



N° 6 | 2020

Accélération et vitesse : de la célérité dans les arts

---

## Le vertige de l'accélération de la réalité mondialisée chez Andreas Gursky

*Alexandre Melay*

---

**Édition électronique :**

**URL :**

<https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-6/3660-le-vertige-de-l-acceleration-de-la-realite-mondialise-e-chez-andreas-gursky>

**ISSN :** 2534-6431

**Date de publication :** 08/02/2020

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

---

Pour **citer cette publication** : Melay, A. (2020). Le vertige de l'accélération de la réalité mondialisée chez Andreas Gursky. *À l'épreuve*, (6).

<https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-6/3660-le-vertige-de-l-acceleration-de-la-realite-mondialise-e-chez-andreas-gursky>

La mondialisation est un processus complexe partiellement gouverné et dirigé, résultant en partie de changements imprévisibles et cumulatifs, qui unifie le monde sous le modèle économique néolibéral, mais qui fragmente également l'expérience de la vie sous le capitalisme. Au cœur des mutations contemporaines, nous croisons les évolutions de notre rapport au temps, dont le bouleversement est devenu une figure obsessionnelle pour nos sociétés. L'accélération du processus d'industrialisation et d'urbanisation de la planète, une expérience de l'époque moderne avancée, de la postmodernité, ou de l'hypermodernité, a amené certains scientifiques à émettre l'hypothèse d'une nouvelle ère géophysique, l'Anthropocène. Cette grande accélération correspond au processus de naturalisation du capitalisme : devenu organique et universel, il est la loi naturelle de l'Anthropocène ; et l'accélération est devenue une dimension fondamentale de la temporalité de cette époque, annonçant les trois aspects clés de la mondialisation : déterritorialisation, hyper-capitalisme et compression spatio-temporelle qui ont entraîné des changements dans notre perception, et dont l'outil majeur est l'algorithme, sur lequel se fondent désormais toutes les strates de la société postmoderne.

---

**Mots-clefs :**

Mondialisation, Accélération, Andreas Gursky, Modèle économique néolibéral

---

La mondialisation est un processus complexe partiellement gouverné et dirigé, résultant en partie de changements imprévisibles et cumulatifs, qui unifie le monde sous le modèle économique néolibéral, mais qui fragmente également l'expérience de la vie sous le capitalisme. Au cœur des mutations contemporaines, nous croisons les évolutions de notre rapport au temps, dont le bouleversement est devenu une figure obsessionnelle pour nos sociétés. L'accélération du processus d'industrialisation et d'urbanisation de la planète, une expérience de l'époque moderne avancée, de la postmodernité, ou de l'hypermodernité, a amené certains scientifiques à émettre l'hypothèse d'une nouvelle ère géophysique, l'Anthropocène<sup>1</sup>. Cette grande accélération correspond au processus de naturalisation du capitalisme : devenu organique et universel, il est la loi naturelle de l'Anthropocène ; et l'accélération est devenue une dimension fondamentale de la temporalité de cette époque, annonçant les trois aspects clés de la mondialisation : déterritorialisation, hyper-capitalisme et compression spatio-temporelle qui ont entraîné des changements dans notre perception<sup>2</sup>, et dont l'outil majeur est l'algorithme, sur lequel se fondent désormais toutes les strates de la société

postmoderne.

Mais comment représenter la mondialisation, le capital, ses échanges et son accélération ? La théorie de l'accélérationnisme<sup>3</sup> a trouvé sa place dans le discours socio-géopolitique, mais également artistique puisque nombreux sont les artistes qui réfléchissent à la vitesse de la civilisation contemporaine dans des interprétations artistiques en présentant une vision accélératrice décrite à travers une « esthétique de la mondialisation<sup>4</sup> ». Le travail photographique de l'artiste allemand Andreas Gursky<sup>5</sup> incarne visuellement l'abstraction et l'éclatement du monde contemporain en accélération en explorant le potentiel de la mondialisation par le biais d'une technique hybride combinant photographie et manipulation numérique : une sophistication capitaliste, propre aux formes et au contexte dont elle est extraite<sup>6</sup>. Largement axé sur les possibilités industrielles et technologiques de la mondialisation, Gursky utilise la manipulation numérique pour forcer notre sens de la perception au-delà de la crédibilité, créant ainsi un monde que nous reconnaissons, mais qui est aussi partiellement imaginé et encore non réalisé. En photographiant les lieux du capitalisme et en proposant des images photographiques aux réflexions sur la vitesse du temps, sur la notion de masse ou sur le fonctionnement socio-économique du monde contemporain, Gursky restitue un certain motif de la contemporanéité par une sorte d'archéologie du temps présent, à l'image de la rigueur taxinomique héritée des Bechers, devenant autant sociologue que chroniqueur d'une économie globale en accélération dans laquelle la valeur de véracité imprègne la vision de l'artiste sur le monde contemporain.

## Lieux de l'accélération mondialisée



Fig 1 : Andreas Gursky, *Chicago Board of Trade II*, 157.4 x 284 cm, 1999.

Partout, sur les cinq continents, Gursky recherche les signes de notre époque, se faisant le chroniqueur distant des sites de la postmodernité en illustrant les lieux associés à l'accélération de la mondialisation. Chaque lieu présente une image saisissante d'un monde transformé par l'industrie de la haute technologie, les marchés mondiaux, les déplacements humains et le flux commercial ; dont les titres portent simplement et directement le lieu géographique où elles ont été prises. Les photographies sont des lieux emblématiques de la surmodernité, des structures architecturales ou des lieux symboles de richesse et de complaisance, des « non-lieux<sup>7</sup> » photographiques au sens de Marc Augé, des espaces qui sont la mesure de l'époque contemporaine ; mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, les voies aériennes, ferroviaires, les aéroports, les chaînes hôtelières, les parcs de loisirs<sup>8</sup>. Les « non-lieux », ces espaces d'anonymat qui accueillent chaque jour des individus plus nombreux, sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens, voies rapides, échangeurs, gare, aéroports, que les moyens de transport eux-mêmes, voitures, trains ou avions<sup>9</sup>. Ceux que définit Michel Foucault comme des « hétérotopies<sup>10</sup> » pour en montrer toutes les ambivalences : des espaces des possibles à la fois esthétique et intellectuel<sup>11</sup>. Gursky se concentre sur les faces cachées de la mondialisation, avec un point de vue distant, en étant tout près de l'évènement tout en n'étant plus dans le monde réel. Depuis le milieu des années 1980, les ports, les salles de concert, les immenses immeubles de bureaux, les vastes halls d'hôtel de luxe, les immeubles résidentiels, les entrepôts industriels, les centres commerciaux, mais aussi les fétiches commerciaux mis en scène dans les vitrines des grandes marques de mode, font partie de ses sujets. Dans ses immenses vues panoramiques d'évènements de masse sportifs et festifs, de lieux de pouvoir ou de salles des bourses internationales, il saisit la condition humaine à l'ère postmoderne. Ces lieux représentent un symbolisme à l'égard de sites où s'opèrent d'importantes transactions financières, d'espaces répondant à une logique du spectacle populaire, ou de manifestations dans lesquelles sont exposées les angoisses de la société consumériste. Le fossé entre la pauvreté et la richesse, la mise en regard du dénuement et de la surabondance au sein d'une culture mondiale de plus en plus globalisée ne sauraient guère être symbolisés de manière plus frappante que par la confrontation entre les photographies du luxe dans *Parda I* (1996) et les décharges dans *Untitled XIII Mexico* (2002). Ces « lieux communs<sup>12</sup> » renvoient au monde de la globalisation des échanges comme dans *Chicago Board of Trade II* (1999), un site exemplaire de la postmodernité où les relations humaines se mêlent avec le potentiel de la finance associé au flux, à la rapidité et à la technologie dans une recherche constante de profits, contribuant à créer un marché mondial du « temps boursier », une accélération de la finance mondialisée aboutissant à un « mur du temps<sup>13</sup> ».



Fig 2 : Andreas Gursky, *Tokyo*, 236.5 x 414.7 cm, 2017.

Le capitalisme est le fruit de progrès technologiques, représentatif de la mobilité due à l'expansion des marchés économiques, à la colonisation et au développement des industries du transport et du tourisme : un univers, où règnent les réseaux et la vitesse, la déshumanisation et la standardisation du quotidien, avec l'angoisse de l'éternel retour<sup>14</sup>. Ambivalences entre manifestations de masses - *Dance Valley* (1995) - et extrême individualisation - *Amberg, Siemens* (1991) ; entre organismes urbains surpeuplés et surconstruits - *Copan* (2002) - et espaces de friches urbaines en jachères - *Ibiza* (2016) ; entre monumentalités - *Kamiokande* (2007) - et fractures - *São Paulo, Sé* (2002) ; entre spectacles grandioses - *Monaco* (2004) - et précipices de l'anonyme - *Library* (1999). Tous les événements spatio-temporels que le photographe décrit existent dans le cadre d'un contexte rationnel, voire empirique, aussi global soit-il. En même temps, ses photographies semblent poser la question du rôle de l'homme au sein des réseaux économiques et culturels mondiaux. Ce sont des lieux sur lesquels l'homme semble ne plus avoir prise, comme un défilement de paysages, au cours d'un transport mécanisé, où l'œil habituellement vacille face à ce temps non rentabilisé comme dans la photographie intitulée *Tokyo* (2017). Gursky comprime des lieux communs de la vie contemporaine tout en s'attachant toujours à représenter le rapport entre l'homme et l'espace. S'il réalise ses photographies de façades d'architectures, d'espaces intérieurs, les hommes sont souvent montrés à l'état de masses, comme des abstractions ornementales, apparaissant souvent petits et insignifiants, voire totalement absents. Dans *Engadin II* (2006), les skieurs vus de très loin sont réduits à de simples points, des points de l'expérience vécue intégrés au scénario photographique que Gursky déploie à l'échelle mondiale. Tandis que dans *Madonna I* (2001), la *pop star* y apparaît microscopique debout sur la scène au milieu d'un nuage coloré de fans. Les espaces photographiés par Gursky montrent la circulation accrue des hommes et la communication accélérée des informations qui transforment les espaces en lieux de transit où l'individu tend finalement à disparaître, absorber par la vitesse de la mondialisation. Dans cette grande accélération, les êtres humains ne sont qu'un

élément parmi d'autres dans un réseau tentaculaire, qui se propage à l'infini, comme les énergies de la mondialisation déplaçant continuellement ses limites. Car le moteur de la globalisation économique est l'idéologie de la « croissance », c'est-à-dire le récit d'un développement exponentiel dont dépendrait l'avenir de l'humanité. Pour Jean-François Lyotard, « le développement n'est pas aimanté par une Idée, comme celle d'émancipation de la raison et de la liberté humaines. Il se reproduit en s'accélération, et en s'étendant selon sa seule dynamique interne<sup>15</sup> ». Alors dans cette faillite de l'échelle humaine, c'est l'effondrement de la « dimension humaine » engloutie par les effets de la mondialisation qui nous est montré, comme dans le parc de centrales photovoltaïques *Les Mées* (2016) ou dans le triomphe de la masse et de la multitude d'un spectacle musical *Cocoon I* (2007). Ne reste alors qu'un décor immobile, suspendu dans le temps et dans l'espace, car l'accélération du monde nous rend immobiles et la vitesse se transforme en de multiples moments d'inertie<sup>16</sup> ; un processus de théâtralisation qui affecte le monde. Car la vue d'ensemble de Gursky est aussi la nôtre, comme si nous étions perpétuellement de « passage », en train de traverser ces scènes, ni vraiment impliqués, ni excessivement conscients de leur portée.

## Spectres de la postmodernité

Le travail photographique de Gursky implique des sujets d'actualité liés à notre civilisation globale se situant paradoxalement au carrefour du romantisme par les dimensions, la modernité pour le désenchantement et le postmodernisme pour l'usage de la photographie comme vecteur sémiologique. Cependant sa démarche reste toujours ancrée dans le réel et le sociologique, mais pas celui de la reproduction qui est presque toujours détachée de son objet immédiat. Gursky est un photographe de l'ère de la mondialisation, un témoin de notre société qui vit un « passage d'époque », qui fait face à une nouvelle espèce de catastrophes en voie d'accélération, où la perception de l'espace et du temps est en train de se modifier. Ce sentiment vécu sur le mode de l'accélération traduit une nouvelle dynamique du monde faite d'enchaînements de faits et de situations inédites. Ce que Zaki Laïdi définit comme « le temps mondial<sup>17</sup> », dans un univers liquide, fluide et tentaculaire, qui défie toute idée de représentation. Dans son travail photographique, l'artiste tente de traduire cette « modernité liquide<sup>18</sup> » pour définir un monde postmoderne régi par l'immédiateté et la communication accélérée des échanges, qui érode les liens entre les hommes en révélant la fragilité d'une société fondée désormais sur l'individualisme et la vitesse d'un changement perpétuel ; et nous sommes désormais sous l'effet de la triple accélération de la postmodernité troisième modernité qui évolue au rythme des innovations technologiques.



Fig 3 : Andreas Gursky, *Rimini*, 298.1 x 207 cm



Fig 4 : Andreas Gursky, *Nha Trang*, 295.5 x 207 cm, 2004.

Car l'accélération est une dimension constitutive du mode de production et de consommation d'une économie globale, recherche de profit, productivité, augmentation de la quantité produite par unité de temps : l'expression « *time is money* » exprime le lien entre l'économie capitaliste et le temps. C'est un message clair sur la vitesse de la monnaie et ses effets désordonnés sur l'économie mondiale. Le marché absorbe de vastes vagues de capitaux et les rejette dans une logique qui lui est propre. La vitesse du monde renvoie à l'émergence de la mondialisation, du tourisme de masse comme dans *Rimini* (2003), où les parasols alignés sur une plage dessinent une procession prévisible, rationnelle et apparemment sans fin. Cette grande accélération, synonyme du néo-libéralisme, comme le montre la photographie *Nha Trang* (2004) où des centaines de femmes vietnamiennes fabriquent à la main du mobilier Ikea dans une usine ou dans *Salerno I* (1990) où des centaines de véhicules attendent leur embarcation à destination de contrées lointaines. La vitesse suggère aussi l'industrialisation à grande échelle, avec l'élevage intensif et excessif comme *Greeley* (2002) ou *Beelitz* (2007), mais aussi la dégradation de l'environnement, comme dans *Bangkok IX* (2011) où les rives qui traversent la capitale thaïlandaise sont

polluées à un niveau élevé, ou dans *El Ejido* (2017) montrant des milliers de déchets se propageant avec les vents. Le changement climatique illustré par la photographie *Antarctic* (2010), un continent en son centre d'une blancheur rugueuse semblant émerger comme un signe apocalyptique, avec toute la beauté de ses détails, mais subissant les signes avant-coureurs du réchauffement climatique, qui pourrait bien être « l'accélérateur du XXI<sup>e</sup> siècle, en précipitant les contradictions du capitalisme tardif<sup>19</sup> ». L'accélération des technologies et des échanges financiers dans les salles de marché, c'est ce que l'on découvre en regardant l'image de la *Tokyo Stock Exchange* (1990), où l'on se perd dans un mirage d'échanges entre opérateurs et négociants, pareils à une société d'insectes, illustrant le chaos du marché libéral. Vertige de la communication, avec les images des énormes spectacles chorégraphiés en Corée du Nord dans *Pyongyang* (2007), qui se heurtent à des événements culturels occidentaux tels les concerts *Tote Hosen* (2000), à des événements sportifs de boxe dans *Klitschko* (1999) ou de football dans *Amsterdam, EM Arena I* (2000) ou encore de cyclisme dans *Tour de France* (2007). L'intensification d'un capitalisme sans scrupule envahit la société de consommation à l'image de la photographie *99 Cent* (1999) qui montre les rangées d'articles regroupés et disposés selon une logique rationnelle dans les allées d'un supermarché s'étalant en une succession de lignes horizontales se perdant à l'infini. Dans *Amazon* (2016) c'est l'intérieur de l'un des énormes entrepôts du géant américain de la vente au détail avec son ordre stérile et ses étagères infinies de produits, que photographie Gursky, comme s'il voulait nous montrer les économies d'échelle vues non par les consommateurs, car contenant et contenu sont définis de façon similaire. Le facteur d'accélération renvoie aussi aux limitations humaines et à la dépersonnalisation, ce que Gursky nous montre dans les bourses d'échanges telles que *Kuwait Stock Exchange* (2000), *Mayday V* (2006) ou *Dortmund* (2009), des sites qui deviennent des ruches effrayantes d'individus qui vus à la bonne distance apparaissent tous identiques, car mus par les mêmes valeurs dans des comportements qui évaluent la personne.



Fig 5 : Andreas Gursky, *Pyongyang*, 305 x 206 cm, 2007.

Dans ses images, c'est précisément la finitude qui est montrée, mais dans un sens contemporain, voire sociologique. Nous ne sommes, de son point de vue d'éthologue, que d'infimes particules d'une espèce endémique, fréquemment entropique tout du moins à l'égard de son environnement et des individus composant le tout normatif. L'humanité dessine un monde à sa ressemblance, nous suggère Gursky. Ce sentiment d'impuissance individuelle va ainsi de pair avec les effets avérés et massifs de l'espèce, tandis que la techno-structure générée par celle-ci apparaît incontrôlable. Impuissant face à un système économique informatisé dont les décisions reposent sur des algorithmes capables d'effectuer des opérations à la vitesse de la lumière, l'homme est à la fois spectateur et victime de sa propre infrastructure. Un monde dans lequel l'individu anonyme se trouve submergé par l'environnement impersonnel parmi tant d'autres. L'individu passe d'un milieu clos à un autre<sup>20</sup>, il ne semble jamais pouvoir s'extirper de la mainmise institutionnelle et sociale, même en agissant à ciel ouvert.

### **Processus à la sophistication capitaliste**

Le sujet, mais aussi les choix formels de la photographie de Gursky, semble être un

moyen particulièrement approprié pour reproduire visuellement la mondialisation, le capital, ses échanges et son accélération, mais aussi pour enquêter sur la relation entre l'imagerie, le capitalisme et le postmodernisme. Le postmodernisme « est la consommation de la pure marchandise en tant que processus<sup>21</sup> », comme le processus artistique utilisé par Gursky. Car « la boucle du capital, commerce, spectacle et surface répétée de Gursky est clairement un commentaire sur les conditions de la postmodernité<sup>22</sup> ». Gursky prolonge l'approche documentaire de ses maîtres Bernd et Hilla Becher en capturant le monde contemporain sous une autre forme, une composition intrigante rendue possible par un montage photographique devenu le style iconique du photographe.

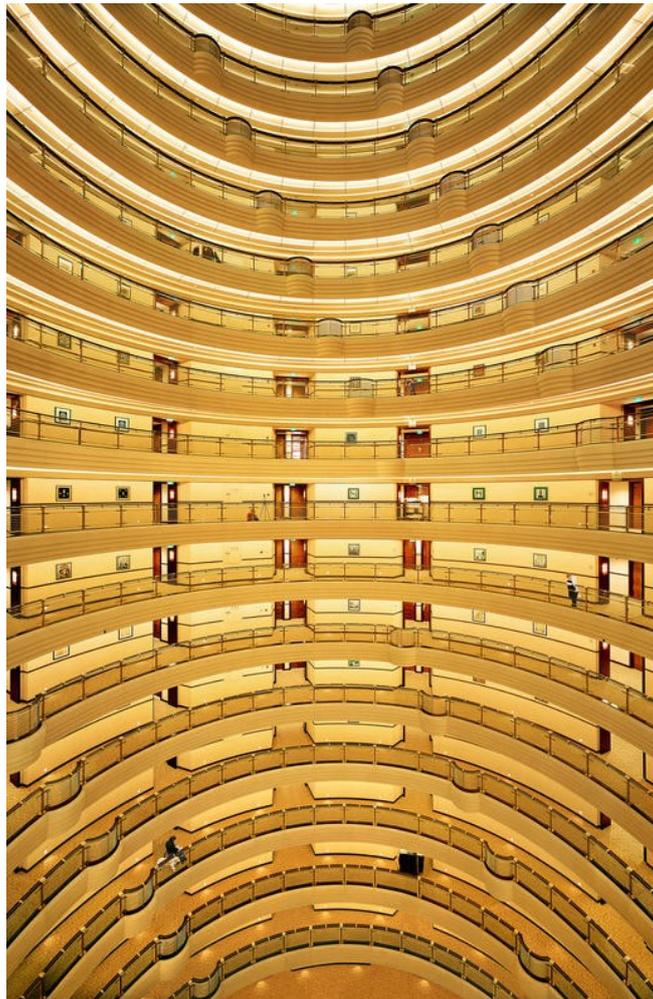


Fig 6 : Andreas Gursky, *Shanghai*, 280 x 200 cm, 2000.

Le lien entre l'image de Gursky et le capitalisme peut expliquer la pertinence de son processus de production. Depuis les années 1990, le photographe intègre la manipulation numérique à ses méthodes de travail. Au début, il utilisait l'ordinateur uniquement comme outil de retouche, mais il a rapidement commencé à redéployer le matériau brut de ses négatifs avec une liberté imaginative, voire flamboyante. La méthode de Gursky implique des processus informatiques, utilisant des images

analogiques en les scannant numériquement ou produisant ses photographies numériquement avant de les manipuler : un processus qui compresse un monde d'échange en une image à médiation électronique, avant de le convertir en un objet physique<sup>23</sup>. Ce changement différencie la photographie numérique de la photographie analogique. Comme la photographie analogique implique des processus photochimiques, ce qui peut être imprévisible, il existe un élément de prévisualisation de la part du photographe, car l'image finale doit être imaginée avant que la photographie ne soit prise et développée. La photographie numérique implique toutefois « la précision absolue, la prévisibilité et les limites nettes de sa grille numérique<sup>24</sup> » ; ce qui signifie que la photographie est toujours médiatisée à travers une série de calculs mathématiques prédéterminés d'algorithmes, dont la durée temporelle du flux de lumière est condensée en une unité numérique unique pouvant être manipulée facilement<sup>25</sup>. Cette quantification ou ratiocination est un principe fondamental des systèmes informatiques, notamment de la technologie numérique<sup>26</sup>. Ces photographies manipulées numériquement, saturées par les couleurs et les détails d'un monde grouillant, aux courbes géométriques, droites et anguleuses, entre le flou bougé et le vertige de la répétition uniformisée, portent les traces de procédures d'imagerie numérique, qui font écho structurellement à une image *bitmap* - une image numérique constituée d'une matrice de pixels rectangulaires. L'imposante symétrie frontale d'images telles que *Paris, Montparnasse* (1993), *Untitled V* (1997) et *Shanghai* (2000) est le produit d'une fusion inventive de description directe et d'invention numérique. Ses images décrivent des lieux communs qui n'existent pas réellement, et c'est par la manipulation numérique que le photographe nettoie ces lieux communs pour obtenir une vision personnelle dans une sophistication capitaliste, puisque la théorie de l'accélérationnisme repose grandement sur l'omniprésence des technologies numériques. Pour obtenir ses résultats, Gursky compose plusieurs images pour former l'apparence d'un ensemble homogène, et sa méthode de production consiste en de nombreuses prises de vues combinées auxquelles sont apportées de légères modifications : une production hybride d'images composites, à l'image de la complexité du capitalisme globalisé et de sa structure relationnelle en réseau qui ne peut être comprise en référence à une seule image. Ces photographies sont au sens strict des synthèses, combinant photographie analogique et traitement numérique d'images dans des formats gigantesques composés numériquement à partir d'une série de plusieurs plans, qui renvoient à l'univers dont elle traite. L'artiste met sciemment à profit les possibilités offertes par le traitement numérique de l'image, non pas pour inventer ses motifs, mais pour souligner les effets visuels qu'il recherche. Des images aux compositions à la domination géométrique, tendant vers l'abstraction où il se joue quelque chose d'autre qu'une simple mise en garde face à la vacuité de nos sociétés devenues frivoles ; comme dans l'abstraction de la photographie intitulée *Bahrain I* (2005) où les conditions mêmes de définition de l'abstrait sont la caractéristique même de l'accélération du monde : l'abstraction de la mondialisation et la rationalité du capitalisme, représentant l'abstraction de la réalité matérielle associée aux échanges mondiaux dans laquelle le capital a atteint sa dématérialisation ultime.

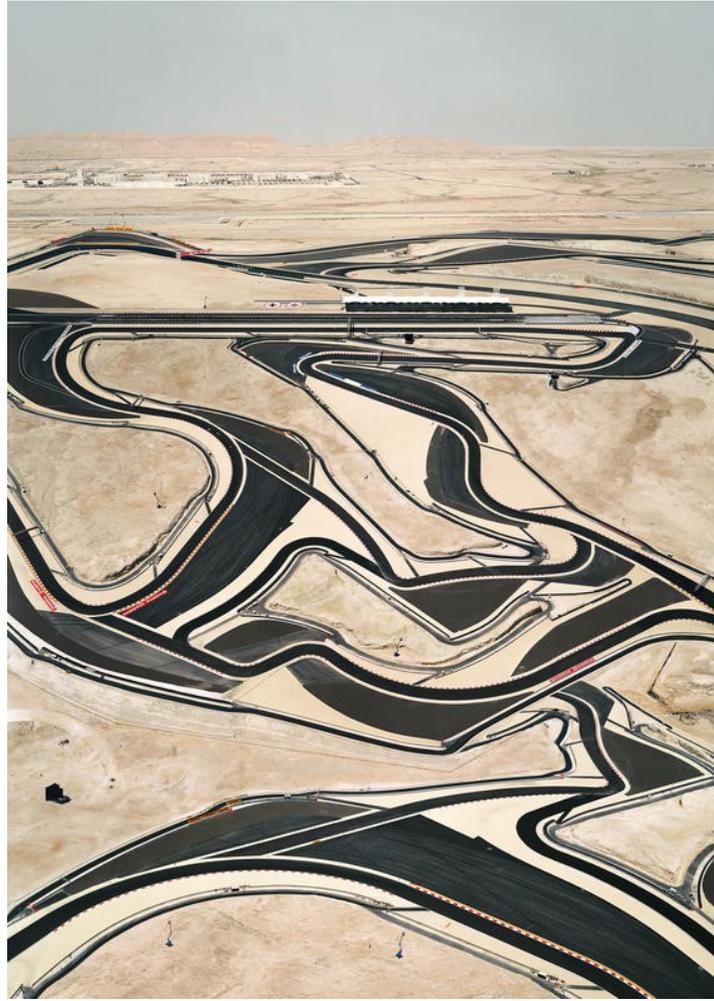


Fig 7 : Andreas Gursky, *Bahrain I*, 301.9 x 219.7 cm, 2005.

La tension et l'effet très frappants dans de nombreuses photographies reposent sur la visualisation simultanée de la structure et du détail des différents motifs. Le photographe montre les économies d'échelle déjà présentes dans le système capitaliste, et la composition du microcosme au macrocosme renforce ainsi l'illogisme de la perception produit par l'aller-retour entre la structure quasi ornementale de l'ensemble et la profusion de détails ; ce qui apparaît dans les rassemblements de masse de Corée du Nord comme dans *Pyongyang VII* (2007). Certains dispositifs formels, tels que les grilles, représentent les forces organisationnelles de la mondialisation. Gursky utilise plusieurs dispositifs de composition notamment les structures de grille, la taille de l'image et la profondeur du champ. Ces aspects contribuent à l'objectivité, car ils réduisent l'accent mis sur l'expérience subjective du spectateur en contribuant ainsi à l'interprétation d'archétypes idéaux dans ses images<sup>27</sup>. De même que la présence de la grille révèle la prédominance de la pensée rationalisée, la grille étant « un point d'appui dans le type d'économie axé sur des procédures standards optimisées dans différents domaines<sup>28</sup> ». Ce dispositif formel devient un symbole pour les principes centrés sur la raison instrumentale et l'efficacité économique. La composition photographique, avec sa répétition presque à l'infini de

lignes colorées, montre une certaine géométrie où rien n'est laissé au hasard : tout est ordonné, rien ne peut échapper à cet excès d'ordre. On retrouve ici une constante dans les œuvres de Gursky, par l'usage de la répétition qui vient « inquiéter » le paysage. Beaucoup de détails apparaissent, mais en même temps, ils sont noyés dans un champ homogène et répétitif. Ces structures formelles renforcent encore davantage le modèle de visualisation dynamique, encouragent la circulation visuelle, en invitant à une activité oculaire, en complément du dynamisme implicite des transactions de la mondialisation.

Gursky sature les couleurs, ce qui accentue le rythme de l'action. Cette prééminence de couleurs primaires fait allusion à un ordre cohérent sous-jacent à ses scènes photographiées. Les photographies sont saturées de détails aux couleurs très vives et très contrastées, au point de nous agresser visuellement ; renforçant d'emblée la sophistication de l'espace semblant bien trop accentuée pour être réelle, rappelant les contrastes colorés des cartes postales peu coûteuses produites en masse. Les couleurs saturées et les surfaces brillantes soulignent « l'urbanisme en désordre et fragmenté » qui caractérise la vie contemporaine et les processus de la mondialisation<sup>29</sup>. Les masses de formes colorées semblent déborder des limites de la photographie. Comme souvent, certains éléments représentés vers les bords sont recadrés, ce qui implique une extension de la scène au-delà des bords du cadre. Interprété métaphoriquement, ce dispositif de cadrage indique une incapacité à représenter l'étendue du réseau capitaliste au sein d'une image singulière ; et plutôt que de représenter la totalité de ces connexions, cela ne peut être qu'implicite.

Les images de Gursky opèrent une compression métaphorique de la distance, parallèle à la totalité de l'économie mondiale mise en réseau. La perspective légèrement en plongée donne un regard bien particulier et inédit sur ce type de lieux. Généralement prises depuis un point de vue élevé, les images de prime abord distantes et au point de vue impartial, mais omniscient créent une vaste toile, qui donnent l'impression de tout englober, jusqu'à une sensation de vertige<sup>30</sup>. Le jeu des écarts entre la précision microscopique de chaque détail, face à la grandiloquence d'une photographie aux dimensions plus proches de la peinture historique, renvoie à une sensation icarienne d'image-satellite, ou de carte géographique qui rappelle sans conteste les peintures de Peter Bruegel ou de Jérôme Bosch, dont les fresques déjà grandioses pour l'époque, sont à l'image de ce qu'indique Christine Buci-Glucksmann<sup>31</sup> : elles donnent une impression de globalisation de l'espace vu depuis l'œil du divin, « car voir le monde d'en haut dans ses détails les plus infimes définit l'empire d'un Dieu omnivoyant<sup>32</sup> ». La composition globale détourne ainsi l'image de la réalité en niant l'autorité ou la possibilité d'un seul point de vue. Tous ces espaces sont observés sous ce même regard mécanique et indifférent, celui d'un dieu assistant narquois à toute l'agitation dérisoire de cette vue fantasmée et dominante :

Si bien que ce regard sans centre ni horizon définit d'emblée un espace abstrait-concret et un va-et-vient permanent entre regard esthétique et emprise politique. Une des généalogies possibles du « regard panoptique »

selon Foucault, bien avant son origine classique. Car pour tout voir, de toutes les manières, pour surveiller et contrôler le monde, une carte suffit<sup>33</sup>.

L'action, dans chaque photographie, implique également de répartir l'attention du spectateur sur la photographie. Disséminés dans l'image, les éléments incitent le regard du spectateur à circuler jusqu'à l'étourdissement, à l'image de la rapidité avec laquelle les informations deviennent obsolètes : les débris matériels du capital immatériel. De même que certaines images sont accentuées par un certain flou résultant de la faible vitesse d'obturation de Gursky ; le flou du mouvement qui indique le rythme et l'accélération des échanges et des flux de la mondialisation. Gursky choisit l'horizon comme « notion stratégique » au sens de Michel Foucault, pour transmettre un sentiment de compression de l'espace-temps. En aplatissant la profondeur de champ dans ses images, il réduit la puissance de l'horizon jusqu'à l'effacer définitivement, créant ainsi un nouveau sens de la perspective, en donnant une surface plate à ses images photographiques comme des instants de vide, créant un vertige abyssal qui invite à un nouveau rapport, à une nouvelle conscience du monde. Car la perspective de Gursky est très impersonnelle, comme si ce genre d'espace ne pouvait sécréter autre chose que de la distance, soit envers les personnes qu'on est susceptible d'y rencontrer et qui se dissimulent dans le fouillis de marchandises, soit dans notre rapport aux choses mêmes. Le monde de Gursky ne se détourne plus du spectateur, mais il est à son attention, plat, illuminé, renforcé par la mise au point nette que Gursky obtient dans ses photographies. Cette clarté visuelle réduisant la distance de perspective implicite dans ses photographies, les détails de l'avant-plan et de l'arrière-plan étant rendus avec la même clarté. Ses photographies sont en surface insaisissables : selon l'artiste, son approche du monde est de nature phénoménologique et s'intéresse à l'aspect extérieur du monde, à sa surface tactile, tout en gardant à l'esprit une description exacte du monde. Ramenant le regard du spectateur à la surface, les photographies de Gursky témoignent de la profondeur picturale et sémiotique du postmodernisme. L'absence de profondeur fait référence à la superficialité accrue du monde postmoderne, selon laquelle toute profondeur implicite dans une image est drainée et où le centre focal est tourné vers la surface, mettant ainsi l'accent sur la qualité ou sur la supériorité littérale et métaphorique<sup>34</sup>. Car contrairement à l'image moderniste, l'image postmoderne ne permet pas au spectateur de reconstituer un monde au-delà de lui-même, mais se confronte à une surface obstinée. Ce sens global de la perspective évoque « l'espace lisse<sup>35</sup> » de la mondialisation décrit par Michæl Hardt et Antonio Negri dans *Empire* (2004)<sup>36</sup>. C'est l'espace lisse insaisissable, celui qui ne peut être saisi dans sa globalité tant il est étendu, à la finitude incertaine. Pas de limites, cet espace est ouvert, déterritorialisé, où les frontières n'y ont plus cours permettant échanges interculturels ou marchands.

Gursky, qui est historiquement affilié à la photographie objective allemande et l'École de Düsseldorf, est formellement proche de ce courant, mais sur le fond il se rapproche davantage d'une certaine forme de romantisme en particulier s'agissant du sentiment du sublime. Gursky n'est évidemment pas un romantique sur le fond, il n'y a, pour ainsi dire, aucune empathie, ni sentiment de communion avec la Nature ou une forme

profane du sacré, encore moins de mélancolie ou d'exaltation de l'individualité subjective, comme chez les romantiques. Mais le sentiment du sublime est une forme de transcendance face à l'infini. Le sublime de Gursky est un sublime postmoderne, il ne retient que la dimension sans le pathos en écrasant et en aplatissant l'élévation spirituelle. L'image elle-même se transforme en un motif chaotique tel un pan déchiré d'une tapisserie diabolique. De manière plus conséquente, Gursky choisit de rendre compte, de documenter, par un discours visuel très élaboré et savant à la limite de l'étourdissement baroque. Pourtant, pour la foule de spectateurs autour de ses photographies, le tumulte et le désarroi deviennent envoûtants, puisqu'une compréhension littérale de l'espace physique est impossible, il est plus facile de prendre du recul par rapport à la photographie et d'absorber l'impression générale de l'accélération de la mondialisation. Car les images photographiques de Gursky sont aussi familières que le terme de « mondialisation » responsable du processus qui a créé le royaume de l'abondance, des rassemblements massifs, des grilles enrobées et de surfaces brillantes. Grâce à l'industrie de l'omniprésence de l'image, nous connaissons déjà fort bien l'aspect fabriqué de cet environnement auquel nous sommes confrontés vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Mais l'originalité de Gursky réside dans la vivacité avec laquelle il distille les images saisissantes de la plénitude de notre monde d'images globalisé, qui mêle à la fois des environnements physiques et virtuels avec des aspects analogiques et numériques.

## Réalité d'un monde faussé ?

Le discours photographique à la fin des années 1980 et au début des années 1990, centré sur l'impact de la technologie, sur la production et l'interprétation des photographies numériques ont notamment porté sur la capacité relative de la photographie analogique et numérique à décrire avec exactitude la réalité<sup>37</sup>. Alors que la photographie analogique est historiquement considérée comme un outil de la représentation authentique basée sur ses processus photochimiques, la photographie numérique est considérée comme suspicieuse. Son existence en tant que code électronique malléable ne semble pas garantir la juste correspondance à la réalité : les photographies analogiques « étaient considérées comme des déclarations véridiques sur les choses dans le monde réel<sup>38</sup> », et donc associées à des notions d'authenticité, de crédibilité et de positivisme ; alors que les photographies numériques permettent d'être déconstruites par la manipulation et la recombinaison d'éléments picturaux<sup>39</sup>. Ce changement reflète la prédominance des théories poststructuralistes du sens, selon lesquelles un système symbolique non figé ne peut revendiquer un accès transparent à la réalité en dehors de la représentation<sup>40</sup>. Mais une focalisation excessive sur la seule technologie risque de favoriser le déterminisme technologique selon lequel le passage de mélanges chimiques à des circuits électroniques engendre différentes interprétations et significations. Car le traitement de l'information et la photographie se sont imbriqués dans le fonctionnement du capitalisme. La photographie est devenue une « petite partie vorace de l'économie de données qui caractérise la vie capitaliste contemporaine en général<sup>41</sup> ». C'est en notant cette capacité durable de la photographie à véhiculer des aspects du monde contemporain que le traitement numérique témoigne de la

prédominance et de l'omniprésence de la technologie de l'information et de sa logique d'échange. Cependant, d'après une logique d'échange, il semble important de penser que les technologies de l'information peuvent inviter à une nouvelle compréhension de l'indice photographique.

Fonctionnant au centre de la vision et des données, les photographies de Gursky portent les traces de cette technologie numérique et offrent une compréhension indirecte des processus et de l'état de ce monde en vertu de la représentation. Cependant, la manipulation numérique complique l'analyse visuelle. D'une part, la manipulation éloigne l'image de son référent en composant plusieurs images, et d'autre part, le processus de manipulation lui-même – processus de fusion analogiques et numériques, du réel et virtuel – pose la question de la véracité de l'image. Car malgré ce lien entre la photographie numérique et le monde contemporain, les techniques de traitement numérique compromettent le lien supposé entre la photographie et la réalité matérielle, puisque le contenu de l'image est stocké sous une forme immatérielle définie par des algorithmes mathématiques<sup>42</sup>. En conséquence, la photographie risque de perdre sa capacité à représenter les conditions de la réalité autour d'idées d'authenticité, de vérité ou de manipulation ; ce qui apparaît intenable dans le travail de Gursky, qui est l'illustration d'une métamorphose du vrai ; et qui renvoie au concept deleuzien de la « Puissance du faux<sup>43</sup> ». Pour Deleuze, autrement dit, la puissance du faux, c'est l'indiscernabilité – et non pas la confusion – du réel et de l'imaginaire : « Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité, qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux une puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre<sup>44</sup> ». Mais en quoi l'image de Gursky correspond-elle à la description deleuzienne de la puissance du faux ? Car bien que Gursky soit plutôt engagé politiquement, socialement en revendiquant une démarche documentaire, l'ensemble de son travail semble démontrer que la photographie ne dit jamais la vérité, qu'elle n'est pas une reproduction, mais une reconstruction au même titre que toute représentation ; puisque la photographie permet uniquement de sonder le quotient de réalité de ces mensonges hyperboliques. Car en réalité, l'image de Gursky a été complètement modifiée, images altérées, couleurs retravaillées, un montage de greffes de différentes prises de vues photographiques qui change les perspectives, dissous les lignes et efface les surfaces.

Son travail ne fait donc pas de lui un simple photographe documentaliste, mais bien un constructeur d'image, un constructeur de vérité, dans la mesure où ces « fausses images » – comprises comme fausses ou comme une modification de la réalité – atteignent une sorte de vérité expérientielle : la puissance des images de Gursky est alors une puissance du faux, un art qui retourne la représentation en éloignant le spectateur des lieux réels, et en transformant les relations réelles de pouvoir en objets de fascination esthétique : il invite le spectateur à plonger au cœur même de l'« horreur » vécue de ces lieux contemporains aseptisés. Ainsi, toute continuité supposée entre l'image photographique et la réalité du monde semble cependant compliquée par la manipulation informatique. Mais l'amélioration numérique permet à

Gursky d'imprégner l'image de sa vision personnelle, une fiction de l'artiste, mais qui représente aussi notre propre monde. L'utilisation par Gursky de la manipulation numérique est un moyen de présenter une réponse visuelle spécifique et personnelle d'un espace dans l'image photographique finale<sup>45</sup>. Son interprétation demande que cette vision privée doive être connue et transmise au spectateur, en supposant une image mentale préexistante.

L'idéologie capitaliste en colonisant toute la planète favorise l'essor des nouvelles technologies qui tend à brouiller davantage les limites entre réalité et vérité. Et en cette période de mutation profonde, globale et accélérée, le changement d'ère historique marqué par le passage au capitalisme industriel entraîne des discours sur la « post-vérité<sup>46</sup> » révélant un affaiblissement du concept de vérité dans les sociétés contemporaines. Cette prolifération d'images, notamment par le biais des écrans, et plus généralement le recours à toutes sortes de techniques, a pour conséquences de désamorcer l'esprit critique et de discréditer la notion même de vérité, au profit d'un régime d'indifférence, d'un relativisme, où les vérités historiques, « les vérités de fait<sup>47</sup> » sont remplacées par des vérités « alternatives », où le réel n'a plus son mot à dire<sup>48</sup>.

Face à un monde régi par l'idéologie de la vitesse de la croissance infinie et à ses menaces en voie d'accélération, la seule limite connue à ce « développement » industriel réside, nous dit Lyotard, dans l'espérance de vie du soleil, seul défi lancé au développement<sup>49</sup>. Car il semble, en effet, plus facile d'imaginer la fin du monde que la fin du capitalisme<sup>50</sup>. Mais là encore, face au danger qu'est la mort du soleil et l'explosion de la planète, nous devenons les témoins majoritairement inconscients d'une mutation globale accélérée si profonde qu'elle apparaîtra rétrospectivement comme une explosion au ralenti, à l'image de la « *slow catastrophe* » du réchauffement climatique, dont l'ampleur dépassera la seule histoire de l'humanité pour s'inscrire dans celle beaucoup plus vaste de l'univers.

---

## Bibliographie

Arendt, Hannah, « Vérité et politique », *La Crise de la culture* (1954), Paris, Gallimard, 1972.

Augé, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Bauman, Zygmunt, *Vies perdues : la modernité et ses exclus*, Paris, Payot & Rivages, 2009.

-, *La Vie liquide*, Paris, Pluriel, 2013.

Bégout, Bruce, *Suburbia : autour des villes*, Paris, Éditions Inculte, 2013.

- Buci-Glucksmann, Christine, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.
- Cubitt, Sean, *The Practice of Light : A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge, MA and London, The MIT Press, 2014.
- , Daniel Palmer et Les Walkling, « Enumerating Photography from Spot Meter to CCD », *Theory, Culture & Society*, vol. 32, n° 7-8, 2015, p. 245-265.
- Deleuze, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- , « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *L'autre journal*, n° 1, mai 1990, repris dans *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 240.
- Ferguson, Francesca, « Andreas Gursky and the Urban Age », in *Andreas Gursky : Architecture*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 18-23.
- Fisher, Mark, *Le Réalisme capitaliste. N'y a-t-il pas d'alternative ?* (2009), Genève-Paris, Entremonde, 2018.
- Foucault, Michel, « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984.
- , « Des espaces autres », in *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1571-1581.
- Galassi, Peter, *Andreas Gursky*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001.
- Gilbert, Alan, *Another Future : Poetry and Art in a Postmodern Twilight*, Middletown, Wesleyan University Press, 2006.
- Golumbia, David, *The Cultural Logic of Computation*, Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 2009.
- Hardt, Michael et Antonio Negri. *Empire*, Paris, 10-18, 2004.
- Hentschel, Martin, « The Totality of the World, Viewed in Its Component Forms : Andreas Gursky's Photographs 1980 to 2008 », *Andreas Gursky : Werke/Works 80-08*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 22-33.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Laïdi, Zaki, *Le Temps mondial : enchaînements, disjonctions et médiations*, Paris, Fondation nationale des sciences politiques, Centre d'études et de recherches internationales, 1996.
- , *Un Monde privé de sens*, Paris, Hachette, 2006.

Lèbre, Jérôme, *Vitesses*, Paris, Éditions Hermann, 2011.

Lister, Martin, « A Sack in the Sand: Photography in the Age of Information », *Convergence : The International Journal of Research into New Media Technologies* 13 (3), 2007, p. 251-274.

-, « Photography in the Age of Electronic Imaging », *Photography : A Critical Introduction*, London and New York, Routledge, 2009.

Lyotard, Jean-François, *L'Inhumain : Causerie sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, 1988.

Malm, Andreas, *L'Anthropocène contre l'histoire. Le réchauffement climatique à l'ère du capital*, La Fabrique, 2017.

Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye : Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1992.

Pfab, Rupert, « Perception and Communication : Thoughts on New Motifs by Andreas Gursky », *Andreas Gursky : Photographs from 1984 to the Present*, Munich, Schirmer/Mosel, 1998.

Revault-d'Allonnes, Myriam, *La Faiblesse du vrai : ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

Stjernfelt, Frederik, « Ideal Types Made Visible », *Andreas Gursky at Louisiana*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 111-115.

Toledo, Camille de, Aliocha Imhoff, et Kantuta Quirós, *Les Potentiels du temps : art & politique*, Paris, Manuella Éditions, 2016.

Virilio, Paul, *Le Grand Accélérateur*, Paris, Éditions Galilée, 2010.

L'ensemble des photographies d'Andreas Gursky est visible en ligne : <http://www.andreasgursky.com/en/works> ;

---

1 Considéré comme une nouvelle période géologique, l'Anthropocène (Paul Jozef Crutzen, prix Nobel de Chimie 1995), soit l'ère de l'Homme, est un terme relatif à la chronologie de la géologie proposé pour caractériser l'époque de l'histoire de la Terre qui a débuté lorsque les activités humaines ont eu un impact global significatif sur l'écosystème terrestre. L'Anthropocène se définit par l'impact permanent des activités humaines sur Terre, comme la terraformation engendrée par l'exploitation minière, l'urbanisation et l'agriculture, l'extinction et la perte de biodiversité causées par l'homme, et la présence à travers le monde de matériaux comme le plastique ou le ciment.

[2](#) Sur cette question, on se reportera à l'ouvrage de Camille de Toledo, Aliocha Imhoff, et Kantuta Quirós, *Les potentiels du temps : art & politique*, Paris, Manuella Éditions, 2016.

[3](#) L'accélérationnisme est lié au capitalisme néolibéral mondialisé, qui entraîne inégalités croissantes, conflits et chaos. Cf. Alex Williams et Nick Srnicek, « Manifeste accélérationniste », *Multitudes*, vol. 56, n° 1: 23, 2014.

[4](#) Nicolas Bourriaud, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

[5](#) Andreas Gursky est né en 1955 à Leipzig et a grandi à Düsseldorf, où il a été initié à la photographie dès son plus jeune âge par son père, un photographe commercial à succès. À la fin des années 1970, il étudie à la Folkwangschule d'Essen, la principale école de photographie traditionnelle en Allemagne de l'Ouest créée par Otto Steinert. Puis au début des années 1980, il entre dans la classe de Bernd Becher à la Kunstakademie de Düsseldorf. Dès la fin des années 1950, Bernd et Hilla Becher développèrent une esthétique photographique distinctive, à l'architecture anonyme et négligée de l'industrie. Leur approche systématique et impersonnelle était étrangère au mouvement de photographie subjective de Steinert, mais dans les années 1960, leur travail fut adopté par les adhérents des nouveaux mouvements d'art minimal et conceptuel. En 1976, Bernd Becher devient professeur à la Kunstakademie, formant une nouvelle génération d'artistes-photographes. Grâce à Joseph Beuys, à Sigmar Polke, à Gerhard Richter et à d'autres, la Kunstakademie est devenue le centre de l'avant-garde allemande de l'après-guerre. Gursky adoptera un style et une méthode étroitement inspirés du travail des Bechers, à la différence qu'il travaillera uniquement en couleur. C'est bien entendu l'héritage de l'École de Düsseldorf et de l'enseignement des Bechers, que le travail de Gursky illustre.

[6](#) Notons que plusieurs photographies d'Andreas Gursky font partie de la liste des photographies vendues entre 1,6 et 4,3 millions de dollars, et dont la photographie *Rhein II* (1999) reste à ce jour la plus chère au monde. En ce sens, l'artiste participe lui aussi au flux accéléré du marché de l'art, de ce que l'on pourrait appeler une spéculation marchande, un capitalisme excessif de l'art contemporain. De même, en exposant ses œuvres lors de foires internationales d'art contemporain ou lors de grandes expositions dans de grands musées ou célèbres institutions à travers le monde, Gursky contribue aussi à la production d'une industrie artistique et culturelle globalisée.

[7](#) Ce que l'anthropologue Marc Augé nomme les « non-lieux » de la surmodernité : des espaces résiduels et de transit, tels des voies aériennes et ferroviaires, des autoroutes, des aéroports, des grands hôtels, des supermarchés, des parcs, des halls, qui sont produits par les changements socioéconomiques, l'urbanisme moderniste du début du XXe siècle et une société basée sur une nouvelle mobilité. Ce sont des espaces réels ou l'on coexiste ou cohabite sans y vivre ensemble, mais qui sont toutefois des lieux pour ceux qui y travaillent ou lorsque, parfois, un hasard y fonde une histoire fortuite. Les non-lieux n'existent jamais sous une forme pure ; selon nos attitudes des lieux s'y

recomposent, des relations s'y reconstituent. Ils figurent comme des espaces de solitude habitables dans lesquels on peut s'échapper des réalités quotidiennes.

[8](#) Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 101-102.

[9](#) *Ibid.*, p. 1.

[10](#) Ces lieux en négatif ou en marge de la société se laissent toutefois pénétrer, ils s'ouvrent et se ferment, communiquent et s'isolent. Aussi sont-ils souvent des espaces d'illusion ou de perfection, dotés de leur propre temporalité (hétérochronie). Les hétérotopies comme des espaces intemporels et contradictoires, mouvants et statiques, accessibles et fermés, éternels et contingents, libérateurs et oppresseurs. Les six grands principes des hétérotopies développés par Michel Foucault : 1. Elles sont une constante de tout groupe humain, concernent toutes les sociétés, universalité de l'homme, liée à la crise/la déviance. 2. Elles varient dans le temps d'une société donnée dépendant synchroniquement de la culture dans laquelle elle se trouve, disparitions et apparitions des hétérotopies selon l'évolution de la société (cimetière). 3. Elles ont le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces en eux-mêmes incompatibles. 4. Elles ont un rapport au temps particulier (hétérochronie) : rapport particulier au découpage du temps, rupture avec le temps traditionnel. 5. Elles supposent un système d'ouverture et de fermeture qui les isole et les rend pénétrables, rites de passage, non publics. 6. Elles ont une fonction par rapport à l'espace restant. Toute hétérotopie a une fonction vis-à-vis des espaces restants : soit créer un espace d'illusion, soit de compensation.

[11](#) Michel Foucault, « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984.

[12](#) Sur cette notion, cf. Bruce Bégout, *Suburbia : autour des villes*, Paris, Éditions inculte, 2013.

[13](#) Paul Virilio, *Le Grand Accélérateur*, Paris, Éditions Galilée, 2010.

[14](#) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 329.

[15](#) Jean-François Lyotard, *L'Inhumain : Causerie sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 14.

[16](#) Jérôme Lèbre, *Vitesses*, Paris, Éditions Hermann, 2011.

[17](#) Zaki Laïdi, *Le Temps mondial : enchaînements, disjonctions et médiations*, Paris, Fondation nationale des sciences politiques, Centre d'études et de recherches internationales, 1996.

[18](#) L'analyse de Zygmunt Bauman qui place le développement de la technique et sa

complexification au centre, propose de mettre en relation l'expansion du numérique avec la situation inédite face à laquelle se trouve aujourd'hui confrontée l'humanité. L'auteur livre ainsi un regard critique à propos du rôle prédominant qu'ont acquis le web et des réseaux sociaux (qu'il qualifie de « toxiques ») ces dernières années et leur corollaire, la « *data economy* ». En effet, l'économie est aujourd'hui gouvernée par les algorithmes et un usage croissant des données personnelles pour influencer les comportements des individus considérés comme de simples consommateurs. Cf. Zygmunt Bauman. *Vies perdues : la modernité et ses exclus*, Paris, Payot & Rivages, 2009.

[19](#) Andreas Malm, *L'Anthropocène contre l'histoire. Le réchauffement climatique à l'ère du capital*, Paris, La Fabrique, 2017, p. 192.

[20](#) Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L'autre journal*, n° 1, mai 1990, repris dans *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 240.

[21](#) Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

[22](#) Alan Gilbert, *Another Future : Poetry and Art in a Postmodern Twilight*, Middletown, Wesleyan University Press, 2006, p. 134.

[23](#) Peter Galassi, « Gursky's World », *Andreas Gursky*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001, p. 38-39.

[24](#) Sean Cubitt, Daniel Palmer, et Les Walkling, « Enumerating Photography from Spot Meter to CCD », *Theory, Culture & Society*, vol. 32, n° 7-8, 2015, p. 255.

[25](#) Sean Cubitt, *The Practice of Light : A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, Cambridge, MA and London, The MIT Press, 2014, p. 104-111.

[26](#) David Golumbia, *The Cultural Logic of Computation*, Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 2009.

[27](#) Frederik Stjernfelt, « Ideal Types Made Visible », *Andreas Gursky at Louisiana*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 111-115.

[28](#) Martin Hentschel, « The Totality of the World, Viewed in Its Component Forms : Andreas Gursky's Photographs 1980 to 2008 », *Andreas Gursky : Werke/Works 80-08*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 29.

[29](#) Francesca Ferguson, « Andreas Gursky and the Urban Age », *Andreas Gursky : Architecture*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 22.

[30](#) « Le vertige, c'est l'état de vacillement que nous cherchons à apprivoiser, à habiter. Nous pensons à un état de vertige où nous parviendrions à *nous tenir* dans un repère de

coordonnées mouvantes, de migrations, d'instabilité [...]. Le *vertige* est un motif de transformation, de vacillement, de mouvement. Le *vertige* est une sensation inquiétante que nous devons apprendre à apprivoiser. Vivre dans la *quiétude* de ce qui est *inquiet* », Camille de Toledo, Aliocha Imhoff, et Kantuta Quirós. *Les Potentiels du temps : art & politique*, op. cit., p. 271.

[31](#) Christine Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

[32](#) *Ibid.*, p. 17.

[33](#) *Ibid.*, p. 24.

[34](#) Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p. 9.

[35](#) « L'espace lisse est occupé par des événements ou heccités, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception haptique, plutôt qu'optique. Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse des matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. C'est un espace intensif, plutôt qu'extensif, de distances et non pas de mesures. Spatium intense au lieu d'Extensio. Corps sans organe, au lieu d'organisme et d'organisation. La perception y est faite de symptômes et d'évaluations, plutôt que de mesures et de propriétés. C'est pourquoi ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces. Craquement de la glace et chant des sables », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, mille plateaux*, op. cit., p. 598.

[36](#) Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Paris, 10-18, 2004.

[37](#) Martin Lister, « Photography in the Age of Electronic Imaging », *Photography : A Critical Introduction*, London and New York, Routledge, 2009, p. 311-344.

[38](#) William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye : Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA and London, The MIT Press, 1992, p. 225.

[39](#) *Ibid.*, p. 19-20.

[40](#) *Ibid.*, p. 8.

[41](#) Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea : Writing, Photography, History*, Cambridge, The MIT Press, 2000, p. 179.

[42](#) Martin Lister, « A Sack in the Sand: Photography in the Age of Information », *Convergence : The International Journal of Research into New Media Technologies* 13 (3), 2007, p. 251-274.

[43](#) Sur le concept de la « Puissance du faux », Deleuze dira que « seul l'artiste créateur

porte la puissance du faux à un degré qui s'effectue, non plus dans la forme, mais dans la transformation. Il n'y a plus ni vérité ni apparence. Il n'y a plus ni forme invariable ni point de vue variable sur une forme. Il y a un point de vue qui appartient si bien à la chose que la chose ne cesse de se transformer dans un devenir identique au point de vue. Métamorphose du vrai. Ce que l'artiste est, c'est le créateur de vérité, car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite, elle doit être créée », Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 191.

[44](#) *Ibid.*, chap. 6, « Les puissances du faux ».

[45](#) Rupert Pfab, « Perception and Communication : Thoughts on New Motifs by Andreas Gursky », *Andreas Gursky : Photographs from 1984 to the Present*, Munich, Schirmer/Mosel, 1998, p. 9-11.

[46](#) La « post-vérité » est définie comme ce qui se rapporte aux circonstances dans lesquelles les faits objectifs ont moins d'influence sur le public que ceux qui font appel à l'émotion ou aux croyances personnelles. Cette formule fut employée pour la première fois par l'essayiste américain Ralph Keyes, en 2004. La « post-vérité » s'attaque à l'imaginaire social dans une époque où les politiques populistes profiteraient de l'irrationalité des masses en diffusant des informations infondées nourrissant un dispositif de stigmatisation des classes populaires. Outre leur propension à réécrire l'histoire, les régimes populistes critiquent eux aussi ceux qui « savent », les élites, qui, malgré leur faillibilité, font la distinction entre le vrai et le faux. Elle fabrique une fiction, mais contrairement à la fiction productive (artistique ou sociale), elle n'enrichit pas le réel, elle contribue à le détruire.

[47](#) Hannah Arendt, « Vérité et politique », *La Crise de la culture* (1954), Paris, Gallimard, 1972.

[48](#) Myriam Revault-d'Allonnes, *La faiblesse du vrai : ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

[49](#) Jean-François Lyotard, *L'Inhumain : Causerie sur le temps*, *op. cit.*, p. 14.

[50](#) Selon Mark Fisher, la citation « il est plus facile d'imaginer une fin du monde que celle du capitalisme » est attribuée à la fois à Fredric Jameson et Slavoj Žižek. Cf. Mark Fisher, *Le Réalisme capitaliste. N'y a-t-il pas d'alternative ?* (2009), Genève-Paris, Entremonde, 2018.