

**Denis Bernard**

## À propos d'un portrait de Vilém Flusser

En commençant ces lignes consacrées à ce que les textes de Vilém Flusser ont apporté à ma pratique de photographe et à mes recherches sur l'histoire de l'optique photographique, j'ai sous les yeux ce portrait monochrome du philosophe, figurant sur une page d'accueil des *Flusser studies*. Je connaissais cette image reproduite dans le livre de Marc Lenot<sup>1</sup>. Les deux versions de la même image présentent des cadrages légèrement différents. La première est plus étroite en hauteur que la seconde, conforme semble-t-il à l'original visible en ligne sur le site internet de Ralph Hinterkeuser<sup>2</sup>, son auteur. Pris début novembre 1984 à Bielefeld, ce portrait de Vilém Flusser le *représente* en buste lors d'une conférence consacrée à la photographie. Lorsqu'il prend ce cliché, le jeune photographe a vingt-cinq ans et Flusser soixante-quatre. Ce dernier fume la pipe devant ce qui ressemble à un tableau noir sur lequel on peut lire : « Bitte nicht Rauchen ! », « Veuillez ne pas fumer ! ». Le photographe a fait la mise au point sur le philosophe. À l'arrière-plan, cette consigne, légèrement floue, reste très lisible. Sur le site de Ralph Hinterkeuser, le grain de l'image agrandi en plein écran est parfaitement distinct, même si les contours du visage et du buste de Flusser montrent un très léger dédoublement – un flou de bouger –, dont chacune des deux positions attesterait, l'une du début, l'autre de la fin de la pose. Il est impossible de savoir à quelle temporalité du portrait chacune des deux silhouettes correspond. L'enregistrement photographique est lisible à travers cette signature mécanique et optique de l'obturation, qui dédouble subtilement la captation de cette « image technique » du système argentique, selon Flusser. Ici, parmi les nombreux événements, même discrets, qui structurent l'image et ne sont pas forcément lisibles ou visibles, un léger flou optique démontre un léger bouger dû à la durée de la pose.

Ralph Hinterkeuser a choisi de ne conserver de ce cliché qu'un bandeau rectangulaire horizontal qui atteste d'une liberté prise avec les pleins formats classiques du moment (24 x 36 mm ou « 6 x 6 »). Rien ne permet non plus d'imaginer le reste de l'image négative originale ; pas plus que le hors champ de la photo, d'ailleurs. Le resserrement sur ce plan, qui combine la consigne de ne pas fumer et le portrait de Flusser fumant est signifiant. À cet instant, Flusser vient-il de prendre la pose ? Écoute-t-il une question ? La prise a-t-elle eu lieu entre deux paroles ? Quel mot prononçait-il au moment du déclenchement ? Médite-t-il la suite de son exposé ? Est-il en train d'improviser ?

<sup>1</sup> Marc Lenot, *Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale*, Paris, Photosynthèses, 2017, p. 118. Voir l'image : <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/images/pag-flusser.png>

<sup>2</sup> <https://hinterkeuser.de/themen/flusser/>

Mon attention se porte immédiatement sur l'image que j'affiche en plein écran sur mon ordinateur pour voir si de la fumée s'échappe de la pipe de Flusser. Vérification par l'effet *Blow up*. Car c'est bien le cas : un léger nuage de tabac flotte autour du philosophe. Je regarde maintenant la fleur blanche accrochée au col de la veste du philosophe, sur la boutonnière de gauche, en bas à droite de l'image. Par sa forme, cette fleur fait le pendant symétrique au foyer de la pipe de Flusser, en même temps qu'elle est l'inverse de sa densité photographique : la fleur est aussi claire que la pipe est sombre. Diversion visuelle inopinée ou recherche du bon point de vue et de la pose captée au « bon moment » ? Distraction optique peut-être, que seul le cadrage du photographe peut mettre en scène, de là où il se situe.

Cette image active pour moi une présence insistante des gestes en photographie, sorte de citation différée d'une situation similaire décrite dans son livre *Les Gestes*. C'est ici l'exemple pris par Flusser qui me fascine. Le philosophe y décrit un photographe qui fait le portrait d'un homme assis sur une chaise, fumant sa pipe. Le photographe évolue autour de son modèle. Flusser était-il en train de parler de ce passage exemplaire au moment où Hinterkeuser captait son image ? J'imagine le philosophe tirant sur sa pipe, jouant, non sans malice, la dite scène sous les yeux des photographes assistant à la conférence. Didactique, Flusser a incorporé son auditoire à sa démonstration sur le point de vue en photographie. Je m'imagine en même temps ce jeu intellectuel au cours de ce face-à-face entre le philosophe et le photographe qui, peut-être, à ce moment précis, cherche sa place en attendant le « bon moment ». Et, tout en se positionnant devant le philosophe, il déplace littéralement le centre de gravité de sa prise de vue et de l'ensemble de la scène qui, instable selon Flusser, « fait » geste en photographie.

Le philosophe s'est-il pour autant arrêté de parler en entendant – ou bien en attendant – le bruit du miroir qui s'escamote ? C'est-à-dire, pour parler du rituel de l'instantané, quand l'enregistrement de l'image est attesté et garanti par un bruit machinique assimilé peu à peu et inconsciemment au cours d'une pratique quotidienne de la photo (argentique). Ce bruit caractéristique est celui de la butée du miroir qui vient se placer contre le verre dépoli sur lequel se forme l'image retournée par ce même miroir. Lequel assure un premier redressement à l'image qui se forme sur le petit verre dépoli servant de base au pentaprisme de verre, cette sorte de petite pyramide qui surplombe les boîtiers dits reflex<sup>3</sup>. En réfléchissant plusieurs fois la lumière, le prisme laisse voir à travers l'oculaire du système de visée une image optique conforme à ce que l'on voit à l'œil nu de l'espace situé à l'extérieur à l'appareil, en face de l'objectif. Curieusement, le système de visée apparaît alors transparent.

---

<sup>3</sup> Ce prisme à cinq faces (*pentaprisme* en toit ou équerre optique) s'est généralisé à la fin des années 1950 et caractérise à la fois une des configurations de la visée reflex en même temps que sa forme signe le *design* des appareils que ce système équipe.

En s'escamotant, le miroir fait entrer en contact la lumière avec la pellicule ou le capteur : la prise de vue a lieu, l'image se forme. Une fois la vue prise et le miroir ayant retrouvé sa position initiale, l'opération de la visée et de l'observation est à nouveau disponible. En ce sens, l'agencement du système de visée reflex composé de verre, de métal, de miroir, de lumière et de reflets, le tout étant animé par un mécanisme complexe, fait correspondre l'enregistrement de l'image à un premier bruit, puis à un second : celui de l'obturateur (le fameux « clic-clac Kodak »). Au cours de cette scansion mécanique, le dispositif technique objectif-miroir-verre dépoli-pentaprisme-oculaire prive le photographe de toute vision directe « à travers l'objectif », lui donnant l'occasion d'éprouver, - mais en si peu de temps - cet inévitable « trou noir » visuel.

Si le photographe a travaillé avec un appareil reflex bi-objectifs, l'image a été visée, cadrée et composée inversée droite-gauche, la consigne « Bitte niche Rauchen » étant alors lisible à l'envers sur le verre de visée dépoli de l'appareil. Pour approcher ce que Hinterkeuser a vu et pensé enregistrer, puis découvert après avoir développé le film, il faudrait inverser l'image dans sa distribution spatiale gauche-droite. Ce portrait traduit selon moi la part de la visée dans ce « geste en photographie ». Implicitement en contradiction ou en réaction avec ce qui est inscrit au tableau, auquel Flusser tourne le dos, - mais que le photographe ne manque pas de saisir, pour provoquer une rencontre entre cet écrit et ce visible -, l'image remet les clés du débat au philosophe. Je lis cette rencontre texte-image comme si elle avait été intellectuellement et imaginairement préméditée par Flusser...

Me vient immédiatement à l'esprit la vision que Michel Foucault livre de l'œuvre de René Magritte dans l'essai *Ceci n'est pas une pipe*<sup>4</sup>, publié en 1973. Foucault saisit les tensions et les frictions qui existent entre la réalité visible des dessins de Magritte et celle de la représentation d'une pipe peinte et dessinée à plusieurs occasions et dans plusieurs environnements (chevalet, cadre, espace, proximité avec une autre pipe, etc.), qu'il analyse à travers la réalité de la légende : *Ceci n'est pas une pipe*. Cette insistance du discours démonte en temps réel ce à quoi le regard est précisément en train d'avoir accès. « Le retard d'une épaisseur », a écrit la même année Roland Barthes à propos des « Photos-Chocs »<sup>5</sup> dans *Mythologies*. Je pense à cette analyse en regardant le portrait de Flusser, tout en me disant que cette « surréalité » de la photographie monochrome se renforce avec la recommandation d'une consigne, que Flusser ne respecte visiblement pas. Je ressens dans ce qui m'apparaissait d'abord comme une anecdote, une pointe d'humour doublée d'une réflexion plus profonde sur ce qu'une photographie laisse à penser de ce qu'elle ne montre pas, de ce qu'elle ne fait pas dire. Ou plutôt, « la » photographie, en tant qu'image technique, montre avant tout ce que l'habitude fait oublier : les signes de sa structure technique, optique et mécanique,

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, [1973], 1977.

<sup>5</sup> Roland Barthes, « Photos-chocs », *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 119-121.

contingente d'une époque et d'un contexte d'usage. À commencer par ce que chaque photographie montre aussi en creux d'elle-même, – mais encore faut-il y avoir accès –, à savoir : ce qu'elle n'est pas en mesure d'enregistrer. Ce qui donne accès finalement autant à la présence de la photo en tant qu'image perçue qu'au portrait représentant Flusser. Mais aussi à cet espace intermédiaire reliant l'image comme matière au portrait comme représentation.

Je pense alors au coefficient d'informations techniques présent dans toute photographie. Qu'elle soit visible comme originale, avec ou sans cadre, qu'elle soit lue comme copie, redimensionnée, réduite plus souvent qu'agrandie, ou reproduite, ce coefficient d'informations signe la technique de la prise de vue, et traduit du même coup le programme technique qui structure l'image. Ce coefficient d'informations optique, mécanique, argentique ou numérique, se lit différemment selon la technique de reproduction utilisée : points de trames imprimés (comme dans le livre de Marc Lenot), ou photo-sites de l'écran lumineux (comme sur le site internet des *Flusser studies* ou celui de Ralph Hinterkeuser). Tout ce qui, avec les agissements de la lumière, dans les transformations des grains d'argent passés au tamis de la trame ou, par le calcul, en mosaïque de pixels, apporte à l'image originale une plage d'informations singulières et un supplément de contraste distinct. Lequel n'existe ni dans le milieu photographié, ni au moment de l'enregistrement. Un contraste qui serait toujours surprenant, dans la mesure où il ne serait, au fond, jamais prévisible.

Dans les variations de ces contrastes, celles que l'on nomme les faibles densités de l'image négative deviennent des ombres en puissance sur le tirage positif ; les détails les plus fins, y compris dans les hautes lumières, étant assez souvent absorbés au cours de cette transformation. Sur le support, au cœur de sa matière, le contraste se définit entre ces deux limites informatives. Ce coefficient d'informations techniques a évolué dans le changement de paradigme technique argentique/numérique. Sur la base de ces remarques, les notions d'images techniques, de *black box*, d'*input* et d'*output*, mais aussi d'idéologie signant les programmes machiniques dénoncés par Flusser, ne situeraient pas l'inconscient technologique de la photographie (Vaccari, 1981<sup>6</sup>) sur un même plan de présence à l'image ; ce plan évoluant entre ce que l'on nomme le photographique d'une part et, d'autre part, l'ensemble des actions (gestes) propres du photographe (Mario Costa, 1989<sup>7</sup>). Cette présence du photographe vis-à-vis de « sa » technique traduit la confiance qu'il a en ses propres gestes : « À notre question de la présence du photographe dans la photographie, on peut répondre que la présence coïncide justement avec le style du photographe, en définissant le style comme un mode de création particulier qui mobilise un aspect de la technologie, en le revê-

<sup>6</sup> Voir l'essai <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bonizzi-cosa-legittima-fotografia.pdf>. Franco Vaccari, *La Photographie et l'Inconscient Technologique*, Paris, Créatis, [1979] 1981 (NdE)

<sup>7</sup> Mario Costa, « Photographie et phénoménologie de la présence », *La Recherche photographique*, n°7, 1989, p.17-19

tant d'une intuition visuelle. Le grand photographe est donc celui qui montre tout d'abord l'essence de la technique. Tout le reste est une réplique inutile du déjà vu.<sup>8</sup> »

Exécutant machinalement ses gestuels de contrôle, ou assuré de la puissance machinique des automatismes, le photographe confie à l'appareil ses gestes de passivité, ou bien signale les limites de ses marges d'appropriation, défiant ainsi les limites techniques à l'intérieur desquelles il choisit de travailler. Ainsi, l'on pourrait replacer dans notre actualité filtrée par la lecture des images techniques apportée par Flusser, l'annonce faite depuis 1996, par Christian Gattinoni d'une « ère de l'après-argentique<sup>9</sup> » d'une part, mais aussi, depuis 2015, « la condition post-photographique », thématique du Mois de la Photo à Montréal, dont le commissariat était assuré par Joan Fontcuberta, d'autre part<sup>10</sup>.

Une telle lecture, encadrée par ce qui nous sépare des premières publications des idées de Flusser, revient à interroger – c'est du moins ce que j'en comprends – la chambre d'images en elle-même. Surtout si celle-ci est envisagée à partir de son état de *black box*, boîte noire plutôt que chambre noire, chambre témoin, boîte noire des paramètres de vol enregistrés pour les aviateurs, et ici, peut-être, chambre de prise de vue. Dans cet « entre-temps » qui caractérise la nature, la temporalité et le traitement de l'information photographique, on retrouve le coefficient d'informations techniques décrit plus haut. Le négatif argentique traité chimiquement – dans la première chambre noire du laboratoire – apporte un contraste optique, lui-même d'ailleurs extrêmement variable selon les paramètres choisis lors du tirage papier – dans la seconde chambre noire du laboratoire - et aujourd'hui ceux de sa numérisation. Le laboratoire argentique des photographes est devenu une véritable chambre-boîte noire dès lors que seuls les gestuels de contrôle du développement pratiqué en aveugle – dans le noir complet – garantissaient la réussite du traitement chimique de la pellicule et de ses images. « Penser avec les mains » a dit Denis de Rougemont en 1935. Et pour ce qui est de l'enregistrement numérique, l'image optoélectronique native et calculée, à l'issue du capteur, est de moindre contraste et présente un coefficient d'informations peu élevé, qui est immédiatement optimisée par les algorithmes<sup>11</sup>. Mais les capteurs numériques, on le sait aussi, produisent des images « en continu », par balayage, par série, en séquences filmiques. La boîte noire est aussi celle des processeurs et des écrans.

C'est dans ce traitement du signal et de l'information numérique que la marge de manœuvre du photographe se situe aujourd'hui, dans la connaissance et la maîtrise qu'il peut avoir ou qu'il pense avoir de sa machine et de ses possibilités, lesquelles peuvent paraître, de prime

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Christian Gattinoni, « La Corne de la licorne. Alchimie optique », *Réels Fictions Virtuel*, cat. expo, Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, 1996, p. 81.

<sup>10</sup> <http://moisdelaphoto.com/publications/condition-post-photographique-2015/>

<sup>11</sup> Richard Berry, « Comment l'algorithme a changé la photographie », Colloque sur la photographie, Institut de France, le 15 décembre 2015, [https://public.weconext.eu/academie-sciences/2015-12-15/video\\_id\\_004/index.html](https://public.weconext.eu/academie-sciences/2015-12-15/video_id_004/index.html)

abord, infinies. Pourtant, il suffit de prendre pour exemple les très hautes lumières (le soleil vu de face) ou les très basses lumières (la nuit sans éclairage artificiel) pour définir les limites d'action des programmes des machines photographiques, qu'elles soient argentiques ou numériques, limites prévues à la fois par les concepteurs et par les fabricants des programmes techniques incorporés aux mémoires des appareils photo.

Depuis quelques temps, j'interroge la notion de *black box* en l'intégrant à ma recherche sur la conception de nouvelles *camera obscura*. Résultat recherché d'un changement de paradigme, l'espace de la *black box* s'est déplacé, lorsque j'ai équipé de capteurs numériques un appareil à sténopés multiples, conçu et fabriqué initialement pour produire des photos argentiques. Le dispositif s'est doublé d'un ordinateur et d'un écran.<sup>12</sup> Les images ne sont pour l'instant enregistrées que dans un environnement machinique fixe. Au cours de cette expérimentation, la dialectique de l'observation et de l'enregistrement s'est alors trouvée entièrement reformulée<sup>13</sup>. Cette *black box* n'était plus seulement celle de l'espace physique de la chambre d'image, mais « embarquait » le mode d'acquisition de l'information et de son traitement. L'image qui avait lieu dans l'appareil était pourtant vue externalisée à mesure que les algorithmes la calculaient et la restituaient à l'écran...

Il fallait aussi admettre que cette image était non plus figée, mais animée, et qu'il devenait possible de l'observer dans l'espace même où la captation avait lieu. Cette nouvelle forme d'observation en venait même à remettre en question la notion d'enregistrement. Ce qui poursuivait, à ma grande surprise, la réflexion que j'avais menée à la suite des travaux de Jonathan Crary, visant à défaire, pour mieux la reformuler, la généalogie formelle reliant la *camera obscura* à l'appareil photo<sup>14</sup>. La *black box* devenait un concept – *una cosa mentale* - interrogeant l'espace intermédiaire séparant le support de l'image de ce qu'elle représente. Et cet espace intermédiaire est précisément celui que je perçois devant ce portrait de Flusser réalisé par Hinterkeuser. L'image bien sûr que l'appareil du photographe a bien captée, mais qu'il n'a pu voir le temps du déclenchement. À la fois l'image prise qui est « non vue » dans ce si court laps de temps et la réalité du portrait qui en résulte.

Mais faut-il pour autant fabriquer ses propres machines d'enregistrement ou d'observation – et à quel prix et pour quel projet ? – pour s'approprier et déplacer cette notion insistante de « boîte noire » ? Probablement non, si l'on accepte que l'image optique que l'on sou-

---

<sup>12</sup> J'ai récemment réalisé des expériences de sténopés et de zones de Fresnel multiples, enregistrées et visualisées en quasi simultané, à partir de capteurs numériques synchronisés dont les images sont observables en cours d'enregistrement sur un ou plusieurs écrans. Merci à Lucas Sifoni, expérimentateur et informaticien, pour son aide imaginative apportée à ce projet.

<sup>13</sup> Denis Bernard, *Écart, éclairs et corps. Nouvelle éreinte photographique*, Martigues / Lyon, Autres et Pareils (n°33-34) / Fage, 2010.

<sup>14</sup> Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Dehors, [1994], 2016.

haite capter est toujours pensée et perçue visuellement « à l'envers » et sera toujours « retournée » à un moment ou un autre pour ressembler à ce que l'on a vu ou cru voir au moment de « prendre » la photo. Et sûrement oui, si l'on veut vérifier qu'en chacune des localités d'une image optique, dans la structure même de ses supports, à une certaine échelle, c'est-à-dire à une certaine distance, qu'il s'agisse d'un mur, d'une pellicule, d'un capteur ou d'un écran lumineux, la notion même d'inversion est le fruit de l'imagination. Et plus encore si l'on admet que l'énigme du moment et de l'endroit où de la lumière devient une image imprègne de sa présence toute image optique vécue comme expérience. Il faudrait pour cela accepter que toute chambre obscure, par nature, soit une chambre d'image et la notion de *black box* un processus de pensée.