

Vilém FLUSSER

COMMUNICATION PHOTOGRAPHIQUE

PREMIERE CONFERENCE : LA PRODUCTION PHOTOGRAPHIQUE (23 FEVRIER 1984)

Je définis la photographie comme une image produite et diffusée par l'intermédiaire d'un appareil et qui, en tant qu'image, véhicule une information sur sa surface. Dans cet exposé je traiterai donc de la production de cette information, ce qui nécessite une étude rapide de la "communication".

Appelons "communication" le processus de production, de diffusion et de stockage de l'information. Ainsi définie, la communication humaine est perçue comme "spécifiquement humaine", en ce sens que l'homme est la seule espèce qui diffuse et emmagasine l'information produite, "acquise" par lui-même. "Communication humaine" devient alors synonyme d'"intellect" ou d'"esprit". Première phase de la communication, la "production" devient synonyme de "création" la seconde phase: "la distribution" devient synonyme d'"histoire" et la troisième phase, "le stockage", synonyme de "culture". Et s'"engager contre la nature et en faveur de la culture". Pour expliquer cette dernière proposition, il me faut définir ce qu'est l'"information".

Appelons "information" une situation improbable quelconque. D'après le second principe de la thermo-dynamique, la nature, dans son ensemble, tend vers l'"entropie", c'est à dire vers des situations de probabilité croissante. Cependant, des situations improbables se créent dans la nature par accident: les galaxies, la vie sur terre, les cerveaux humains, etc... Ces situations informatives doivent, par nécessité, rejoindre la tendance générale à l'entropie, ce sont des "épicycles". L'homme est assujéti à la production délibère de tels épicycles. Sa démarche va à l'encontre de la tendance entropique de la nature, contre cette tendance vers la "mort thermique", vers la mort tout court. Ainsi, dire que l'homme est engagé dans la communication revient à dire que l'homme est engagé contre la tendance naturelle vers la mort et en faveur de la tendance culturelle à la mémorabilité.

J'appelle "processus dialogique" la première phase de la communication, à savoir la "production de l'information". L'information est le produit du dialogue c'est à dire d'un échange d'informations antérieures stockées dans diverses mémoires, qui vise à synthétiser ces informations pour en générer de nouvelles

.../...

Ce processus dialogique peut se développer dans une mémoire unique, c'est alors le "dialogue intérieur"), auquel cas cette mémoire unique peut être perçue comme "un jeu de mémoires" (ou assortiment de mémoires). C'est le cas des personnes soi-disant "créatives". Il n'y a pas d'information produite "ex-nihilo". Tout dialogue présuppose l'existence d'une information stockée. C'est à dire qu'il présuppose un discours antérieur qui a fourni le stock d'informations.

Le processus locutif est un processus par lequel l'information stockée dans une mémoire est transmise à d'autres mémoires pour y être stockée. Par conséquent, dans le discours, mais non dans le dialogue, on peut distinguer entre un émetteur et un récepteur d'informations. Une photographie est un exemple de discours. C'est de l'information émise en quête d'un récepteur. Sa finalité est d'être stockée dans une mémoire, pour être ensuite utilisée dans un dialogue ultérieur qui tend à synthétiser une nouvelle information.

Ainsi, le photographe est une mémoire qui a élaboré une information nouvelle, par un dialogue "intérieur" et "extérieur", et qui maintenant émet cette information à la recherche d'un dialogue avec d'autres mémoires. Et la photographie est un "media" locutif entre des dialogues.

Au moins trois de ses aspects font de la photographie un média spécifique: (a) une mémoire artificielle (l'appareil) a participé au dialogue générateur de l'information qu'elle porte, (b) elle véhicule cette information sous forme d'image de surface, (c) son discours relève de la reproduction multiple et son stockage relève de la mémorisation artificielle. La photographie partage ces caractéristiques avec d'autres médias, (les "images techniques"), et elle en diffère par le fait qu'elle est un "imprimé" (ou opuscule). Je n'étudierai aujourd'hui que le premier aspect, à savoir, le fait que l'information véhiculée par les photographies est le fruit d'un dialogue entre la mémoire du photographe et celle d'un appareil photographique.

L'appareil photographique est un boîtier noir, dur (l'unité centrale ou hardware), qui contient un programme (ou software). C'est un appareil plutôt primitif. Ce programme renferme à son tour toutes les photographies que l'appareil peut "prendre". Ce qui représente une grande quantité, mais pas infiniment grande, de photographies possibles, "virtuelles". Ces photographies virtuelles constituent la mémoire de l'appareil, et c'est avec cette mémoire que le photographe est en dialogue. Sa démarche vise à actualiser certaines de ces photographies virtuelles suivant l'information contenue dans sa propre mémoire, et à produire une information nouvelle.

La mémoire de l'appareil photographique a été programmée par des gens qui sont employés dans l'industrie photographique, et avec lesquels le photographe dialogue. Mais, à leur tour, ces gens ont élaboré le programme dans le cadre d'un dialogue avec le programme industriel, lequel est une mémoire qui contient une grande quantité de programmes virtuels pour appareils photo.

.../...

A son tour, le programme de l'industrie photographique est programmé par des gens qui sont employés à l'élaboration des programmes relatifs au parc industriel du pays. Le programme de ce complexe industriel est à son tour programmé par des gens qui élaborent le programme économique, culturel, politique et idéologique de la société. Et ce dernier programme est également programmé à un échelon supérieur quelconque. Dans le cadre de toutes ces programmations les acteurs des processus dialogiques traitent avec des "mémoires artificielles" de plus en plus complexes, avec des unités centrales et des périphériques de plus en plus sophistiqués. En dernière analyse, c'est donc avec cette hiérarchie transhumaine de programmes que dialogue le photographe. C'est à dire qu'il dialogue avec une mémoire qui n'est qu'en partie humaine, et en partie indépendante de la décision humaine, c'est à dire "automatique". C'est ce qui caractérise la production d'informations dans toutes les images techniques, et, en général, l'émergence de la nouvelle situation culturelle.

Le programme de l'appareil photo présente une structure spécifique. Les images virtuelles qu'il contient sont des éléments clairs et distincts: c'est une structure "quantique", granuliforme. Et l'appareil est équipé d'un bouton (la détente) qui lui permet de cracher l'une après l'autre des images claires et distinctes, (structure arithmétique). Par suite, le dialogue entre le photographe et l'appareil photo épouse cette structure quantique arithmétique, qui n'est pas la structure du dialogue humain dans d'autres situations. En d'autres termes, dans son dialogue avec l'appareil photo, le photographe prend une série de décisions claires et distinctes, ponctuelles. Cette sorte de décision est caractéristique de l'appareil photo: exemple, le bouton rouge du Président des Etats Unis. Ce n'est ni une décision existentielle ni une décision méthodique, mais c'est une "décision actom". C'est la raison pour laquelle aucune image individuelle, mais la série entière seulement, ne peut révéler quelle était l'intention du photographe.

Avant d'appuyer sur la détente, le photographe doit régler son appareil suivant une "vision" spécifique. Ces réglages sont inscrits dans le programme de l'appareil photo. Bien que le photographe ait la latitude de regarder ce qu'il veut, il doit regarder toute chose à travers la vision de son appareil. Or, cette vision fait apparaître le monde selon une structure spatiotemporelle spécifique, différente de la structure de la vision humaine. C'est un espace décomposé en compartiments clairs et distincts: vue de près, panoramique, oeil de crabe, etc. Et c'est un temps décomposé en périodes distinctes: pose courte, ultra courte, moyenne, longue etc. Cette structure spatio-temporelle programmée dans l'appareil photo s'impose sur le monde sensible tout comme un filet, et elle structure toutes les visions humaines à l'échelle individuelle ou collective. Ainsi, la vision de l'appareil photo est supra individuelle et supra sociale, elle est la même pour tous les photographes, qu'ils soient occidentaux ou orientaux, capitalistes ou prolétaires. Vision universellement valable, elle fait litier de toutes les visions du monde antérieures culturellement déterminées.

.../...

Ceci est typique de la situation culturelle naissante: la massification culturelle universelle.

Cette vision du monde étant structurée en compartiments clairs et distincts, le photographe doit choisir entre ces compartiments avant d'appuyer sur la détente. Il saute d'un compartiment à l'autre. Chaque saut est ainsi précédé d'un doute : quel point de vue dois-je adopter? Tout comme sa décision, le doute du photographe est quantique: ce n'est ni le doute existentiel de l'homme ni le doute méthodique de la science, mais un doute formé d'instantanés ponctuels. Il démontre que le photographe n'a pas de point de vue préférentiel, (d'"idéologie"), mais qu'il vise un nombre maximum de points de vue, tous équivalents et mutuellement interchangeables. C'est la raison pour laquelle le doute photographique peut être appelé "doute phénoménologique" et l'attitude du photographe envers le monde est post-idéologique, même s'il arrive qu'il croit faire des photos idéologiquement motivées.

Il convient de distinguer deux sortes de photographes. Appelons le premier type "les mitrailleurs" et le second le "photographe stricto sensu". Le mitrailleur aime faire des photographies d'après le programme de son appareil. Il veut des images de situations toujours nouvelles, toujours perçues suivant la même structure d'appareil photo. Le photographe pur aime faire des photographies improbables dans le programme de son appareil: bien qu'elles y soient inscrites, elles constituent des "accidents du programme". En d'autres termes, le photographe pur cherche de l'information. Il veut regarder toujours la même situation selon une structure de vision en mutation permanente. C'est pourquoi le mitrailleur aime les appareils photo automatiques, alors que le photographe pur lutte contre l'automatisme. L'immense majorité des photographes sont des mitrailleurs. Ce qui est intéressant ce sont pourtant les photographies faites en quête d'information. En effet, dans le dialogue "mitrailleur appareil" c'est le programme de l'appareil qui domine, alors que dans la relation "photographe pur appareil" c'est l'intention humaine qui s'efforce de dominer le programme de l'appareil. C'est là un exemple de la lutte de l'homme pour sa liberté dans une situation dominée par des appareils de plus en plus automatisés. Pour le photographe pur, l'appareil photo est un outil destiné à produire des situations improbables, imprévues et imprévisibles en vue de générer de l'information. C'est là sa démarche typiquement humaine. Le monde extérieur n'est pour lui qu'un simple prétexte, il ne cherche pas à "documenter" le monde mais à lui donner un sens nouveau que d'autres utiliseront à la production ultérieure d'information. En réalité, ce n'est pas le monde extérieur qui l'intéresse, mais les virtualités cachées qu'il essaie de découvrir dans son appareil. Cela est tout à fait typique du contexte mécaniste: désormais il ne s'agit pas pour l'homme de "connaître" ni de "changer" le monde (de travailler) mais de lui donner des sens nouveaux (situation post-historique où le travail est abandonné à des machines automatiques et l'homme libre de proposer un sens au monde et à sa propre existence au sein de ce dernier).

Le photographe authentique désire faire des photographies qui puissent servir de modèles pour l'expérimentation, la connaissance et l'analyse de leurs destinataires. Comme j'essaierai de le montrer dans un prochain exposé, les images sont de puissants modèles.

Appelons "art" les modèles d'expérience, "science" les modèles du savoir et "éthique" ou "politique" les modèles d'analyse critique; il devient dès lors évident que la photographie au sens pur est beaucoup plus qu'un simple exercice artistique. C'est une entreprise pleinement humaine dans laquelle l'art, la science et l'éthique ne peuvent être dissociés entre eux. Elle est "pleinement humaine" car l'homme ne peut rien expérimenter sans connaître et analyser, ni rien connaître sans expérience et analyse, ni rien analyser sans expérimenter et connaître.

Ainsi, la photographie authentique dépasse la distinction moderne entre la politique, l'art et la science. Elle est une démarche post moderne.

La véritable vocation du photographe est donc de fournir des modèles aux autres, d'"informer" les autres. Il vise à devenir "immortel" dans la mémoire des autres par le truchement d'une image. Dans le prochain exposé, je traiterai de la manière selon laquelle cette vocation est affectée par la reproductibilité automatique des images et leur mode de diffusion. Je me bornerai à noter ici que cet ultime engagement du photographe envers les autres risque d'être perdu de vue alors qu'il lutte contre l'automatisme de son appareil. Celui-ci risque d'absorber toute son attention. Cet oubli de la fin dernière de la photographie (qui par le fait est l'oubli de soi-même au cours du processus de production) est la marque de la créativité: de même que tout homme créatif, le photographe créatif est absorbé dans sa lutte contre l'inertie perfide de la matière. Mais dans le cas du photographe, la "matière" est la programmation de l'appareil, programmation qui englobe d'autres personnes.

Il devient ainsi évident que le photographe mène un combat contre la fonction de l'appareil. Son dialogue avec l'appareil photo est polémique. Or, la fonction de celui-ci relève de la co-implication des machines et des hommes (les "fonctionnaires"). En fait le photographe pur "conteste" ce que les fonctionnaires du mécanisme ont programmé. Son combat est celui de la liberté de décision de l'homme contre les programmes élaborés par les fonctionnaires, technocrates et tous les autres qui vivent en fonction d'un appareil. En ce sens, le photographe pur fournit un exemple de "contestation créative" post-industrielle. C'est ainsi que le problème de savoir si la volonté du photographe peut prévaloir sur les programmes automatiques ou si, au contraire, ce sont ces programmes qui l'emporteront finalement sur l'intention humaine devient un problème crucial pour l'avenir. De la réponse dépend notre évolution vers un nouveau type de liberté créatrice, ou vers le totalitarisme robotique.

Avant de conclure, je voudrais aborder un paradoxe implicite dans ce que je viens d'exprimer. Les appareils du type "appareil photo" ont été inventés dans le but de produire de l'information. Ce sont des outils typiquement humains destinés à générer, diffuser et stocker de l'information. A cet effet, les appareils ont été automatisés, c'est-à-dire : construits d'une façon qui leur permette de produire de l'information sans interférence humaine dont les photos par satellites constituent un exemple. Les appareils automatiques visent à rendre le photographe superfétatoire. En fait, si nous voulons décrire le monde, mieux vaut qu'aucun photographe ne participe au processus.

Il y a cependant une dialectique dans l'automatisation. L'appareil automatique produit de l'information par accident programmé, ce qui revient en fait à accélérer considérablement la fréquence des accidents dans le monde entropique. Les appareils sont des "idiots" ultra rapides, si par idiotie on veut désigner la tendance du monde. Ce qui signifie que l'information même produite par l'automatisation est prévisible, conjecturable et, de ce fait, c'est une "désinformation". Elle n'est ni "surprenante" ni imprévue, mais elle devient ce que l'on attend du programme. Ainsi l'automatisation de l'appareil destinée au départ à générer de l'information aboutit en fait à produire de la désinformation.

C'est pour cette raison que le photographe authentique est voué à la lutte contre l'automatisation. Il vise à obliger l'appareil à subvertir en quelque sorte son programme, un peu à la manière d'urgent qu'on retourne, et à lui faire produire ce qui est inattendu du point de vue du programme. C'est ici une démarche qui s'efforce de faire face au fait que les appareils que nous avons produits tendent à échapper à notre contrôle, à devenir autonomes par rapport à la décision humaine. Je crois que c'est dans ce contexte qu'il convient d'analyser la fonction du photographe: opposer à la stupidité de la désinformation automatique la volonté humaine de produire, diffuser et stocker de l'information nouvelle, vaincre ainsi la mort et devenir immortel en un certain sens.