

Orthophotographie

Petite histoire des fautes photographiques

Bernd Stiegler - Universität Konstanz

Résumé

Cet article propose une réflexion sur la place des fautes dans l'histoire de la photographie. Partant d'un nombre de manuels photographiques de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, il sera question de la photographie comme langue dans laquelle la faute et la norme entrent en relation dialectique, établissant ainsi une véritable orthographe de la photographie – une « orthophotographie ». L'article se conclut par une proposition de typologie des fautes photographiques selon la manière dont elles s'inscrivent dans le programme théorique du médium.

Abstract

This paper reconsiders the place of mistakes and failures within the history of photography. Drawing on the analysis of a couple of photographic handbooks of the late 19th and early 20th century, it will be suggested to define photography as a language in which norm and failure enter in a dialectic relationship establishing thus a photographic orthography – a « orthophotography ». The paper concludes by proposing a typology of photographic mistakes based on the different ways they relate to the photographic program of the medium.

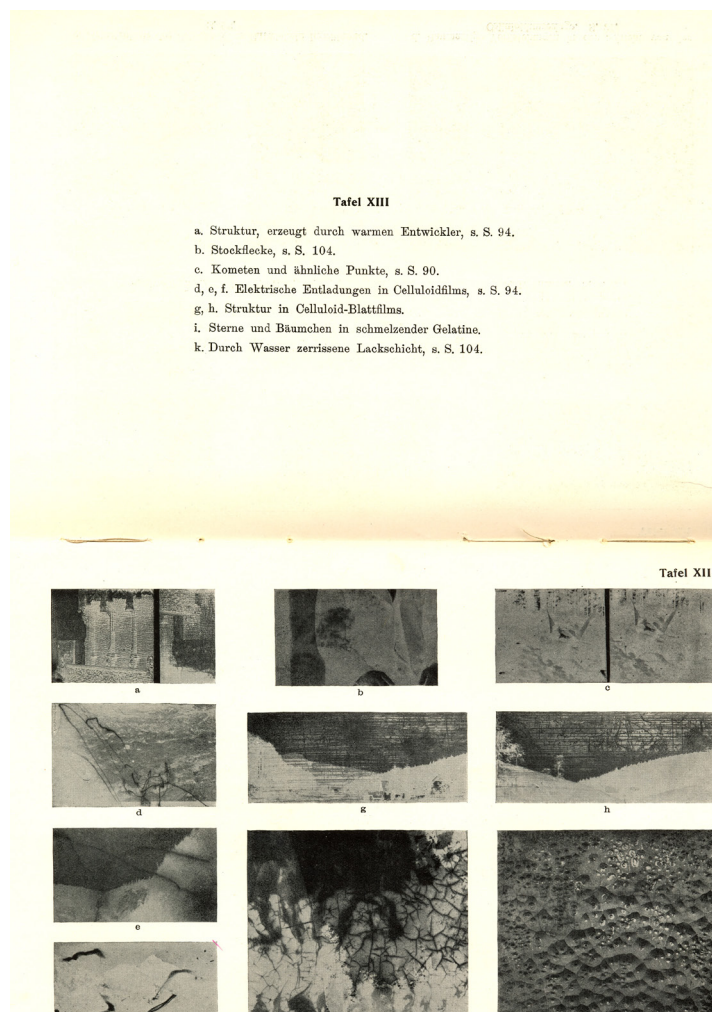
Mots Clés

Manuels photographiques, orthophotographie, typologie, épistémologie

Photographic handbooks, orthophotography, typology, epistemology

Le titre, quelque peu énigmatique, de cet essai propose une nouvelle perspective sur l'histoire de la photographie. Il y sera question de fautes comme normes et formes, comme refus et orientation, bref comme une sorte d'orthographe photographique que nous appellerons « orthophotographie ». En fait, cette « orthophotographie » connaît d'ores et déjà une tradition assez importante et une histoire complexe. Elle se manifeste sous forme d'un genre très technique (et ennuyeux) dans la vaste bibliographie des publications photographiques, à savoir des articles et des livres consacrés aux fautes photographiques. On les trouve dans toutes les langues et dans toutes les revues: parfois comme rubrique régulière où l'on y discute de questions d'esthétique, de composition de photos ou tout simplement de problèmes techniques assez répandus, parfois sous forme de livres avec de longues listes de fautes à éviter et à corriger. Bien évidemment, les fautes sont des éléments à surmonter, à dépasser ou à contrôler mais nous allons voir que les choses ne sont pas si simples: ce qui a été considéré comme faute tout au long du XIXe siècle peut tout à fait connaître un nouvel essor comme orientation esthétique au début du XXe et ce qui a été réfuté et refusé jusqu'à la fin du XXe siècle peut devenir une opportunité pour découvrir des nouvelles formes d'images dans la photographie contemporaine.

Par conséquent, il serait utile de regarder d'un peu plus près les manuels consacrés aux fautes photographiques. Celui de Fritz Schmidt par exemple, publié pour la première fois en 1895, a connu plusieurs rééditions jusqu'aux années 1920 et 1930.¹



Fritz Schmidt, *Photographisches Fehlerbuch. Ein illustrierter Ratgeber, I. Teil : Negativ-Verfahren*, Karlsruhe, Nemann, 1895, Tafel XIII.

1 Fritz Schmidt, *Photographisches Fehlerbuch. Ein illustrierter Ratgeber, I. Teil : Negativ-Verfahren*, Karlsruhe, Nemann, 1895 (je cite la troisième édition de 1915), II. Teil: Positiv-Verfahren, Karlsruhe, Nemann, 1899.

Son livre suit la distinction—aussi simple que programmatique—entre des procédés positifs et négatifs. C'est une différence tout d'abord technique qui se dessine comme programme d'une photographie à développer : dorénavant il faut éviter les côtés négatifs pour obtenir des images positives impeccables, donc sans accidents, pures et immaculés. Le but du livre est tout simplement de fournir aux amateurs qui « ne connaissent pas encore le nom des fautes ni leur essence » une « ligne d'orientation », un « memento » qui devrait permettre d'identifier les fautes grâce à une liste exhaustive et à des descriptions détaillées. On a affaire à une véritable phénoménologie des fautes photographiques. Les expériences négatives qu'on a pu connaître dans le domaine de la photographie doivent disparaître. Là où il y avait le négatif doit régner le positif.

Envisageons quelques exemples afin de préciser ce type de manuel. L'éditeur Wilhelm Knapp, dont le nom figurait parmi les collections les plus répandues dans le monde des amateurs, a publié toute une série de mémentos orthophotographiques. Citons par exemple, en 1905, *Die Mißerfolge in der Photographie und die Mittel zu ihrer Beseitigung*² (Les échecs en photographie et les moyens pour les éviter) d'un certain Hugo Müller qui reprend la structure de Schmidt ou, en 1933, l'abécédaire *Foto-Fehler A-Z* (Les fautes photographiques de A à Z) de Döring.



Couverture de Wolf H. Döring, *Fotofehler A bis Z*, Halle an der Saale, Wilhelm Knapp, 1933.

2 Hugo Müller, *Die Mißerfolge in der Photographie und die Mittel zu ihrer Beseitigung*, I. Teil [en collaboration avec P. Gebhardt]: Negativverfahren (« Enzyklopädie der Photographie », Heft 7), Halle/Saale, Wilhelm Knapp, 1905 (je cite la sixième édition de 1921); II. Teil: Positivverfahren (« Enzyklopädie der Photographie », Heft 9), quatrième édition augmentée et corrigée, Halle/Saale, Wilhelm Knapp, 1917.

Ce dernier est plus synthétique que ses prédécesseurs et propose sous forme de dictionnaire en trois parties (la prise de vue, le négatif et ensuite le positif) les nouvelles technologies et les fautes qui en résultent.³ Tout cela a l'air extrêmement technique mais dépasse de loin la question d'une maîtrise du processus. Il s'agit plutôt d'une épistémologie et d'une esthétique implicite qui deviennent lisibles sous cette forme pratiquée. Les fautes photographiques énumérées dans les manuels induisent des catégories qui, dans le monde de la photographie, règlent ce qui est accepté et ce qui doit être refusé. Nous assistons à une mise en place des normes photographiques qui organisent le monde du médium.

Si l'on se penche sur la photographie contemporaine, on se rend compte aussitôt qu'une part importante de la production artistique fait partie de ces listes de fautes photographiques. Les flous, les tirages indistincts et mal définis, les sur- ou sous-expositions, les négatifs réutilisés, l'esthétique des *snapshots*, le vaste domaine de la lomographie, les photographes tels que Timm Ulrichs ou Randy Taylor, Timm Rautert etc. —il y a peu de temps, encore tous ces artistes seraient tombés sous la coupe de l'orthophotographie. Le fait que celle-ci se manifeste sous forme de manuels, de mémentos et d'abécédaires est le signe que la photographie est devenue au début du XXe siècle une véritable langue, qui dispose non seulement d'une grammaire mais aussi d'une sémantique bien définies. Il y a des fautes pour pratiquement toutes les lettres de l'alphabet et les livres proposent un ordre à la fois esthétique, épistémologique et technique pour le monde chaotique de la photographie. Il s'agit tout simplement d'une façon de faire passer des normes qui sont entre autre constitutives de la différence entre photographes professionnels et amateurs. « En général, note Hugo Müller, on peut constater que les amateurs n'ont ni l'envie ni les possibilités de faire des recherches pour comprendre les raisons de leurs fautes, leurs insuccès ou leurs erreurs. »⁴ Juste au moment où le mouvement de la photographie pictorialiste se répand au sein des amateurs, les professionnels eux-mêmes partent à la contre-attaque et identifient le bien et le mal. Une bonne partie des images pictorialistes prend naissance dans l'opposition à cette logique picturale et technique. Le culte du flou se dessine comme contre-mouvement des amateurs qui critiquent l'oubli de l'art dû à une domination des intérêts économiques chez les professionnels. L'imperfection et la dissidence vis-à-vis des normes orthophotographiques sont l'expression d'une volonté artistique qui dépasse allégrement les normes et réclame la liberté de ce qui a été exclu. En fait, on assiste dans les années 1900 à un combat d'hégémonie dans le champ de la photographie qui comprend le contrôle des revues ainsi que des institutions pour établir une nouvelle orthophotographie—car toutes les revues pictorialistes sont également de leur part orthophotographique dans leur démarche en inversant les choses. Elles discutent à nouveau des questions de composition, des techniques de tirage, des effets de flou, etc. tout en établissant une nouvelle langue photographique qui règle les articulations artistiques.

Un manuel, un mémento ou un abécédaire de fautes photographiques est par conséquent avant tout un moyen et une stratégie d'implémenter une langue photographique qu'on doit apprendre pour être compris. Si cette langue reste une langue étrangère, on ne sera qu'un étranger dans ce petit monde strict, organisé et réglementé. Les abécédaires photographiques appliquent des stratégies pédagogiques pour apprendre la *lingua franca*, la langue qui régit le monde de la photographie : ils sont comparables à un professeur qui enseigne à des élèves en suivant le programme scolaire de la ligue des photographes. Les manuels sont des modes d'emploi pour

3 Wolf H. Döring, *Foto-Fehler A bis Z*, Halle/Saale, Wilhelm Knapp, 1933 (je cite la seconde édition de 1937). Des extraits de ce livre ont été publiés ailleurs : *150 Foto-Fehler und wie man sie aus der Welt schafft* (= « Der Fotorat », Heft 4), Halle/Saale, Wilhelm Knapp, 1934 und *Hilfe bei Fotofehlern*, Düsseldorf, Wilhelm Knapp, 1952.

4 Müller, 1905, op. cit., sans pagination (introduction).

tous ceux qui commencent à apprendre la photographie comme pratique et comme articulation. Ils expliquent de façon claire la langue picturale qu'on doit apprendre et pratiquent les règles du passage de la prise de vue au tirage. Chaque étape est menacée par des fautes qu'il faut contrôler et maîtriser. Par conséquent, dans le manuel de Döring, on trouve des images qui illustrent les étapes du développement photographique. Il s'agit en effet d'emblée d'un développement, d'un tirage et d'un regard photographique. Chez Müller et Schmidt, on trouve des « fautes esthétiques »⁵ délibérées qui aboutissent à des images « ennuyeuses », « déplaisantes », « fautives », « laides » ou « désavantageuses ». Tous les deux suivent des conditions préalables et bien définies. On critique entre autre l'absence d'une composition stable et équilibrée, un arrière-plan trop agité, des éléments superflus ou même, quand, dans les portraits de groupes, tous ceux qui se trouvent devant un appareil photo ne font que regarder l'objectif.⁶ Bref, on critique ce qui n'est pas calculé ou calculable et ce qui n'est pas régenté par les lois de la composition artistique. La maîtrise de la photographie exige toute une panoplie de normes.

Si l'on regarde les manuels de photographie qui font parfois plusieurs volumes, comme par exemple chez Hermann Wilhelm Vogel et bien d'autres, on trouvera également des enseignements pour éviter les fautes. Chez Vogel, dans son manuel largement répandu au XIXe siècle, l'apprenti photographe peut à la fin du volume contrôler sa maîtrise de la langue photographique grâce à une série d'exemples.⁷ La vraie pratique exigera le contrôle—celui de l'appareil est la base et celui des règles et du regard même du photographe doivent suivre.

Formulons une dernière remarque : dans maintes revues, on trouve une rubrique qui discute cette sorte de phénomènes. Dans les *Photographische Notizen* de 1869/70, elle porte le nom de « boîte aux questions » (« Fragekasten »). Le lecteur pose une question et Hermann Wilhelm Vogel va lui répondre ce qui est vrai, beau et juste. Plus tard, ces pages s'intitulent « Critique d'images » et expliquent les fautes photographiques en suivant les exemples envoyés par des lecteurs. Parfois, on y trouve un véritable concours : on pouvait envoyer des photos qui traitaient d'un sujet donné, bien précis, et ensuite le jury choisissait les photos qui étaient publiées dans le numéro suivant. Par ces deux stratégies—critique et récompense—on montrait explicitement et par inclusion gouvernementale, pour citer la formule de Foucault, ce qui était susceptible de servir d'exemple au monde et à la communauté de la photographie : les images modèles.

Il me paraît nécessaire de comprendre la naissance des abécédaires, des mémentos et des rubriques de ce type, d'emblée comme stratégies esthétique et économique au sein d'une politique des images. Les amateurs deviennent tout à coup les véritables protagonistes de la scène photographique et constituent en plus une cible commerciale importante. Ce nouveau marché est accompagné d'un mouvement « orthophotographique » qui souligne l'importance d'une discipline technique et esthétique très stricte pour défendre la discipline des photographes contre leurs adversaires. « La propreté la plus minutieuse dans toutes les pratiques est la première et la plus importante règle du photographe », nous dit le professeur Schmidt.⁸ Voici une annonce qu'on trouve dans ce livre : « L'aspiration sans relâche seule mène au but! Et uniquement grâce à une lecture assidue et précise

5 Müller, 1905, op. cit., Teil I, p. 20-21 ; Schmidt, 1895/1915, op. cit., p. 43-53.

6 Schmidt, 1895/1915, op. cit., p. 45.

7 H.[ermann] W.[ilhelm] Vogel, *Photographie. Ein kurzes Lehrbuch für Liebhaber und Fachleute*, seconde édition augmentée, sous la dir. de Hans Spörl, Braunschweig, Vieweg, 1909, p. 294–318.

8 Schmidt, 1895/1915, op. cit., p. 67.

des publications photographiques, vous pouvez apprendre la photographie entièrement. » Celui qui est doté d'un regard photographique ou qui aspire à l'obtenir lira les livres des Éditions Knaupp, nous dit-on. Celles-ci contrôlaient une bonne partie du marché dans le monde germanophone et n'hésitait pas à publier plusieurs livres sur le même sujet. Par exemple, le livre de Döring *Foto-Fehler A-Z* était publié en version abrégée sous forme d'un fascicule de la collection Fotorat (Aide-Photo) avec le titre *150 Foto-Fehler und wie man sie aus der Welt schafft* (150 fautes photographiques et comment les éviter). Mais le déferlement de publications de ce type vient dans une certaine mesure trop tard parce qu'on assistera à l'apparition de nouvelles formes de livres « orthophotographiques » qui, cette fois-ci, prennent leur point de départ dans la dissidence explicite vis-à-vis des publications professionnelles. La « bible de la subversion photographique »⁹, pour citer Clément Chéroux et son beau livre *Fautographie* fut *Es kommt der neue Fotograf!* (Voici le nouveau photographe!) de Werner Gräff qui proclame tout simplement une révolution photographique. Son livre reprend le schéma et la structure classiques des abécédaires tout en mettant l'accent sur la présentation des images. Elles ne sont pas simplement des illustrations des explications techniques ou des instructions mais des arguments visuels de leurs droits. Cette nouvelle langue photographique deviendra la langue dominante pour une bonne partie des avant-gardes et va figurer, quelques années plus tard, comme orientation dans les rubriques « critique photographique » qu'on trouvera encore dans les revues. Le nombre d'or est remplacé par la nouvelle vision. Les photos dans le livre de Gräff fournissent les lettres visuelles de l'orthophotographie des années 1920 et 1930 et établissent un nouvel ordre des choses. Les mêmes photos seront utilisées dans le cadre de l'exposition « Film und Foto » à Stuttgart (1929) qui, en plus, donne lieu à d'autres publications comme le fameux *foto-auge / œil et photo / photo-eye* de Tschichold et Roh.¹⁰ Werner Gräff écrit dans la préface qu'on ne devrait pas « comprendre de travers la domination des photos peu ordinaires ; on ne veut rien dire contre les photos normales ». ¹¹ Mais il faut plutôt comprendre le contraire, puisqu'il s'agit justement d'une critique du caractère normatif de ces « photos normales ». Et il s'agit d'emblée d'une proclamation de la photographie comme art qui n'a rien à voir avec la photographie professionnelle ni avec celle des pictorialistes. Gräff présente comme ses prédécesseurs une véritable encyclopédie des fautes photographiques mais en les renversant: aujourd'hui, dit-il, on doit chercher et découvrir ce qu'on devait éviter dans le passé.¹² Son livre transforme les fautes en images, les échecs en photos surprenantes pour établir une nouvelle grammaire de la langue photographique.

Le livre de Gräff n'est pas le seul à découvrir la faute comme chance et le hasard comme programme. Si l'on se penche sur des récits autobiographiques de photographes d'avant-garde, on tombe un peu partout sur des fautes d'hier qui deviennent les photos de demain. Man Ray est sans doute l'exemple le plus connu d'un photographe qui redécouvre des techniques obsolètes du XIXe pour en dégager des formes nouvelles. On les connaît aujourd'hui sous leurs nouveaux noms donnés par Man Ray lui-même: « rayographie » et « solarisation » deviennent des techniques fétiches et ne sont rien d'autres qu'un recyclage des fautes photographiques de jadis. Le récit anecdotique de Lee Miller occupe également une place capitale parmi les

9 Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Ed. Yellow Now, 2003, p. 81.

10 Bernd Stiegler, « Pictures at an exhibition. Fotografie-Ausstellungen 2007, 1929, 1859 », *Fotogeschichte*, vol. 29, no. 112, 2009, p. 5-14.

11 Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin, Reckendorf, 1929 [Reprint Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1978], p. 4.

12 Gräff a publié encore deux manuels de photographie très peu connus : *So sollten Sie fotografieren lernen! Ein Foto-Lehrbuch für Anfänger*, Berlin, Union, 1930 et le petit livre très original *Ottos Fotos*, Stuttgart, Thienemann, 1932 (dans la collection « Thienemanns illustrierte Zweimarkbücher »).

mythes de la photographie.¹³ Elle réclame l'invention de la solarisation qui serait dû à un « accident »¹⁴ dans la chambre noire où un rat aurait touché ses pieds. Elle avait allumé, dit-elle, la lumière: le rat avait disparu mais l'aspect des photos en fut modifié. C'est l'histoire de la transformation d'une faute en découverte qui est tout à fait programmatique pour cette époque. En fait, cette découverte n'est rien d'autre que la redécouverte d'une faute photographique bien connue tout au long du XIXe siècle sous le nom d'« effet Sabatier »¹⁵. Arturo Schwarz souligne que Man Ray avait découvert dès 1919 une photo solarisée dans l'atelier de Stieglitz que ce dernier voulait jeter à la poubelle. Man Ray voulait tout de même tenir secret cette technique et désavoue Maurice Tabard qui l'avait rendue public dans son article « Notes sur la solarisation » publié en 1933, donc bien plus tard, dans la revue *Arts et métiers graphiques*.¹⁶ Pour Tabard, la solarisation, qui devrait être surprise et découverte, était typique de la photographie en général: « Oui », écrit-il en 1930, « quelle que soit l'expérience que l'on puisse avoir de son métier, la naissance de l'image dans le révélateur est toujours une découverte, une surprise. À ce moment, les idées jaillissent, les analogies s'assemblent et suggèrent la trouvaille d'une superposition. »¹⁷

Cette prise de position constitue le programme des avant-gardes puisqu'elle met en place une transformation qui englobe la tradition sous forme d'une reconfiguration. La faute devient programme. Il suffit de citer d'autres procédés tels la double exposition, les photogrammes, les techniques des photomontages et les collages qui furent d'ores et déjà des techniques du XIXe siècle. L'orthophotographie obtiendra une nouvelle grammaire qui sera aussi normative que la précédente. Ce qui a l'air ludique et expérimental est en effet la naissance de nouvelles formes comme normes esthétiques et épistémologiques. D'autres techniques et redécouvertes vont suivre tout au long du XXe siècle et ne cessent de surgir. On peut identifier des périodes où cette reconfiguration orthophotographique explose littéralement et ceci généralement dans des champs très différents. Le mouvement pictorialiste et celui des avant-gardes sont certainement très riches en redécouvertes d'images et de techniques considérées jusqu'alors comme obsolètes et fautives. Mais il faut nommer une seconde période : la naissance de la photographie digitale dans les années 1980 qui était accompagnée d'une production d'images imparfaites et d'une redécouverte de cette imperfection comme qualité esthétique. Vilém Flusser exprime la position théorique fondamentale de leur programme.¹⁸ On peut observer ce mouvement aussi bien dans le champ de la photographie artistique destinée au marché de l'art que dans les groupes d'amateurs qui commencent à découvrir des techniques primitives et simples. L'imperfection devient une qualité esthétique.

En reprenant la question des fautes photographiques d'une façon générale, il nous est permis de nous interroger sur la fonction des fautes dans l'histoire de la photographie. Il s'agit d'une entreprise assez vaste que nous aborderons ici sous forme de quelques thèses accompagnées d'une proposition de typologie des fautes photographiques.

13 Arturo Schwarz, *Man Ray*, Frankfurt/Main, R&B chez Zweitausendeins, 1980, p. 300.

14 Ibid.

15 Cet effet est nommé d'après le chimiste français Sabatier qui l'avait observé en 1862.

16 Maurice Tabard, « Notes sur la solarisation », *Arts et métiers graphiques*, no. 38, 15.11.1933, p. 30-33.

17 *Maurice Tabard*, Paris, Contrejour, 1987, p. 8.

18 Brad Feuerhelm, « Against Intention : The Photographic Error as Authority » (<http://www.americansuburbx.com/2016/05/against-intention-the-photographic-error-as-authority.html>)

Si l'on regarde les quelques exemples que nous venons d'envisager, on peut en tirer la conclusion que les fautes font partie du programme esthétique, épistémologique et technique de la photographie. Dans cette perspective les fautes photographiques ne donnent pas tellement lieu à des « images par erreur » (*Bilder aus Versehen*)—pour citer le titre d'un livre de Peter Geimer—mais à des images prévues.¹⁹ On les prévoit pour les intégrer dans un système qui se définit par des prises de position dans un champ artistique au sens bourdieusien. Ce système définit ce qui est accepté, admis ou acclamé et ce qui, tout au contraire, doit être refusé, critiqué ou exclu. Pratiquement toutes les fautes photographiques ont été découvertes plus tard comme innovation, libération ou orientation nouvelle. En étudiant les fautes photographiques, on peut mettre en lumière « les règles de l'art », les normes qui définissent le champ photographique sur différents niveaux. À la même période une faute peut à la fois donner lieu à des expériences artistiques nouvelles tout en étant réfutée dans le cadre des expériences dans les sciences naturelles. Alors, une étude des fautes photographiques implique celle du système de la photographie en général.

Nous proposerons donc ici une typologie des fautes photographiques qui se veut être une approche panoramique pouvant permettre la compréhension de l'enjeu de cette question qui a tout d'abord l'air très technique. Formulons une autre restriction: pour le moment, seules les fautes qui ont été reconverties en découverte, qui sont pour ainsi dire passées du mal au bien, retiennent notre attention. Cela est tout à fait essentiel pour comprendre ce processus de réévaluation et de transformation. Pour qu'il puisse avoir lieu, il faut changer les catégories, découvrir une nouvelle perspective ou ajuster les paramètres, c'est donc toujours un effet d'« après coup ».

Nous distinguerons trois catégories qui pourraient fonctionner comme programme théorique de détection d'erreurs:

1. Les fautes programmées
2. Les fautes programmatiques, donc les fautes comme programme
3. Les fautes de programme

On peut parler des *fautes programmées* dans le cadre des expériences par exemple liées au développement de techniques. Une expérience est toujours une sorte de programme qui, parfois, produit des résultats qui ne s'intègrent pas dans le réseau de ce qui a été prévu. Par conséquent, on doit adapter la théorie, ajuster les expériences ou ouvrir le champ du possible. Un grand nombre de techniques photographiques des premières années de l'histoire du médium sont des résultats de fautes de ce type. Le récit mythique de Daguerre qui avait déposé une plaque dans une armoire où il avait oublié un petit récipient rempli du mercure d'un thermomètre brisé est certainement l'exemple le plus connu, mais on pourrait également nommer la découverte des rayons-x, celle du procédé développé par Louis-Désiré Blanquart-Evrard, les plaques dites orthochromatiques de Vogel et bien d'autres. L'imprévu intervient et produit un résultat surprenant qui modifie l'ordre des choses. Mais tout ce qui arrive reste dans une certaine mesure dans le cadre des expériences ; il s'agit des fautes programmées qui modifient le programme de la photographie en théorie et en pratique. Ce premier type regroupe

¹⁹ Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2010.

surtout des fautes qui aboutissent aux changements techniques. Dans l'histoire de la photographie, on connaît de nombreux exemples d'images qui sont esthétiquement sans intérêt mais important comme « objets épistémiques », pour reprendre la formule de Hans-Jörg Rheinberger.²⁰ Les photographes produisent délibérément des fautes pour donner à voir, pour faire voir et pour entamer des recherches dans le vaste domaine de la visibilité photographique.

La seconde catégorie, les *fautes programmatiques*, regroupe les fautes techniques qui sont perçues comme la possibilité d'un changement de programme esthétique. Ce qui a été exclu devient le centre d'une productivité nouvelle. Pour ce second groupe, une dimension historique est constitutive parce qu'on veut se démarquer de quelque chose, d'une vision considérée comme obsolète. On change le registre, les paramètres et les bases du bien, du beau et du vrai et on cherche à identifier les moyens techniques de cette « nouvelle vision » du monde. Le pictorialisme et les différents procédés de la photographie des avant-gardes sont certainement les exemples les plus connus. Mais on en trouve bien d'autres: au milieu du XIXe siècle on pourrait nommer la photographie composite de Henry Peach Robinson et d'Oscar Gustave Rejlander ainsi que les doubles expositions de ce dernier—des techniques extrêmement contestées par la grande majorité des photographes. Et pour choisir un autre exemple : pratiquement toute la photographie spirite produit des images qui sont pour les uns de véritables révélations et pour les autres simplement des échecs incontestables.

Le troisième groupe, les *fautes de programme*, comprend les fautes envisagées comme une mise en scène d'une contingence, du hasard. On est parti à la recherche d'une *felix culpa*, d'une faute heureuse qui est prévue et provoquée par le système de la photographie lui-même. Le Dadaïsme et le Surréalisme en sont des exemples évidents, mais on pourrait nommer également les tendances d'une photographie documentaire qui découvrent les photos floues ou mal cadrées pour donner un effet plus authentique à ce qui est montré. Les fautes visent de façon délibérée l'introduction d'un hasard programmé dans la production des images. Il s'agit donc d'une interrogation systématique au sein même des pratiques connues. On peut, bien sûr, penser à la série des « Distorsions » de Kertész, aux brûlages d'Uzac ou aux expériences de Strindberg pour n'en nommer que quelques-unes.

Même si les fautes sont des événements singuliers et souvent des accidents du hasard et de passage, on doit les maîtriser, les rendre calculables et reproductibles si l'on veut les imposer comme nouvelle forme et norme. C'est le seul moyen d'établir ce qu'on pourrait appeler un style. En fait, le champ des photos spiritiques ou pictorialistes, surréalistes ou futuristes est assez homogène et le groupe des lomographes se donne même un manifeste pour cerner et fixer leur esthétique. L'histoire des fautes photographiques conçue comme une « orthophotographie » est un permanent va-et-vient entre une liberté qu'on croit découvrir et une norme qu'on impose. C'est en cela que cette orthophotographie que nous avons essayé d'esquisser couvre pratiquement tout le champ de la photographie. Les livres les plus ennuyeux, à savoir les manuels et les mémentos, en font partie aussi bien que les productions les plus avancées et passionnantes. Le bonheur de la *felix culpa*, de la faute heureuse, est toujours le résultat d'un combat, d'une prise de position hardie et d'une stratégie esthétique, épistémologique ou technique.

20 Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen, Wallstein, 2001.

Bernd Stiegler is professor of twentieth-century German literature and of literature and media at the University of Konstanz. He is the author of numerous books on photography and visual culture: *Theoriegeschichte der Photographie* (Wilhelm Fink Verlag, 2006), *Visual Culture / Visuelle Kulturen. Zur Einführung* (Junius Verlag, 2012) and *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne* (Wilhelm Fink Verlag, 2016).
Email: bernd.stiegler@uni-konstanz.de