

## L'univers photographique

Habitant l'univers photographique, nous sommes habitués aux photographies : elles nous sont devenues habituelles. La plupart des photos, nous ne les percevons plus du tout, parce qu'elles sont recouvertes par l'habitude — comme tout ce qui est habituel dans notre environnement, que nous ne voyons plus et dont nous ne percevons plus que ce qui change. Le changement est informatif, l'habituel est redondant. Ce qui nous entoure avant toute chose, ce sont des photos redondantes — et ce bien que chaque jour de nouveaux journaux illustrés apparaissent sur notre table au petit déjeuner, que chaque semaine apparaissent de nouvelles affiches sur les murs dans les rues et de nouvelles photos publicitaires dans les vitrines des magasins. C'est précisément à ce changement incessant que nous nous sommes habitués : une photo redondante en chasse une autre. Le changement comme tel est devenu habituel et redondant, le « progrès » non-informatif et ordinaire.

Pour nous, ce qui serait informatif, extraordinaire, aventureux, serait l'état de repos. Recevoir chaque jour les mêmes journaux à sa table au petit déjeuner, voir pendant des mois les mêmes affiches aux murs dans les rues — voilà qui nous surprendrait et nous ébranlerait. Les photos qui se chassent les unes les autres continuellement et conformément à des programmes sont redondantes justement parce qu'elles sont toujours « nouvelles » et qu'elles épuisent automatiquement les possibilités du programme photographique. Voilà donc le défi que doit relever le photographe : opposer à ce flot de redondance des images informatives.

Ce qui nous est devenu habituel, ce n'est pas seulement le changement incessant de l'univers photographique ; c'est aussi son caractère bariolé. Nous n'avons guère conscience de la surprise qu'éprouveraient nos grands-pères à la vue des couleurs de notre environnement. Au dix-neuvième siècle, le monde était gris : les murs, les journaux, les livres, les chemises, les outils — tout cela oscillait entre noir et blanc pour finalement confluer en un gris semblable à celui des textes imprimés. Aujourd'hui, toute chose crie sur tous les tons de la couleur — mais crie dans le désert. Nous sommes habitués à la pollution visuelle de notre environnement ; celle-ci pénètre dans nos yeux et notre conscience sans même que nous la percevions. Elle pénètre dans des régions subliminales pour y fonctionner et y programmer notre comportement.

Si l'on compare nos propres couleurs à celles du Moyen-Age ou à celles des cultures non-occidentales, on trouvera la différence suivante : tandis que les couleurs du Moyen-Age et des cultures exotiques sont des symboles magiques et qu'elles signifient des éléments mythiques, elles sont chez nous des symboles de mythes élaborés théoriquement, des éléments de programmes. Par exemple, le rouge signifiait au Moyen-Age le danger d'être dévoré par l'enfer. Chez nous, le rouge des feux de signalisation signifie bien aussi, sur le mode magique, le danger ; mais il est programmé de telle sorte que nous appuyions automatiquement sur le frein sans mettre en jeu notre conscience. La programmation subliminale des couleurs propre à l'univers photographique ne produit plus qu'un comportement rituel, automatique.

Toutefois, ce caractère caméléonesque de l'univers photographique, ce tout bariolé et changeant qu'il est, ne constitue qu'un épiphénomène, un trait superficiel. Selon sa structure profonde en effet, l'univers photographique est granuleux ; il change d'apparence et de couleur de la même façon qu'une mosaïque dont chacune des pièces, des petites pierres serait sans cesse remplacée par une autre. L'univers photographique se compose de pièces de ce genre, de quanta, et il est calculable à partir d'elles (*calculus* = petite pierre) — c'est un univers atomistique, démocritéen, un puzzle.

La structure quantique de cet univers n'a pas lieu de nous surprendre, puisqu'il résulte du geste photographique, dont on a évoqué plus haut le caractère quantique. Néanmoins, un examen de l'univers photographique nous permettra de comprendre la raison profonde du caractère granuleux de tout ce qui se rapporte à la photographie. Il se révèle en effet que la structure atomistique, punctiforme, est le propre de tout appareil en général, et que même les fonctions de l'appareil qui semblent glisser (par exemple les images de films et de télévision) se fondent en fait sur des structures de points. Dans le monde des appareils, toutes les « ondes » se composent de grains, et tous les « processus » de situations formées de points.

Car les appareils simulent la pensée ; ce sont des jouets qui jouent à « penser ». Et les processus humains de pensée, ils ne les simulent pas en se conformant, disons, à une conception de la pensée qui serait celle de l'introspection ou des connaissances de la psychologie et de la physiologie ; ils les simulent en se conformant à la conception de la pensée qui se trouve élaborée dans le modèle cartésien. Selon Descartes, la pensée se compose d'éléments clairs et distincts (de concepts) qui se combinent au sein du processus de pensée de la même façon que des perles sur un abaque. Par là, chaque concept signifie un point du monde du dehors, du monde de l'extension. S'il était possible de coordonner à chaque point

du monde un concept, la pensée serait omnisciente en même temps qu'omnipotente. Car les processus de pensée gouverneraient alors symboliquement les processus du dehors. Malheureusement, cette omniscience et cette omnipotence sont impossibles, du fait que la structure de la pensée est inadéquate à la structure de la chose étendue. En effet, alors que dans le monde étendu (« concret ») les points adhèrent les uns aux autres continûment, dans la pensée les concepts sont séparés les uns des autres par des intervalles au travers desquels la plupart des points s'échappent. Cette insuffisance du réseau de la pensée, Descartes espérait en venir à bout avec l'aide de Dieu et de la géométrie analytique ; mais il n'y est pas parvenu.

Mais les appareils, eux, ces simulations de la pensée cartésienne, y parviennent. Dans leurs univers, ils sont omniscients et omnipotents. Car dans ces univers, à chaque point, à chaque élément de l'univers est effectivement coordonné un concept, un élément du programme de l'appareil. C'est ce qui se révèle le plus clairement dans les ordinateurs et dans leurs univers. Mais c'est également visible dans l'univers photographique. A chaque photographie correspond un élément clair et distinct du programme de l'appareil. Par là, chaque photo correspond à une combinaison spécifique des éléments du programme. En vertu de ce rapport bi-univoque entre univers et programme — rapport où à chaque point du programme corres-

pond une photographie et à chaque photographie un point du programme —, les appareils sont omniscients et omnipotents dans l'univers photographique. Toutefois, le prix qu'ils ont à payer en échange de cette omniscience et de cette omnipotence est élevé : c'est le prix de l'inversion des vecteurs de la signification. En effet, les concepts ne signifient plus le monde du dehors, comme dans le modèle cartésien ; désormais, l'univers signifie le programme qui se trouve à l'intérieur de l'appareil. Ce n'est pas le programme qui signifie la photographie, mais la photographie qui signifie les éléments du programme (les concepts). Dès lors, les appareils disposent d'une omniscience et d'une omnipotence absurdes : ils savent tout et peuvent tout dans un univers qui a été programmé à l'avance pour ce savoir et ce pouvoir.

Ici, il nous faut définir le concept de « programme ». A cet effet, mettons entre parenthèses toute intervention humaine dans le programme — toute cette lutte entre la fonction du programme et l'intention humaine dont il a été question dans les chapitres précédents. Le programme qu'il s'agit de définir est pleinement automatique : c'est un jeu combinatoire se fondant sur le hasard. Comme exemple particulièrement simple de programme, on peut mentionner le jeu de dés, qui combine les éléments de « 1 » à « 6 ». Chaque lancer est contingent, aucun ne peut être prévu ; mais à long terme, chaque sixième lancer est nécessairement un premier. En d'autres termes, toutes les com-

binaisons possibles se réalisent accidentellement ; mais à long terme, elles doivent toutes nécessairement se réaliser. Par exemple, si la guerre atomique devait se trouver enregistrée dans le programme d'un appareil donné à titre de possibilité, alors elle se produirait un jour accidentellement, mais de façon nécessaire. C'est en ce sens stupide, sous-humain, que les appareils « pensent » : selon des combinaisons contingentes. Et c'est également en ce sens qu'ils sont omniscients et omnipotents dans leurs univers.

L'univers photographique, tel qu'il nous entoure de nos jours, est une réalisation accidentelle de quelques-unes des possibilités qu'offre le programme des appareils. Il correspond point par point à une situation spécifique au sein du jeu combinatoire. Etant donné que d'autres possibilités programmées se réaliseront accidentellement dans l'avenir, l'univers photographique se trouve dans un flux constant qui remplace sans cesse une photo par une autre. Chaque situation donnée dans l'univers photographique correspond à un « lancer » du jeu combinatoire, et cela point par point, photo par photo. Toutefois, il n'y a rien là que des photos redondantes. Les photos informatives des photographes qui jouent consciemment contre le programme ont la signification de brèches dans l'univers photographique — elles ne sont pas prévues dans le programme.

Voici ce qu'on peut en conclure. Premièrement, l'univers photographique est engendré au cours

d'un jeu combinatoire, il est programmé et il signifie le programme. Deuxièmement, le jeu se déroule automatiquement et n'obéit à aucune stratégie intentionnelle. Troisièmement, l'univers photographique se constitue de photographies claires et distinctes, dont chacune signifie un point du programme. Quatrièmement, chaque photo particulière est, en tant que surface d'une image, un modèle magique pour le comportement de son spectateur. Bref : l'univers photographique est un moyen de programmer la société — avec une nécessité d'airain, mais dans chaque cas particulier, accidentellement (donc automatiquement) — pour un comportement magique en *feed-back*, au profit d'un jeu combinatoire ; c'est également un moyen de programmer automatiquement la société en dés, en pions et en fonctionnaires.

Cette conception de l'univers photographique exige d'avancer dans deux directions : celle de la société encerclée par l'univers photographique, et celle des appareils programmant l'univers photographique. Elle exige de critiquer d'une part la société post-industrielle saisie dans sa formation même, et d'autre part de critiquer les appareils ainsi que leurs programmes. En d'autres termes, elle exige de transcender de façon critique la société post-industrielle.

Se trouver dans l'univers photographique signifie vivre, connaître et évaluer le monde en fonction de photos. Chaque vécu particulier, chaque connaissance particulière, chaque valeur particu-

lière peuvent être décomposés dans les photographies particulières qui sont vues et mises en valeur. De même, chaque action particulière peut être analysée dans les photos particulières dont on se sert comme modèles. Or, ce type d'existence, où toute expérience, toute connaissance, toute évaluation et toute action peut être décomposée en éléments ponctuels (en « bits »), est bien connue : c'est l'existence que mènent les robots. L'univers photographique, comme tous les univers d'appareils, robotise l'homme et la société.

D'ores et déjà, les nouveaux gestes, les gestes robotisés, sont partout observables : aux guichets de banque, dans les bureaux, les usines, les supermarchés, dans le sport, la danse. Selon une analyse plus précise, la même structure de staccato sera également perceptible dans la pensée (par exemple dans les textes scientifiques), la poésie, la composition musicale, l'architecture, les programmes politiques. Aussi est-ce la tâche de la critique de la culture actuelle que d'analyser dans chaque phénomène culturel particulier cette déstructuration du vivre, du connaître, du juger et de l'agir en une mosaïque d'éléments clairs et distincts. Cette critique de la culture découvrira dans l'invention de la photographie le moment à partir duquel tous les phénomènes culturels se mettent à remplacer la structure linéaire du glissement par la structure de staccato qui est celle de la combinaison programmée — donc à adopter non pas une structure mécanique, comme ce

fut le cas après la révolution industrielle, mais une structure cybernétique, telle qu'elle se trouve programmée dans les appareils. Pour cette critique, l'appareil photo se révélera être l'ancêtre de tous les appareils qui s'apprêtent à robotiser chacun des aspects de notre vie — depuis le geste le plus extérieur jusqu'au plus intime du penser, du sentir et du vouloir.

Si maintenant on entreprend de critiquer les appareils, on verra d'abord dans l'univers photographique le produit d'appareils photo ainsi que d'appareils de distribution. Derrière lui, on discernera des appareils industriels, publicitaires, politiques, économiques, administratifs et autres. Chacun de ces appareils s'automatise de plus en plus et est couplé sur le mode cybernétique avec d'autres appareils. Chaque appareil voit son programme alimenté par un autre appareil au travers de son *input*, et lui-même alimente d'autres appareils par son *output*. Ainsi, le complexe d'appareils est une super *black box* se constituant d'une multiplicité de *black boxes*. Et c'est une production humaine: l'ayant réalisé au cours des dix-neuvième et vingtième siècles, les hommes s'employaient sans cesse à l'étendre et à le perfectionner. Du même coup, on est facilement porté à concentrer la critique de l'appareil sur l'intention humaine qui a voulu et qui a produit les appareils.

Cette amorce de critique est séduisante, pour deux raisons. D'abord parce qu'elle décharge la critique de la nécessité de s'immerger à l'intérieur

des *black boxes*; elle lui permet de se concentrer sur leur *input*, sur l'intention humaine. Ensuite parce qu'elle le décharge de la nécessité d'élaborer de nouvelles catégories critiques: pour critiquer l'intention humaine, il peut se contenter des critères traditionnels. Dès lors, voici à peu près à quoi aboutirait une telle critique de l'appareil.

L'intention qui se trouve derrière les appareils est celle d'émanciper les hommes du travail; les appareils sont censés prendre en charge le travail humain — par exemple, l'appareil photo émancipe l'homme de la nécessité de manipuler un pinceau. Au lieu de devoir travailler, l'homme peut jouer. Cependant, les appareils sont tombés entre les mains d'un petit nombre d'hommes (par exemple des capitalistes), qui ont détourné cette intention originelle. Désormais, les appareils servent les intérêts de ces hommes; par conséquent, il s'agit de démasquer ces intérêts qui se dissimulent derrière les appareils. Selon cette analyse, les appareils ne sont qu'un genre particulier de machines, dont l'invention ne comporte en soi rien de révolutionnaire; du même coup, il est superflu de parler d'une « seconde révolution industrielle ».

En conséquence, les photographies doivent elles aussi être déchiffrées comme exprimant les intérêts cachés de ceux qui ont le pouvoir: les intérêts des actionnaires de Kodak, des propriétaires des agences de publicité, de ceux qui tirent les ficelles derrière le parc industriel américain —

oui, les intérêts de l'ensemble du complexe idéologique, militaire et industriel américain. Mettre au jour ces intérêts équivaudrait à avoir déchiffré chaque photo particulière ainsi que la totalité de l'univers photographique.

Malheureusement, cette critique traditionnelle, qui provient elle-même du contexte industriel, n'est pas adéquate au phénomène des appareils. Elle manque ce qu'ils ont d'essentiel: leur automaticité. Or, c'est justement celle-ci qu'il faut critiquer. Les appareils ont été inventés pour fonctionner automatiquement, c'est-à-dire de façon autonome par rapport aux interventions humaines à venir. Mettre l'homme hors-circuit: telle est l'intention qui les a produits. Et à n'en pas douter, cette intention a été couronnée de succès. Alors que l'homme se voit de plus en plus court-circuité, les programmes d'appareils, ces jeux combinatoires entêtés, sont de plus en plus riches en éléments; ils combinent de plus en plus rapidement, et surpassent toute faculté humaine de les percer à jour et de les contrôler. Qui a affaire à des appareils a affaire à des *black boxes* qu'il ne peut percer à jour.

Dans cette mesure, il ne saurait davantage être question d'un propriétaire des appareils. Dès lors que les appareils fonctionnent automatiquement et qu'ils n'obéissent à aucune décision humaine, personne ne peut en être propriétaire. Chaque décision humaine est prise sur la base de décisions d'appareils; elle s'est dégradée en décision pure-

ment « fonctionnelle ». En d'autres termes, l'intention humaine s'y est volatilisée. Si, à l'origine, les appareils étaient encore fabriqués et programmés selon une intention humaine, aujourd'hui, à la « deuxième et troisième génération » des appareils, cette intention a disparu de l'horizon du fonctionnement. Désormais, les appareils fonctionnent comme fins en soi — c'est-à-dire, précisément, qu'ils fonctionnent automatiquement —, avec pour seul but de se conserver eux-mêmes et de s'améliorer. C'est cette automaticité entêtée, dénuée d'intention, fonctionnelle, qui doit faire l'objet de la critique.

A cette description, la critique « humaniste » de l'appareil qu'on a évoquée plus haut reproche de transformer les appareils en titans surhumains, anthropomorphes, et par là de contribuer à occulter les intérêts humains qui se cachent derrière les appareils. Mais cette objection est erronée. Les appareils sont effectivement des titans anthropomorphes, parce qu'ils n'ont été fabriqués qu'avec cette seule intention. Et la description ici proposée s'efforce justement de montrer qu'ils ne sont pas surhumains, mais sous-humains — que ce sont des simulations exsangues et simplificatrices de processus humains de pensée, et que ces simulations, du fait même de leur obstination butée, rendent les décisions humaines superflues et non fonctionnelles. En invoquant d'ultimes vestiges d'intention humaine derrière les appareils, la critique « humaniste » occulte le danger qui guette

en eux. La critique ici exposée, pour sa part, se donne précisément pour tâche de mettre en évidence le fait effrayant de ce fonctionnement dénué d'intention, obstiné et incontrôlable qui est le propre des appareils — cela afin d'acquérir une maîtrise sur eux.

Revenons à l'univers photographique. Il reflète un jeu combinatoire, un puzzle changeant, bariolé, de surfaces claires et distinctes dont chacune signifie un élément du programme de l'appareil. Il programme le spectateur à adopter un comportement magique, fonctionnel, et cela automatiquement, c'est-à-dire sans obéir à aucune intention humaine d'aucune sorte.

Certains luttent contre cette programmation automatique : les photographes qui tentent de réaliser des photos informatives — en un mot, des photos qui ne figurent pas dans le programme des appareils —, les critiques qui essaient de percer à jour le jeu automatique de la programmation, et, de façon générale, tous ceux qui s'efforcent de faire place à l'intention humaine dans un monde dominé par les appareils. Cependant, les appareils s'assimilent automatiquement ces tentatives libératrices, et s'en servent pour enrichir leurs programmes. Dès lors, la philosophie de la photographie a pour tâche de mettre en évidence cette lutte entre homme et appareil telle qu'elle se déroule dans le domaine de la photographie, ainsi que de réfléchir à une éventuelle résolution du conflit.

L'hypothèse avancée ici est la suivante. Qu'une philosophie de ce genre parvienne à s'acquitter de sa tâche aurait de l'importance non seulement pour le domaine de la photographie, mais aussi pour la société post-industrielle dans son ensemble. Certes, l'univers photographique n'est qu'un des multiples univers qui se caractérisent par les appareils ; et parmi eux, il y en a certainement de bien plus dangereux. Néanmoins, le prochain chapitre s'attachera à montrer que l'univers photographique peut être pris comme modèle de la vie post-industrielle en général, et qu'une philosophie de la photographie peut être le point de départ de toute philosophie qui s'occupe de l'existence actuelle et de l'existence à venir de l'homme.