chimigramme avant 1968. Il en va de même pour Kilian Breier qui doit, en grande partie, ses développements photographiques à l'enseignement d'Otto Steinert à Sarrebrücken.
8. « Les travaux présentés ici ne représentent pas des réflexions individuelles sur des structures visibles données mais ont engendré de nouvelles structures », G. JÄGER, *Generative Fotografie...*, op. cit.
9. G. JÄGER, "Generative Fotografie", et H. W. FRANKE, "Ästhetik als soziale Funktion", in G. JÄGER, *ibid.*
10. Herbert W. FRANKE est un artiste et philosophe allemand. En 1968, il a déjà publié plusieurs textes esthétiques, par exemple *Phänomen Kunst*, München, Heinz Moos Verlag, 1957, dont beaucoup de développements sont repris dans l'établissement d'une pensée de la Generative Fotografie.
11. Id., *Ästhetik als soziale Funktion*, op. cit.
12. Id., *Kunst und Konstruktion, Physik und Mathematik als fotografisches Experiment*, München, Verlag F. Bruckmann, 1957.
13. Par exemple, dans les théories d'Abraham A. Moles, avec la schématisation du processus artistique comme transmission d'information sur un mode linéaire. Cf. A. A. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958 (rééd. Paris, Denoël, Gonthier, 1972).
14. H.W. FRANKE, *Ästhetik als soziale Funktion*, op. cit.
15. « Il y avait le principe de sérialité [...] comme élément de style. [...] La série est l'image. », entretien avec G. Jäger, nov. 2004.
16. Max BENSE, *Aesthetica, Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden, Agis Verlag, 1965. Le passage de l'essai ayant eu une grande influence sur la Generative Fotografie est "Projekte generativer Ästhetik", "Teil V : Zusammenfassende Grundlegung der modernen Ästhetik", p. 333.
17. G. Jäger à propos du livre *Aesthetica* de M. Bense, entretien avec G. Jäger, nov. 2004.
18. H. W. FRANKE, G. JÄGER, *Apparative Kunst. Vom Kaleidoscop zum Computer*, Köln, DuMont Schauberg, 1973, p. 10.
19. G. JÄGER, *Fotoästhetik, Zur Theorie der Fotografie, Texte aus den Jahren 1965 bis 1990*, München, Verlag Lanterna Magica, 1991, "Bildziele – Bildarten – Bildstile (1988-1990)", p. 161.
20. Entretien avec G. Jäger, nov. 2004.
21. G. JÄGER, "Bildziele – Bildarten – Bildstile (1988-1990)", art. cit., p. 161.
22. Otto Steinert prend le parti de défendre une photographie d'auteur, c'est-à-dire d'exprimer « le facteur personnel dans l'acte créateur du photographe », Otto STEINERT, "Signification de l'ouvrage", in O. STEINERT (dir.), *Subjektive Fotografie, Ein Bildhand moderner europäischer Fotografie, Un recueil de photographies modernes européennes*, Bonn, Brüder Auer Verlag, 1952, p. 16.
23. Terme utilisé par G. JÄGER, "Generative Photography : a Systematic, Constructive Approach", *Leonardo*, vol. 19, n° 1, hiver 1986, p. 20.
24. Par exemple, les recherches constructivistes en faisaient déjà état. Pourtant, en 1968, les artistes et théoriciens de la Generative Fotografie ne mettent en avant aucune filiation. Il faut attendre le livre *Generative Fotografie* en 1975 pour voir apparaître les prémices d'une inscription historique de celle-ci reposant sur le caractère scientifique de l'art. Cf. Karl-Martin

HOLZHÄUSER, G. JÄGER, *Generative Fotografie, Theoretische Grundlegung, Kompendium und Beispiele einer fotografischen Bildgestaltung*, Ravensburg, Otto Meier Verlag, 1975.

25. La question de la notion d'avant-garde pour la Generative Fotografie est expliquée de manière très claire par G. JÄGER : « La Generative Fotografie était en 1968 une avant-garde absolue. », correspondance de l'auteur avec G. Jäger, avril 2005.

26. Seule une autre exposition aux Pays-Bas en 1975 intitulée "Generative Fotografie" regroupe les artistes sous ce terme générique. Cf. *Generative Fotografie*, 24-29/06/75, (cat.), ICC NL, 1975.

27. Peu de temps après l'exposition, Hein Gravenhorst arrête la photographie, Gottfried Jäger passe à des recherches sur le papier photographique comme objet physique et sculptural, Kilian Breier s'oriente vers une vision plus lyrique de l'acte photographique. Seul Pierre Cordier reste dans la même approche de la photographie. Seulement, il explique dans une correspondance en avril 2005, qu'il a exposé sous la bannière de la Generative Fotografie par besoin d'un groupe plus que par une attache particulière aux préceptes défendus. Cf. correspondance avec Pierre Cordier, avril 2005.

28. Comment dater et arrêter le phénomène d'avant-garde ?

29. K. M. HOLZHÄUSER, G. JÄGER, *Generative Fotografie*, op. cit., 1975.

30. Les photographies publiées de Peter Keetman datent de 1955-1960, celles d'Heinrich Heidersberger de 1948-1950.

31. H. W. FRANKE, G. JÄGER, *Apparative Kunst. Vom Kaleidoscop zum Computer*, op. cit.

32. Avec Keetman, Heidersberger ou Herbert W. Franke qui est dans un même temps théoricien et artiste, *ibid.*, p. 37, 40, 61.

33. K. M. HOLZHÄUSER, G. JÄGER, *Generative Fotografie*, op. cit., 1975.

34. *Ibid.*, "I. Theoretische Grundlegung", "3. Generative Fotografie", p. 30-34.

35. En faisant appel à des œuvres des années 1920, par exemple de Man Ray et de László Moholy-Nagy, les théoriciens de la Generative Fotografie, et en premier lieu Gottfried Jäger, passent outre les oppositions entre certains courants artistiques comme le surréalisme et le constructivisme.

36. En effet, à l'époque, la question de la représentation de la Generative Fotografie pose déjà problème.

37. Nous nous permettons ici l'emploi d'un néologisme pour mettre en avant le caractère globalisant de la Generative Fotografie qui inclut des artistes s'inscrivant dans des mouvements artistiques très différents. Ce terme permet alors de mettre en avant la volonté, pour la Generative Fotografie, de créer une sur-catégorisation gommant les différends théoriques.

38. G. JÄGER, "Fotogene Kunst. Vom Experimentellen zur Bildgebenden Fotografie", in Jutta HÜLSEWIG-JOHNEN, G. JÄGER, J. A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, *Das Fotografie als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839-1989*, Kunsthalle Bielefeld, 03/09/1989 – 12/11/1989, Bayerische Akademie der Schönen Künste Königsbau des Residenz, München, 15/12/1989 – 28/01/1990 (cat.), Stuttgart, Ed. Cantz, 1989, p. 37-46.

39. *Ibid.*, p. 37, 41.

40. G. JÄGER (dir.), *Die Kunst der Abstrakten Fotografie – The Art of Abstract Photography*, Stuttgart, New York, Arnoldsche Art Publishers, 2002, voir surtout l'article de G. JÄGER, "Die Kunst der Abstrakten Fotografie", écriture d'une histoire de la photographie centrée essentiellement sur la Generative Fotografie, p. 11-35.

41. G. JÄGER, *Concrete Photography – Konkrete Fotografie*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2005. Cet ouvrage est l'aboutissement d'une recherche débutée en 1982 par Gottfried Jäger avec la publication de l'article "Konkrete Fotografie und konstruktive Konzepte (1982-1990)", in G. JÄGER, *Fotoästhetik, Zur Theorie der Fotografie...*, op. cit., p. 91-101.

42. G. Jäger décrit très simplement cette évolution : « Au cours du temps, elle se transforma en mouvement. », correspondance avec G. Jäger, avril 2005. Cette idée est très importante dans la

constitution du discours car elle n'implique pas de remise en cause des théorisations précédentes.

43. Visibles dès les manifestes de 1968, cf. catalogue de l'exposition, Herbert W. FRANKE, Gottfried JÄGER, *Generative Fotografie, Ausstellungskonzeption...*, op. cit.

44. « La Generative Fotografie (...) peut trouver fondement au point d'intersection de trois tendances dans le développement de l'art de la photographie : la "photographie expérimentale" depuis les années 20 ; l'"art appareillé" du kaléidoscope à l'ordinateur ; et la théorie esthétique, spécialement les "esthétiques exactes". Le médium a assimilé et développé chacune de ces trois tendances dans son chemin spécifique. », G. JÄGER, "Generative Photography : A Systematic, Constructive Approach", Leonardo, art. cit., p. 19.

45. Cf. la place accordée par G. Jäger à William Henry Fox Talbot, G. JÄGER, "Theoretische Grundlegung", in *Generative Fotografie*, op. cit., p. 30 ; id., *Bildgebende Fotografie. Fotografik, Lichtgrafik, Lichtmalerei. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform*, Köln, DuMont Buchverlag, 1988.

46. G. JÄGER, "Fotogene Kunst", art. cit., p. 38.

47. Car ils s'attachent à une utilisation de la lumière comme « élément créatif ». Ils pensent ainsi l'essence de la photographie comme auto-génération.

48. O. STEINERT, "Signification de l'ouvrage", art. cit., p. 16.

49. Thomas KELLEIN, "Von der 'subjektiven' zur 'generativen' Fotografie", in T. KELLEIN, Angela LAMPE (intr.), *Abstrakte Fotografie, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz*, 2000, p. 171.

50. J.-C. GAUTRAND, "Subjektive Fotografie", in Shelley RICE, 36. Au-delà du réel : la vision subjective, Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001 (1^{re} éd., Paris, Bordas, 1994), p. 672.

51. « En termes historiques, ces travaux génératifs s'étendent des pures expérimentations photographiques des années 1940 aux activités et idées entre les médiums de l'art conceptuel dans les années 1970 qui, à leur tour, ont influencé la "réflexion sur le médium expérimental" (1978) et les analyses de l'école de Kassel. », G. JÄGER, "Generative Photography : a Systematic, Constructive Approach", art. cit., p. 20.

52. Id., "Fotogene Kunst", art. cit., p. 38.

53. Il écrit, à propos des chimigrammes de Pierre Cordier : « On en arrive à la forme la plus radicale de photographie abstraite, qui avoisine clairement la limite où il n'y a plus de photographie du tout. », L. WIESING, art. cit., p. 54.

54. G. JÄGER, *Visuelle Systeme*, Bd. 1, Konstruktionen "Schiebungen" Programm 1/79, 1.1 – 4.7, *Generative Lichtgrafik*, 1979, Bielefeld, Eigenverlag, 1979, n. p.

55. M. BENSE, *Aesthetica*, op. cit., "Projekte generativer ästhetik", p. 333. Cette phrase est reprise par G. JÄGER, *Fotoästhetik*, op. cit., "7. Generative Fotografie I. (1969)", "Drei Texte zur generative Fotografie, 1969-1975-1986", p. 44.

56. G. JÄGER, "Generative Photography : a Systematic, Constructive Approach", art. cit., p. 20.

57. Le phénomène d'inscription connaît, en effet, un mouvement inverse du phénomène d'historisation.

AUTEUR

ANAÏS FEYEUX

Université Paris I