VILEM FLUSSER

COMMENT NE PAS ETRE DEVORE PAR LA BOITE

14èmes Rencontres Internationales de la Photographie, 9 juillet 1983



Les appareils photo sont des boites achetées par des gens programmés pour le faire. De telles boites seront préféra-

2) blement du dernier modèle : meilleur marché, plus automa­tiques, plus effichces et plus petites que les modèles an­térieurs. Les appareils s'améliorent progressivement, car les industries photographiques s'instruisent automatique-

) ment du comportement des photographiants du monde entier,

-7. et parce qu'une presse spécialisée nourrit ces industries
d'un flux constant de résultats découlant de tests sur ce comportement. Ceci est devenu l'essence du progrès post­industriel : la société fonctionne comme une réaction au dispositif établi. Voir les sondages d'opinions, le marke­ting, les élections.

L'appareil repose sur des principes scientifiques et tech­nologiques complexes, mais sa maîtrise devient vite facile. C'est un jouet structurellement compliqué, mais simple fonc­tionnellement. Contrairement aux échecs, qui sont simples structurellement et complexes fonctionnellement. Aux échecs il est facile de comprendre les règles mais difficile de bien jouer. Avec les appareils photo on peut facilement faire de bonnes photos, mais il est difficile de voir à travers sa structure. C'est une "boite noire". L'amateur



n'a aucune idée des processus complexes qu'il déclenche lorsqu'il appuie sur le déclencheur.

L'amateur aime rendre son jeu de plus en plus simple grâce à une automation sans cesse perfectionnée L'opacité de
la boite noire, sa complexité impénétrable, le grisent. Les clubs d'amateurs sont des lieux pour l'ivresse de l'équipe­ment, pour les "trips" technologiques, des fumeries d'opium post-industriel.



* 'appareil réclame de son possesseur (de celui qui est possédé par lui), de prendre des photos dans toutes les occasionsimaginables. Cette manie de la photo, cette éternelle répétition d'images identiques ou très semblables, cette ardeur vers la redondance, mènent à un point où le photographiant ne peut plus rien voir sans son appareil : accoutumance. L'amateur ne peut re­garder le monde qu'à travers l'appareil. Et il voit à travers les catégories de perception programmées dans l'appareil. C'est de la culture de masse : partout, tout le monde a la même vision du monde programmé.
* 'amateur ne "transcende" plus l'appareil (comme l'ar­tisan transcende ses outils), mais il a été dévoré par la boite. Il fonctionne en fonction de la boite, et ses gestes sont des fonctions automatiques. Il est devenu l'extension d'un déclencheur automatique. Ce genre de comportement est caractéristique de la future société



* 'appareils et d'apparatchiks.

Il en résulte tin flot constant d'instantanés, et ces instantanés constituent une mémoire d'appareil. Celui qui examine un album d'amateur ne regarde pas des ex­périences humaines préservées, des valeurs ou de la connaissance, mais des faits d'appareil produits auto­matiquement. Il regarde les endroits où **l'appareil** pho­to fut installé, et la manière dont se comporte le pho­tographe dans ces endroits. L'album photo témoigne de la réalisation spécifique d'un programme spécifique d'appareil photo.



.....■■••■••••■•

Un photographe est le contraire de cet amateur. Son but n'est pas de se faire dévorer par la boite, mais de du­per son programme. Les appareils photo sont programmés pour produire des images en apparence toujours nouvelles, mais en réalité elles sont toujours les mêmes. Elles sont toujours les mêmes, parce qu'elles montrent tout de la même manière. Elles sont conformes à ce qu'on espérait

* 'elles. Elles ne surprennent pas. Ce sont des photos vraisemblables. Ce qui revient à dire qu'elles n'infor­ment pas. "L'information" est l'inattendu, l'improbable, le non-programmé : c'est l'aventure. Le but du photogra­phe est d'induire son appareil photo à produire des ima­ges inattendues, de le tromper pour produire de l'infor­mation.

L'histoire de la photographie montre cette compréhension grandissante de l'information de la part des photographes. Au commencement, ils s'attachaient à toujours montrer de nouvelles scènes du monde. Ils voulaient documenter sur le monde. Mais avec l'avance de l'automation et des sciences de l'information, ils devinrent conscients du fait que la documentation peut-être automatisée. Les appareils photo entièrement automatiques (comme dans les satellites) peu­vent mieux documenter sur le monde sans intervention hu­maine. Les photographes commencèrent à comprendre ce qui est en jeu dans la photographie : l'information, la surpri­se, l'inattendu. Par exemple, révèler des aspects surpre­nants des choses, recouverts par l'habitude, ou voir les choses d'une façon peu usuelle, ou établir des situations peu usuelles. Ils en vinrent à comprendre gué photographier c'est tenter, puis montrer ce qui n'avait jamais été vu. Le problème est le suivant : comment faire cela avec un appa­reil photo programmé pour des images redondantes ? Peut-on faire avec l'appareil une chose non inscrite dans son pro­gramme.?

Le programme de l'appareil est riche, et il contient une masse virtuelle de photos qui ne sera jamais épuisée par aucun photographe. La "compétence" de l'appareil est plus vaste que celle de chaque photographe, et de tous les pho­tographes du monde. Néanmoins, le photographe peut dominer l'appareil. Il sait comment le nourrir et comment lui faire cracher ses photos. Il domine l'input et l'output de la boite, même s'il ignore ce qui se passe dans son ventre. Cela vaut pour tous les mécanismes : les apparatchiks domi­nent un jeu pour lequel ils ne sont pas compétents. Kafka.

Mais c'est précisément l'obscurité de la boite qui lance un défi au photographe. Il tourne la boite autour de lui, regarde à travers elle la complexité opaque du monde. Il fait cela dans un effort de création d'information. Pour découvrir une virtualité insoupçonnée dans le programme de l'appareil et dans le monde extérieur. Le programme dans la boite, et le monde autour de lui, ne sont pourtant pas réels pour lui, mais ils sont des champs de virtualités à

réaliser en images. C'est lui qui réalisera ces virtualités en créant de l'information. Ainsi le photographe transcende la distinction traditionnelle entre réalisme et idéalisme. Ce n'est pas le connaissable, ni celui qui cannait qui sont réels, le réel, c'est le connu, la photo. Le réel est l'ima­ge, le symbole, l'information. Ce transfert de la réalité

dans le symbole est la marque de la société post-industrielle en général, une société qui vivra dans un univers de symboles, en fonction de l'information.

Chaque vraie photographie est ainsi le résultat d'une lutte entre un photographe et un programme d'appareil photo. C'est une lutte compliquée. Le photographe essaie de réaliser ses intentions avec l'appareil, mais il ne peut les réaliser qu'avec les capacités de l'appareil. Tout ce qu'il fait est inscrit dans le programme de l'ap­pareil. Mais cela peut être inscrit dans un coin caché de ce programme, inconnu même de ceux qui l'ont fabriqué. Chaque vraie photographie est le résultat d'un effort pour découvrir ces coins cachés. Rouler non seulement l'appareil photo, mais ceux qui l'ont programmé. L'indus­trie photographique, le parc industriel et toutes ces structures gigantesques cachées derrière le programme.

Mais il y a plus. Une photographie est une surface non seulement produite, mais aussi distribuée par l'appareil industriel. L'appareil photo crache des images qui sont distribuées par des média comme les journaux, les postes

et les galeries. Ces média sont des boîtes aussi noires que les appareils photo. Ce ne sont pas des canaux passifs, ils codifient les significations des images. Et ils sont pro­grammés pour le faire. Un journal programme les photos qu'il distribue pour signifier un évènement (pour "l'indiquer"). Un poster programme les photos qu'il distribue pour signi­fier un comportement (il est "impératif"). Une galerie programme les images qu'elle distribue pour signifier une expérience (elle est "esthétique"). L'image elle-même est sémantiquement neutre, et elle acquiert sa signification dans le médium. Ainsi, une photographie d'aterrissage sur

la Lune aura une signification "indicative" dans un journal, une signification "impérative" (politique) dans un poster accroché sur un mur d'ambassade, une signification "esthé­tique" (artistique) dans une galerie d'art.

Le photographe dépend maintenant des média pour sa survie. Il fonctionne pour eux. Il photographie pour un journal, une agence de publicité, une galerie d'art, et il doit adapter ses images à leurs programmes respectifs s'il veut

survivre. Mais s'il est un vrai photographe, il doit essayer de tricher avec ces programmes. De l'autre côté, les média peuvent découvrir le truc et accepter l'image dans le but d'enrichir leur programme, de "récupérer l'information". Chaque vraie photographie est ainsi le résultat de cette lutte entre les média et le photographe, ce qui explique

que les photographies soient des images si dramatiques.

La tâche de la critique consiste à déchiffrer cette lutte complexe dans chaque image. Le critique doit demander : "dans quelle mesure le photographe a-t-il réussi à rouler son programme d'appareil photo, dans quelle mesure l'inten­tion humaine a-t-elle réussi à tricher avec l'équipement ?"

Et aussi : "dans quelle mesure le photographe a-t-il réussi à rouler les média, dans quelle mesure l'in­tention humaine a-t-elle réussi à tricher avec les structures ?" Mais ce ne sont pas là les questions habituellement posées par les critiques. Ils posent des questions du genre : "la photographie est-elle un art, y a-t-il une photographie engagée politique­ment, et qu'en est-il de la relation entre photogra­phie et science ?" Comme si ces questions ne trou-

vaient pas une réponse automatique dans les média qui distribuent les images. Tant que nous ne disposerons pas d'une vraie critique photo, nous continuerons d'être les victimes innocentes des messages photogra­phiques qui programment nos expériences, nos désirs et nos actes.



La boîte, qu'elle soit appareil photo ou média, tend automatiquement à nous dévorer. Les photographes es­saient de duper les boites pour leur faire produire de l'information. C'est la lutte entre la liberté hu­maine et ses propres dispositifs. Chaque photographie témoigne isolément de cette lutte.