



Focales

4 | 2020

Photographies mises en espaces

Le Corps photographe

Marc Lenot



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/focales/747>

DOI : [10.4000/focales.747](https://doi.org/10.4000/focales.747)

ISSN : 2556-5125

Éditeur

Presses universitaires de Saint-Étienne

Référence électronique

Marc Lenot, « Le Corps photographe », *Focales* [En ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 12 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/focales/747> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/focales.747>

Ce document a été généré automatiquement le 12 mai 2022.



La revue *Focales* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le Corps photographe

Marc Lenot

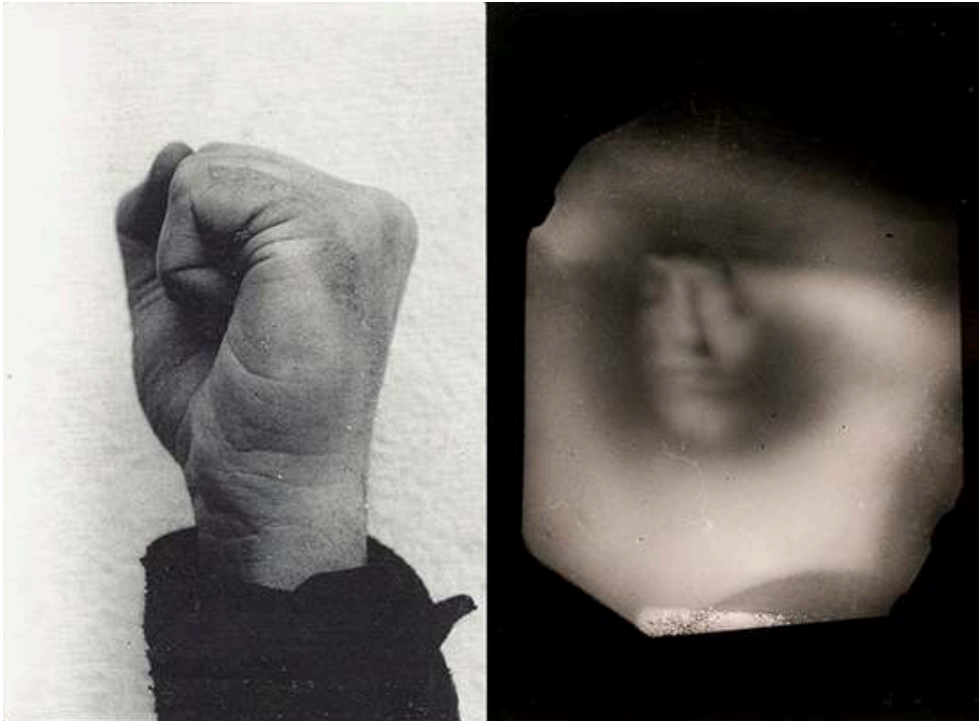
- 1 Cet essai a pour objet d'étudier la manière dont le corps humain a été transformé en appareil photographique, en faisant d'une cavité corporelle (poing, bouche, vagin) une *camera obscura*, sans adjonction d'une quelconque prothèse. Ces pratiques photographiques s'inscrivent dans une volonté de remise en cause expérimentale des règles standard de la photographie.

Le poing photographe : un défi expérimental

- 2 L'Italien Paolo Gioli est, à notre connaissance, le seul à avoir pris des photographies en utilisant son poing comme *camera obscura*. Gioli a réalisé de très nombreuses photographies au sténopé, non seulement au moyen de *camerae obscurae* de type standard, mais aussi avec une grande variété d'objets déjà troués dont il faisait des chambres photographiques. Pour lui, il s'agissait d'une forme de libération de l'appareil photographique, d'un refus des normes, des règles techniques et des contraintes mécaniques.
- 3 Étant par ailleurs adepte de l'autoportrait, il se demanda un jour si son corps ne pouvait pas faire aussi office de *camera obscura*, comme il le raconte à l'historienne de la photographie Roberta Valtorta¹. Plutôt qu'avec la bouche – « un peu trop facile, nous confia-t-il², c'est déjà une chambre » –, il choisit de le faire avec sa main, organe gestuel devenu instrument visuel, réintroduisant ainsi une dimension physique, haptique dans la pratique photographique. En tâtonnant quelque peu, il trouva une solution ; il choisit de fermer son poing autour d'une capsule de bouteille à l'intérieur de laquelle était coincé un petit morceau de papier photosensible. Ses doigts boudinaient un peu et il lui fallut trouver le bon degré d'ouverture pour laisser entrer la lumière. Puisqu'il ne pouvait pas viser, la difficulté était de centrer l'image. Paolo Gioli convient aussi que ce fut psychologiquement un peu difficile et que, dans l'obscurité, il eut un moment d'égarement, de panique irrationnelle, se demandant où était passé son appareil, avant de prendre conscience du fait que l'appareil, c'était lui. Il réussit du premier coup à

faire une épreuve satisfaisante d'un masque en plâtre de son visage qui avait été fait par sa femme Carla Schiesari.

À droite, Paolo Gioli, *Pugno contro me stesso* (Poing contre moi-même), 1989. À gauche, Carla Schiesari, *Pugno stenopeico* (Poing sténopéique), 1989



À droite, prise de vue au poing sténopé, tirage photographique aux sels d'argent, 18 x 13 cm. À gauche, tirage photographique aux sels d'argent, 18 x 13 cm.

© Paolo Gioli, avec l'autorisation de Paolo Gioli et Paolo Vampa.

- 4 Le masque apparaît sur l'épreuve, cerné par les doigts, comme s'il émergeait d'outre-tombe. Que ce soit une image de lui-même que Paolo Gioli choisit d'abord de reproduire n'est pas fortuit : son corps était ainsi présent aux deux extrémités de la chaîne de production de l'image, en tant que sujet et en tant qu'appareil, comme pour compenser l'absence de l'œil viseur.
- 5 Sa seconde image au poing est tout aussi révélatrice : une des premières photographies de Talbot ayant été une fenêtre, il choisit de photographier lui aussi sa fenêtre. Cette photographie, réalisée à la lumière naturelle, est bien plus claire ; elle a sans doute été exposée plus longtemps ; les doigts sont moins visibles. On distingue bien les montants de la fenêtre, mais une infiltration diagonale de lumière, se frayant un chemin entre deux doigts, vient perturber la représentation.
- 6 Paolo Gioli déclare n'être pas parvenu à faire plus de deux photographies au poing, que ce soit pour des raisons techniques ou par manque d'envie de continuer. Peut-être minimise-t-il *a posteriori* les difficultés de réalisation de ces photographies... Il affirme en tout cas aujourd'hui que deux photographies lui suffisaient et qu'il ne voyait pas l'intérêt de continuer à réaliser de telles images. En somme, le geste l'intéressait davantage que le résultat.
- 7 Le poing était pour Paolo Gioli une référence au travail manuel, il renvoyait au caractère physique de la photographie. Mais surtout, la disparition de toute machine, la

libération radicale de l'appareil l'intéressaient car elles lui permettaient d'établir un rapport à l'œuvre qui passait par son propre corps. Même si ce poing fermé n'avait rien d'un poing révolutionnaire, il était provocateur – marquant une forme de rébellion contre l'*apparatus* photographique.

La bouche photographe : s'appropriier l'autre

- 8 La bouche est la cavité corporelle qui a le plus fréquemment fait office de *camera obscura*. Cela tient sans doute à sa (relative) facilité d'utilisation pratique ; mais c'est aussi parce que les artistes y projettent une évidente dimension symbolique : la bouche, dédiée à la parole et à l'ingestion de nourriture, est un outil d'échange avec le monde ; c'est le premier moyen de découverte du nourrisson, le vecteur de communication de l'homme qui parle, mais c'est aussi un organe capable de procurer du plaisir. La première expérience documentée d'un sténopé buccal semble avoir été, en 1977, celle d'un étudiant anglais, Julian Ballantyne, dont il n'a pas été possible de retrouver la trace ; son travail retint l'attention de Joan Fontcuberta, qui le décrit comme un croisement entre *body art* et photographie³. La même année, Eric Renner se rappelle avoir été pris en photographie par le sténopé buccal d'une étudiante, Jewelanne Kowalski⁴.
- 9 Certains photographes ont, de façon ludique ou spectaculaire, expérimenté les possibilités photographiques de leur bouche. C'est par exemple le cas du britannique Justin Quinnell⁵ ou de l'artiste américain établi en France Jeff Guess qui resta pendant trente heures dans son laboratoire, pour réaliser « *From hand to mouth*⁶ » en 1993 : performance physique se situant entre jeu et exploit technique.
- 10 L'artiste américaine Ann Hamilton a réalisé plusieurs séries de travaux photographiques en sténopé buccal ; elle déclare avoir recherché la confusion des fonctions corporelles, la substitution d'un organe sensoriel à un autre : il lui semblait que sa bouche lui permettait de voir ou son œil de parler⁷. Les autoportraits au miroir et les photographies de personnes ou de paysages, réalisés par ce truchement, apparaissent dans un ovale, une mandorle horizontale : les lèvres de l'artiste prennent ainsi la forme d'un œil dont la pupille paraît être le sujet photographié. Une de ses séries se nomme *Portals* – ce titre marquant l'existence d'une frontière, d'un seuil, d'un passage, mais aussi d'une confusion entre intérieur et extérieur. Photographier autrui bouche ouverte, dans le même espace, face à face et très proche de l'autre, se regarder non les « yeux dans les yeux », mais « bouche à bouche », est une activité inconfortable, intime, trop intime, confie Ann Hamilton⁸.

Thomas Bachler, image de la série *Das dritte Auge – Aktaufnahme* (Le troisième œil – Photographie de nu), 1998



Tirage photographique aux sels d'argent, 90 x 70 cm.

© Thomas Bachler, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 11 La même intimité caractérise les sténopés buccaux de Thomas Bachler (1998). Parmi ceux-ci figurent des photographies de nus réalisées avec sa bouche⁹. Il souligne leur valeur d'appropriation, de prise de possession et leur dimension transgressive et proto-érotique – « Je les mange, je les mets dans ma bouche, comme ferait un bébé¹⁰ » – en remarquant aussi que l'absence de la médiation protectrice de l'appareil entre le photographe et le modèle crée une certaine tension érotique. Thomas Bachler a également réalisé des autoportraits au sténopé buccal en face d'un miroir (*The Third Eye*, 1985-1999). La confusion entre appareil, photographe et sujet fait dès lors que le regard devient un outil de saisie de l'identité.

Lindsay Seers, Mouth Camera Kiss (Southend), 1997



Tirage photographique aux sels d'argent, dimensions variables.

© Lindsay Seers, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 12 L'artiste britannique Lindsay Seers est allée encore plus loin dans cette relation entre le photographe et le sujet, puisqu'elle a remplacé l'acte amoureux du baiser par une double photographie bouche à bouche d'elle et de son amant, dans une sorte d'embrassement cannibale¹¹. Mais ce n'est là qu'un exemple de la manière dont, pour elle, la vie et l'œuvre ne font qu'un, se nourrissant l'une l'autre. Son installation à la Triennale de Londres début 2009¹² racontait l'histoire de sa vie, sans qu'il soit possible d'y distinguer le réel de la fiction. Enfant dotée d'une mémoire eidétique parfaite, capable d'emmagasiner dans son archive mentale des millions d'images, mais incapable d'établir une distinction entre elle et le monde extérieur, elle resta muette jusqu'à l'âge de huit ans. C'est en découvrant alors une photographie d'elle-même, qu'elle parla pour la première fois. Alors que sa conscience du passé et du présent, de l'intérieur et de l'extérieur, n'avait pas encore émergé, cette rencontre avec sa propre image brisa son unité fusionnelle avec le monde extérieur, et, selon ses dires, elle perdit alors ses dons extraordinaires¹³. Mais elle n'eut de cesse de pouvoir à nouveau ingurgiter des images : elle prit, à partir de 1991, des milliers de photographies avec sa bouche, de manière obsessionnelle et indiscriminée.
- 13 Se glissant à l'intérieur d'une grande tente noire¹⁴ pareille à un linceul, elle plaçait dans sa bouche un morceau de film, qu'elle fermait par un protège-dents troué ; émergeant de la bâche la main sur la bouche, elle enlevait ensuite sa main devant son sujet pour impressionner le film pendant quelques secondes, puis elle retournait sous la tente noire pour y déposer le film à développer ultérieurement. La représentation obtenue est encadrée par ses dents, elle est empreinte de traces de salive, de la couleur rosée des vaisseaux sanguins. Dans certains cas, Lindsay Seers photographiait en même temps la même scène à contre-champ avec un appareil standard pour exposer ensuite les deux vues ensemble : la « normale » et celle qui avait été faite au sténopé. Sa bouche

se faisait ainsi seuil, entre-deux, mais aussi modalité d'affirmation que la photographie est un fait de langage¹⁵.

Lindsay Seers, *Lost House (Aregua)*, 2001



Tirage photographique aux sels d'argent, 35 x 25 cm.

© Lindsay Seers, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 14 Lindsay Seers devint ainsi une caméra humaine¹⁶, une machine à prendre toutes les images possibles sans aucune prétention esthétique, mais avec l'ambition de tout enregistrer, tentant ainsi de compenser la perte de ses anciens pouvoirs, sans réussir à satisfaire son désir absolu de représentation : « C'est, dit-elle, tout mon corps qui regardait et prenait des photos, comme une sensation eidétique retrouvée¹⁷. » Pour l'artiste, la photographie remplaçait la mémoire ; elle ne se contentait pas d'enregistrer, mais devenait créatrice d'expérience.
- 15 Le photographe expérimental anglais John Hilliard écrit au sujet de Lindsay Seers : « son corps est à la fois sujet enregistré, vu, et instrument enregistrant, voyant, et elle prend conscience dans une dualité confondante de la distinction entre l'intérieur et l'extérieur¹⁸ ». Mais, en 2002, Lindsay Seers découvrit à Dublin le travail d'Ann Hamilton dont il a été question ci-dessus. Elle réalisa alors que cette quête, qui pour elle était essentielle, n'était pour certains artistes qu'une pratique parmi d'autres : « Elle m'avait poignardée, c'était tellement similaire. Je me suis sentie trahie. Ma première réaction a été qu'elle avait volé mon travail. En fait, c'était probablement juste une coïncidence¹⁹. » Elle comprit alors que la complétude était impossible, qu'elle ne parviendrait jamais à prendre toutes les images du monde, et elle cessa quasi totalement ses photographies buccales, pour explorer ensuite différemment les potentiels de son corps.
- 16 Dans ses écrits²⁰, Lindsay Seers revient de façon détaillée sur la dimension rituelle, obsessionnelle de son travail, sur la perception qu'elle avait des images tombant au fond d'elle-même, sur son vampirisme et son ventriloquisme visuels. Pour elle, la photographie, plutôt qu'une mémoire, est un environnement médial à travers lequel les histoires personnelles de chacun sont constamment reformulées, dans une tentative

incessante de réconcilier subjectivité interne et objectivité externe, passé et présent, mémoire et réalité.

Le vagin photographe : fusionner avec l'autre

- 17 Deux artistes ont pris des photographies à partir de leur cavité la plus intime, le vagin²¹. Le premier, Américain né en 1982, souhaite aujourd'hui rester anonyme : jeune homme transgenre né dans un corps féminin, il avait entrepris des traitements hormonaux et chirurgicaux de réassignation sexuelle. Étudiant dans un collège de l'Ohio, il y présenta un projet très particulier, en février 2006, « *Vaginal Pinhole Project* » : il réalisa des portraits photographiques d'une trentaine de ses camarades et de son professeur de photographie, ainsi qu'un autoportrait réalisé face à un grand miroir, en utilisant son vagin comme *camera obscura*. Sur un fond blanc, les sujets apparaissent un peu flous et aveuglés par la lumière du flash. Le professeur cache son visage dans ses mains, comme s'il était confronté non seulement à l'ambiguïté des relations entre le photographe et son modèle, mais aussi au tabou des rapports entre l'enseignant et son élève ; tous ses condisciples fixent l'objectif, c'est-à-dire la vulve de leur camarade.
- 18 C'est évidemment là une inversion du voyeurisme habituellement attribué au photographe à l'égard de son sujet : dans cette intimité impudique volontaire, le photographe perd tout contrôle et se livre totalement au regard de ses modèles, mettant en avant la partie la plus intime de son corps. Il contraint ainsi ses sujets à se confronter directement à son ambiguïté sexuelle – tout comme lui-même a dû s'y confronter pendant toute sa période de transition – et il enregistre leur réaction ; les regardeurs de ses photographies, comme les inconnus qu'il croisait dans la rue, sont gênés par son androgynie et son ambiguïté sexuelle, et son travail renvoie délibérément au fait que son corps se trouvait alors « dans cet espace liminaire entre mâle et femelle ». Cette approche exacerbe de surcroît la confusion entre intérieur et extérieur, entre sujet et objet : c'est avec son corps et non avec son œil, qu'il voit et photographie, et c'est par son vagin que les images pénètrent en lui. Pendant ses années de transition sexuelle, tout le travail de cet artiste a porté sur son identité, ses incertitudes et cette série photographique en est l'élément sommital. Cette œuvre personnelle, tragique témoigne de sa quête et de sa vulnérabilité ; elle interroge aussi la nature des rapports humains à travers la photographie.
- 19 L'artiste américaine Dani Lessnau²² photographie quant à elle ses amants, avant l'amour, au moyen d'une *camera obscura* insérée dans son vagin. Ayant confectionné huit *camerae obscurae* à partir de boîtiers de film, elle place à l'intérieur de celles-ci, dans l'obscurité, un petit morceau de pellicule noir et blanc, elle bouche le sténopé avec un obturateur, puis, nue devant son amant nu, elle en insère un en elle ; elle dit éprouver alors à la fois du plaisir et de la douleur. Ne pouvant viser, mais placée face à son sujet, elle ôte l'hymen obturateur pendant un long moment, entre 1 et 2,5 minutes selon la lumière, puis referme, retire le boîtier et en insère un nouveau doté d'un film vierge... Elle agit ainsi, huit fois de suite, avant de passer à l'acte (sexuel). Là où le pénis pénétrera, pénètre d'abord la lumière. Toutes les vues ne sont pas réussies. La série *Extimité* comprend une vingtaine de photographies²³ représentant au moins cinq hommes distincts.

Dani Lessnau, *Untitled* de la série *Extimité*, 2017



Tirage photographique aux sels d'argent, 38.1 x 45.7 cm.
© Dani Lessnau, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Dani Lessnau, *Untitled* de la série *Extimité*, 2017



Tirage photographique aux sels d'argent, 38.1 x 45.7 cm.

© Dani Lessnau, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 20 La texture de la représentation est quasi organique : on y voit de multiples imperfections, des vides, des plis, des déchirures. Le cerne de l'image – trou du sténopé et orifice féminin – est noir et bien défini, comme un vignettage ; l'image des amants est plus claire, floue, parfois indistincte et toujours comme en retrait, en profondeur. On distingue mal les traits de leur visage (à une exception près) et on perçoit surtout leur corps. Certains sont assis, la tête dans les mains, d'autres couchés, d'autres penchés vers elle, s'approchant dans un geste conquérant ou regardant l'objectif, et donc sa vulve, avec curiosité ; certains se masturbent. Nous ne savons rien d'eux, ni leur nom, ni leur lien avec elle – amants de passage ou compagnons – sinon qu'ils furent consentants. Beaucoup semblent timides, gênés devant cette audace, qui les dépouille du contrôle de la situation. Ce sont « des sujets songeurs, incertains, absorbés, tièdes et impatients », saisis « dans leur audace ou leur hésitation²⁴ ».
- 21 Ces images sont fluides, quasi viscérales. Une double performance a construit l'image et engendré son flou : d'une part, l'homme ne peut rester immobile pendant la longue durée de la pose, mais la photographe aussi bouge ; adepte du yoga, elle contrôle sa respiration, affirmant que son corps est passif, mais que son souffle le rend actif dans ce processus ; outre sa respiration, ses sensations de douleur et de plaisir autour de cette pénétration en elle induisent aussi des mouvements pelviens incontrôlables.
- 22 Ces images entre dedans et dehors sont à la fois tendres et érotiques, elles sont familières et bizarres. Leur étrangeté fascine et met mal à l'aise tout à la fois. Dani Lessnau a nommé sa série « extimité » : un mot à double sens. Pour Lacan, il signifiait d'abord l'inquiétante étrangeté, une traduction du *unheimlich* freudien²⁵. Pour le psychiatre Serge Tisseron, l'extimité est le désir de rendre visibles certains aspects de

soi jusque-là considérés comme intimes²⁶. Le travail de Lessnau est une tentative de fusionner espace public et espace privé, intérieur et extérieur, d'en flouter et abolir les limites.

- 23 On pourrait voir dans son travail une affirmation féministe quasi militante, une volonté de renverser les rôles : au lieu du photographe mâle, habillé, sujet créatif brandissant son appareil devant le modèle féminin nu, on trouve une femme qui, bien que nue, prend le contrôle de la situation, dirige son modèle masculin dévêtu, et fait de son vagin, cet organe mystérieux, tabou, presque honteux, un agent créatif et puissant – chose impossible pour un mâle²⁷ – en imposant à l'homme devenu vulnérable son mode de faire et son regard. Un voyeurisme inversé, une revanche de la femme photographe prenant le pouvoir après des décennies de domination, en quelque sorte.
- 24 Mais Dani Lessnau récuse cette interprétation simpliste : pour elle, tant l'homme que la femme sont à la fois puissants et vulnérables dans cette situation. Elle est aussi présente que les hommes dans la photographie, et ces images en disent autant, sinon plus sur elle que sur eux²⁸. Elle dit avoir précédemment fait, avec un appareil, des photographies d'un amant avant l'amour et avoir ressenti alors une relation de pouvoir qui ne lui convenait pas, une hiérarchie entre elle et son modèle qui ne lui plaisait guère, le poids d'un langage codé préexistant qui ne lui semblait pas naturel²⁹. C'est quand elle découvrit la série de photographies buccales *Face to Face* d'Ann Hamilton qu'elle comprit qu'on pouvait regarder avec le corps, et pas seulement avec les yeux, et qu'elle pouvait explorer une autre manière de photographier, en se plaçant en situation de vulnérabilité.
- 25 Car l'artiste est nue, ouverte, désarmée, pourvue seulement d'un appareil rudimentaire. Et, regardant ses photographies, le spectateur adopte son point de vue, il se met à sa place, qu'il soit homme ou femme, et fait l'expérience de la vulnérabilité qu'elle a su dépasser³⁰. Dani Lessnau abandonne le contrôle de la situation, ne vise pas, ne maîtrise pas la prise de vue ; elle ne peut totalement contrôler ni son propre corps, affecté par la respiration, le plaisir et la douleur, ni celui de son amant. Comme l'écrit la chercheuse roumaine Alexandra Turcu³¹, du fait de cette vulnérabilité partagée, le regard rend la relation entre les deux partenaires égalitaire et non plus basée sur la domination.
- 26 Il s'agit là de traduire en images la manière dont l'espace est partagé en silence, occupé par les deux présences corporelles, entre lesquelles le désir circule. L'artiste cite la philosophe franco-belge Luce Irigaray quant à la nécessité de cultiver la relation avec l'autre en tant qu'autre et de partager son silence³². Comme le fait remarquer Turcu, cette utilisation de la photographie pour construire un espace partagé rejoint également les réflexions de la philosophe israélienne Ariella Azoulay pour laquelle la photographie peut recréer un espace commun : l'acte photographique n'est pas le fait d'un seul agent, le photographe, mais est une rencontre entre tous les participants – photographe, sujet photographié et éventuels spectateurs – sans qu'il y ait de domination. La photographie relève alors d'un contrat civil entre les différents participants³³. Ce qu'Azoulay a analysé dans l'univers politique (le conflit israélo-palestinien), Dani Lessnau l'a accompli dans la sphère de l'intimité et de la sexualité.
- 27 Certains des photographes présentés ici, comme Paolo Gioli, mettent l'accent sur l'exploration, sur l'expérimentation, faisant de leur corps un outil photographique comme un autre. D'autres, comme Dani Lessnau, Lindsay Seers ou l'Américain anonyme – pour lequel une telle pratique confina à l'autothérapie – y voient un engagement personnel, une performance intime dans laquelle ils (et plus souvent elles) sont

impliqués, immergés, dévoilés, vulnérables ; que ce soit réel ou fictif, c'est leur vie même qui semble être en jeu, et toute distance entre l'art et la vie semble abolie.

- 28 Tous insistent sur la pureté d'une vraie vision, sans optique, à partir du potentiel d'une cavité corporelle devenue *camera obscura*, en parallèle avec la perte de pouvoir délibérée du photographe, son incapacité à contrôler le processus photographique. Comme ce processus est essentiel, la photographie devient alors son propre sujet : les images obtenues ne prétendent pas être des représentations fidèles du réel, mais plutôt les témoignages d'une action, d'une expérience photographique. L'acte photographique ne se contente plus d'enregistrer, mais, remis en question, il se fait expérience unique.
- 29 Ces artistes font du corps un instrument photographique autonome, un élément central de la prise de vue. Ils abolissent les frontières entre le dedans et le dehors, entre le sujet et l'objet, entre l'acteur et l'outil, l'humain et la machine ; ils tendent ainsi vers une hybridation, une dimension post-humaine. Aujourd'hui, tout le monde est photographe, tout est photographié, entre selfies et surveillance ; demain, tout pourrait sans doute être photographiant, devenir appareil.
- 30 Cette expérimentation allant à l'encontre des règles de la « bonne » photographie est une remise en question de l'appareil photographique et de ses programmes, qui renvoie bien sûr aux écrits de Vilém Flusser sur l'*apparatus* et l'expérimentation³⁴, mais aussi à d'autres réflexions philosophiques sur les rapports entre homme et appareil (Gilbert Simondon, Jean-Louis Déotte, Günther Anders...) – ce qui permet d'envisager ce corps photographe dans ses dimensions sociale et politique contemporaines

NOTES

1. Roberta VALTORTA, « *Se hai una perforazione, hai già un "immagine"* », *Count Down*, n° 2, mars 2000 (consulté le 10 août 2019) : < <http://www.paologioli.it/download/ValtortaRoberta.pdf> >.
2. Notre entretien avec Paolo Gioli, le 30 mai 2011, partiellement en ligne : < <http://www.paologioli.it/download/ConversazioneconLenot.pdf> >.
3. Joan FONTCUBERTA, « *Una Revision de los Orígenes* », *Photovision*, n° 15, 1986, p. 12-16.
4. Eric RENNER, *Pinhole Photography, From Historic Technique to Digital Application*, Burlington, Focal Print/Elsevier, 2009, p. 101.
5. Voir son site < <http://www.pinholephotography.org> > (consulté le 10 août 2019) et Justin QUINNELL, *mouthpiece*, Stockport, Dewi Lewis, 2006.
6. Voir son site < http://www.guess.fr/works/from_hand_to_mouth > (consulté le 10 août 2019).
7. Joan SIMON, *Ann Hamilton, An inventory of Objects*, New York, Gregory R. Miller & Co, 2006, p. 195.
8. Voir son site < http://www.annhamiltonstudio.com/objects/face_to_face.html > (consulté le 10 août 2019).
9. Voir son site < <http://thomasbachler.de/21-das-dritte-auge-aktaufnahmen> > (consulté le 10 août 2019).
10. *Ibid.*
11. Voir son site < http://www.lindsayseers.info/work_node/245 > (consulté le 10 août 2019).
12. Voir son site < http://www.lindsayseers.info/exhibition_node/225 > (consulté le 10 août 2019).

13. M. Anthony PEWILL, « Introduction », *Human Camera Lindsay Seers*, Birmingham, Press BIAD, 2007, p. 1.
14. Rufus EISENBUD, « Remission », in Lindsay SEERS dir., *Human Camera*, Birmingham, University of Central England, 2007, p. 74 : « a light-tight black tent out of which Seers would emerge by squeezing her body through a tight iris-like opening. You didn't have to be trained psychoanalyst to see the primal associations ».
15. Philip BALL, « The Magical Image », in Lindsay SEERS, *Human Camera*, op. cit., p. 50.
16. Voir la vidéo produite par la Tate < <https://www.youtube.com/watch?v=B0XqeAFS4Qk> > (consultée le 9 octobre 2019).
17. Lindsay SEERS, « My Camera Life », in *Human Camera*, op. cit., p. 61-62.
18. John HILLIARD, texte de présentation de l'exposition *Hands On* à la galerie Raum mit Licht, Vienne, du 4 mars au 22 avril 2010.
19. Lindsay SEERS, « Vampire », in *Human Camera*, op. cit., p. 94.
20. M. Anthony PENWILL dir., *It Has To Be this Way*, Londres, Matt's Gallery, 2010 : récit accompagnant l'exposition éponyme.
21. Nous n'avons pas retenu les photographies rectales d'Éric Madeleine qui nous semblent davantage relever de la farce, ni les photographies nocturnes de l'Australienne Daisy Galaxy.
22. Voir son site < <https://www.danilessnau.com> > (consulté le 13 août 2019).
23. Dont 12 « officielles » visibles sur son site < <https://www.danilessnau.com/new-page-2> > (consulté le 13 août 2019).
24. Filippo D'ARINO, « Solo Andata », *Torinosette (La Stampa)*, n° 1500, 23 mars 2018.
25. Jacques LACAN, *Le Séminaire XVI. D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 249.
26. Serge TISSERON, *L'Intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.
27. Kyle FITZPATRICK, « The Artist who turned her Vagina into a Camera », *Playboy*, 6 février 2018 : < <https://www.playboy.com/read/vagina-camera-artist-dani-lessnau> > (consulté le 13 août 2019).
28. Zoralis PÉREZ, « Dani Lessnau is a Photographer who took Pictures of her Lovers from inside her Vagina », *Cultura Colectiva*, 7 février 2018.
29. Miss ROZEN, « This artist puts a camera inside her vagina and takes photos of her lovers », *Dazed*, 31 janvier 2018.
30. Miss ROZEN, « This Artist photographs her Lovers - using a Camera placed in her Vagina », *Bust*, n° 108, décembre 2017/janvier 2018, p. 60 et suivantes.
31. Alexandra TURCU, « The World seen through a Vagina, the Photography of private Space in Dani Lessnau's Experiment », *Ekphrasis (Images, Cinema, Theory, Media)*, vol. 19, janvier 2018 (Aftermaths of Critical Theory issue), p. 112-123.
32. Dans l'article de *Dazed*, Dani Lessnau mentionne le livre de Luce Irigaray, *Sharing the World*, Londres/New York, Continuum, 2008.
33. Ariella AZOULAY, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, p. 85 et suivantes.
34. Marc LENOT, *Jouer contre les appareils, De la photographie expérimentale*, Arles, Photosynthèses, 2017.

RÉSUMÉS

Cet essai explore comment le corps humain peut être parfois transformé en appareil photographique : des artistes font d'une de leurs cavités corporelles une *camera obscura*. Paolo Gioli le fait avec son poing, Thomas Bachler, Lindsay Seers et d'autres avec leur bouche, et deux autres, dont Dani Lessnau, avec leur vagin. Une telle pratique s'inscrit dans un questionnement expérimental de la photographie en refusant l'usage d'un appareil traditionnel, en lien avec les théories de Vilém Flusser.

This essay explores how the human body can be transformed into a photographic camera: some artists use one of their body cavities as a *camera obscura*. Paolo Gioli did it with his fist, Thomas Bachler, Lindsay Seers and others with their mouth, and Dani Lessnau and another artist with their vagina. Such an artistic practice fits into an experimental questioning of what photography is: these artists reject the use of the traditional camera and apparatus, in line with Vilém Flusser's theories.

INDEX

Mots-clés : photographie expérimentale, sténopé, camera obscura, Flusser Vilém, Gioli Paolo, Bachler Thomas, Seers Lindsay, Lessnau Dani

Keywords : experimental photography, pinhole, camera osbcura, Flusser Vilém, Gioli Paolo, Bachler Thomas, Seers Lindsay, Lessnau Dani

AUTEUR

MARC LENOT

Marc Lenot est polytechnicien, diplômé du MIT, et plus récemment Docteur en histoire de l'art. Sa thèse portait sur la photographie expérimentale. Il est l'auteur du blog « Lunettes rouges », hébergé par Le Monde, et a été le lauréat du prix AICA de la critique d'art en 2014. Il vit entre Lisbonne et Paris. Il a publié en 2017 aux éditions Photosynthèses (Arles), *Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale*.