

Écritures par le soleil

Par Olivier Perriquet

Artiste

L'invention de la photographie marque pour le philosophe d'origine tchèque Vilém Flusser, esprit visionnaire, pourtant assez peu connu en France, l'entrée dans ce qu'il appelle la post-histoire : il voit dans l'appareil photographique le prototype d'une rupture fondamentale qui inverse le rapport de l'humain à ses productions techniques...

Le péché originel

En 1826, Joseph Nicéphore Niépce installe dans une pièce de l'étage supérieur de sa maison de campagne en Bourgogne un dispositif optique qui était habituellement utilisé comme accessoire pour dessiner ou peindre : une chambre noire (*camera obscura*). S'étant auparavant initié à la lithographie, il y place à l'intérieur une plaque d'étain poli recouverte de bitume de Judée, un dérivé du pétrole qui a la propriété d'être sensible à la lumière et de durcir lorsqu'il y est exposé. Huit heures plus tard (ou quatorze, ou dix-huit, ou plusieurs jours, les experts continuent d'en débattre), Niépce enlève la plaque et la baigne dans un mélange d'huile de lavande et de pétrole blanc, qui dissout les morceaux de bitume n'ayant pas été solidifiés par l'exposition à la lumière, laissant une image positive sur la surface de la plaque d'étain. Niépce nomme cette image un « héliographe », littéralement une « écriture par le soleil ».

Comme le remarquent Rebekah Modrak et Bill Anthes dans un ouvrage général sur la photographie, l'exposition de la plaque pendant huit heures produit un paradoxe visuel : l'illumination du soleil et les ombres qui en résultent sont visibles des deux côtés des bâtiments, à gauche sur le pigeonnier et à

droite sur le toit en pente de la grange. L'image emblématique de Niépce préfigure ainsi une caractéristique qui restera valable pour toutes les photographies produites par la suite : l'appareil enregistre une scène qu'aucun œil humain ne verra jamais, en dépit de son apparente immédiateté.

Indice ou icône ?

Cette ambivalence de la photographie – l'illusion qu'elle donne d'être une copie directe du réel sous la forme d'une trace, tandis que le dessin ou la peinture en sont une représentation – est souvent analysée à l'aide des outils de la sémiologie, en particulier ceux développés au 19^e siècle par le logicien Charles Sanders Peirce. Dans une typologie restée célèbre, Peirce distinguait trois types de signes, qu'il nomme *indice*, *icône* ou *symbole*, selon la façon dont celui-ci se réfère à son objet. Un symbole, dans le système Peircéen, est un signe arbitraire : par exemple, le mot « chat » pour désigner l'animal. Une icône et un indice sont au contraire motivés par une relation d'interdépendance entre le signe et son objet (souvent de ressemblance), et se distinguent l'un de l'autre par le rapport de contiguïté qui existe ou non entre signe et objet. La chaleur du lit ou l'oreiller resté enfoncé après une nuit de sommeil, la rougeur de la peau qui témoigne d'une



Point de vue du Gras (1826), héliographe obtenu par Nicéphore Niépce depuis la fenêtre de sa maison à Saint-Loup-de-Varennes (16,2 × 20,2 cm)

exposition prolongée au soleil, les traces de pas laissées par un animal sur un sentier, la fumée qui indique un feu, sont des exemples d'indices. Une carte géographique qui figure le terrain, un plan d'architecte, un schéma électronique, un bruitage au cinéma sont des icônes car il n'y a pas de contiguïté entre le signe et l'objet qu'il désigne. Or il existe un débat, toujours vif aujourd'hui, initié semble-t-il par un article de Rosalind Krauss publié dans les années 1970 et intitulé *Notes on the index*, sur le caractère indiciel ou iconique, autrement dit sur « l'indicialité », des médias optiques que sont la photographie et le cinéma. Cette problématique, récurrente, voire obsédante pour les théoriciens (certains s'en amusent comme d'une *pulsion indicielle*) enlève souvent l'analyse des différences entre pratiques argentique et numérique, la seconde étant problématique par le fait qu'elle semble a priori moins indicielle que la première.

Un style original

L'essai de Vilém Flusser, intitulé *Pour une philosophie de la photographie*, est rafraîchissant à cet égard car il cadre le problème photographique différemment, l'absence de préoccupations indicielles n'étant qu'un aspect parmi d'autres de la liberté de pensée de son auteur. Flusser ne mentionne en réalité aucun travail photographique, nous avertissant même que « pour préserver le caractère hypothétique de l'essai » il renonce à citer des travaux antérieurs et ne donne pas de bibliographie. En lieu et place de celle-ci, on trouve un lexique comportant, synthétiques à l'extrême, les définitions des concepts qu'il introduit dans l'ouvrage (par exemple « *Symptôme : signe causé par sa propre signification* » ou « *Jeu : activité qui est une fin en soi* »), une façon de procéder qui lui a valu le mépris d'une partie de ses contemporains.

Les écrits commis par Flusser sur des sujets aussi variés que la photographie, le design, les gestes, les doigts, la lune, les vaches, ... comportent à chaque fois des intuitions fulgurantes, vivifiantes pour la pensée. Les idées s'y articulent avec exactitude et concision, comme des objets mathématiques. À la lecture de *Pour une philosophie...*, il serait tentant de dessiner un vaste diagramme, comme le faisait l'artiste Mark Lombardi, ou plutôt à la façon dont les mathématiciens synthétisent des relations algébriques sous la forme de « suites exactes » et de « diagrammes commutatifs », pour mieux en révéler la structure et la pensée qui est à l'œuvre. L'essai de Flusser est un concentré qui se consomme comme tel, sans devoir être dilué, et c'est précisément ce qui lui confère son efficacité : il a la saveur d'un ouvrage structuraliste qui ne s'embarasserait d'aucun ornement lyrique tout en parvenant pourtant à être entièrement incarné (ce qui, paradoxalement, confère à celui-ci une *forme littéraire*).

Jouer contre les appareils

Le titre de l'ouvrage ne doit pas tromper : Flusser aborde la photographie de façon prototypique. L'appareil photographique est un modèle qui représente d'autres instruments techniques plus généraux et sans doute également ce que la langue a coutume de nommer « appareil », comme l'appareil social, ou l'appareil d'État, par exemple. Partant de l'hypothèse qu'il existe deux ruptures fondamentales dans la culture humaine – l'invention de l'écriture linéaire et celle des images techniques – il considère les rapports mutuels qu'ont entretenus image et texte au cours des siècles. L'apparition de l'écriture marque le début de l'ère, qu'il nomme « historique », engageant une lutte contre l'idolâtrie.

L'invention de la photographie inaugure ensuite l'ère « post-historique », inversant le rapport de forces en un combat contre la « textolâtrie ». Les images techniques sont produites par des appareils, dont la nature est d'être munis d'un programme, que le photographe doit s'efforcer de déjouer s'il veut produire des images informatives au lieu de participer à la production généralisée d'images redondantes.

Illustration autant que preuve de cette redondance, l'installation *Suns from Sunsets from Flicker*, de l'artiste Pénélope Umbri-co, se présente comme une grande mosaïque de photographies du soleil au format carte postale. S'appropriant les images qu'elle trouve sur les réseaux sociaux (ici des cou-chers de soleil sur Flickr), l'artiste révèle le conditionnement auquel chacun se soumet involontairement, dès qu'un appa-reil photo se trouve dans ses mains et un soleil couchant face à ses yeux. Ce faisant, elle en dévoile également la forme rituelle dont la signification semble être celle-ci : nous participons de la même humanité.

Flusser valorise la pratique expérimentale, et par le même mouvement en donne une définition : « *La meilleure photographie sera celle où l'intention humaine du photographe aura vaincu le programme de l'appareil – en un mot, celle où le photographe aura soumis l'appareil à l'intention humaine.* ». Un photographe expérimental joue (s'amuse) avec l'appareil, entend-on volontiers. Flusser adopte une posture plus inattendue et surtout plus engagée : être expérimental, c'est « jouer contre les appareils » (formule qu'a reprise le critique d'art Marc Lénot dans l'intitulé de sa thèse de doctorat, où il cherche les déterminants caractéristiques d'une pratique expérimentale en photographie). Une telle pratique relève d'une posture éthique, voire politique. Sorti au Brésil sous le titre *Filosofia da Caixa Preta* (Philosophie de la boîte noire), l'essai de Flusser semble nous mettre en garde contre ce que les cybernéticiens ont eux-aussi en leur temps nommé « boîte noire », c'est à dire la donnée d'un système dont on ne connaît que ce qui y entre et ce qui en sort mais dont on ignore le fonctionnement interne. Expérimenter, jouer contre les appareils, implique d'en décoder l'agencement programmatique, et suppose donc une culture et des compétences techniques, pour l'acquisition desquelles, bien évidemment, l'éducation a un rôle à jouer.

Des images opératoires et autonomes

Dans la perspective ouverte par Flusser, le photographe est instrumentalisé par le programme de la caméra, il en est le « fonctionnaire/eur » (functionary), prétend celui-ci non sans humour, et doit s'efforcer de résister aux déterminations qui lui sont imposées par l'appareil. À certains endroits toutefois, l'appareil semble aujourd'hui déjà pouvoir se dispenser de ses fonctionnaires pour réaliser son programme. Dans les années 2000, le cinéaste et théoricien Harun Far-rocki nommait « opératoires » un certain type d'images qui « *ne visent pas à restituer une réalité, mais font partie d'une opération technique* », tels que l'enregistrement et le dépouillement automatiques des milliards d'images et de données fournies par des sondes diverses, ou produites exclusivement pour la surveillance et le contrôle et augmentées d'informations non optiques (capture et analyse de flux, mesures variées, détermination de cycles, etc.). Ces images, permettant l'analyse d'une situation ou la réalisation d'une action technique, ne s'adressent plus en fin de compte qu'à d'autres appareils, devenant indéchiffrables par un œil humain, et pour la plupart simplement invisibles.



© Trevor Paglen, avec la permission de Metro Picture Gallery, NY
Trevor Paglen, *A Man (Corpus: The Humans). Adversarially Evolved Hallucination (2017)*, impression par sublimation thermique (121.9 x 152.4 cm)

L'artiste et géographe Trevor Paglen s'inscrit dans le prolongement des réflexions engagées par Flusser et Farocki lorsqu'il expose dans une galerie New-Yorkaise (*A Study of Invisible Images*, 2017) des images produites par des réseaux antagonistes génératifs (GAN) dont le principe est de mettre en compétition deux réseaux de neurones artificiels pour qu'ils produisent dialectiquement une image, sans qu'aucune intentionnalité humaine ne soit requise ; ou quand en Israël (*Behold These Glorious Times!*, 2017) il présente une vidéo réalisée par l'animation d'images provenant des data-set utilisés pour entraîner les réseaux de neurones convolutifs, qu'il projette aux spectateurs à une fréquence qui ne convient pas à l'œil humain mais sied très bien à un système de vision artificiel...

Deep time

Et si, en définitive, l'humain en venait à n'être plus le référent premier de la photographie ? Dans un chapitre de son livre *Nonhuman photography*, Joanna Zylińska envisage la photographie dans sa dimension cosmique en se figurant les fossiles comme des clichés qui auraient été réalisés par des forces géologiques, sous l'action conjuguée des astres et des éléments, longuement insolés à l'échelle de ce que les géographes appellent le temps profond (deep time). À cette échelle, le *Point de vue du Gras* est un instantané. L'humanité aussi, peut-être... De même que le Bouddhiste s'interroge sur le bruit que fait le vent dans les arbres lorsque personne n'est là pour l'entendre, il est loisible de se demander quel sens auront alors ces *écritures par le soleil*, qu'elles soient d'origine humaine ou non si, l'appareil s'étant définitivement débarrassé de ses fonctionnaires, aucun humain n'était finalement plus là pour les voir.

Pour en savoir plus :

Harun Farocki, *HF | RG, Harun Farocki & Rodney Graham*, Les Presses du réel, Jeu de Paume, Paris, 2009

Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris: Circé, 1996 (orig. 1983)

Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, October, Vol. 3 (Spring, 1977), pp. 68-81

Marc Lénot, *Jouer contre les appareils: de la photographie expérimentale*, Paris, Photosynthèses, 2017

Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Les presses du réel, 2007

Rebekah Modrak, Bill Anthes, *Reframing Photography: Theory and Practice*, Routledge, 2010

Joanna Zylińska, *Nonhuman Photography*, The MIT Press, 2017

Ada Ackerman, Alice Leroy, Antonio Somaini, *Machine Vision : images, pouvoir, algorithmes*, Le Bal, Paris

Revue Multitudes, Mineure 74. Vilém Flusser : vivre dans les programmes, 2019

Pénélope Umbrico, *Suns from Sunsets from Flickr*, 2006 - présent

André Gunthert, *Au revoir, Monsieur Peirce*, L'Atelier des icônes, 12 février 2012

Kevin Lotery, *Trevor Paglen: A Study of Invisible Images*, Enclave Review, 2017

Trevor Paglen, *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, 8 décembre 2016

Trevor Paglen, *Behold These Glorious Times!*, Center for Contemporary Art, Israel, 2017-18