
Vilém Flusser : au croisement de l'image technique et de la mode

Luciana Nacif

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/appareil/6171>

DOI : 10.4000/appareil.6171

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Luciana Nacif, « Vilém Flusser : au croisement de l'image technique et de la mode », *Appareil* [En ligne], 25 | 2023, mis en ligne le 09 février 2023, consulté le 04 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/6171> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.6171>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mars 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Vilém Flusser : au croisement de l'image technique et de la mode

Luciana Nacif

Introduction

- 1 Le philosophe tchéco-brésilien Vilém Flusser part de l'hypothèse qu'il y a eu deux révolutions culturelles fondamentales : la première, qui inaugure l'Histoire proprement dite, a eu lieu au milieu du deuxième millénaire avant notre ère, appelée « l'invention de l'écriture linéaire » ; et la seconde, qui inaugure la post-histoire et se déroule actuellement, appelée « l'invention des images techniques »¹. L'auteur affirme que, dans la post-histoire, les images techniques sont devenues une métaphore cognitive, un modèle de vie, et que toute une culture se forme autour de leur création, diffusion et consommation.
- 2 Près de trente ans après la mort de Flusser, nous avons plongé dans un monde d'images jusque-là inimaginables et nous percevons le caractère anticipateur de ses textes. Mais décrypter le sens des images techniques nécessite de comprendre non seulement comment se structure le système d'information qui les entoure, mais aussi la nature même de la photographie.
- 3 Dans ce texte, nous avons l'intention de relier les concepts flusseriens concernant l'image technique aux innovations technologiques auxquelles nous assistons au XXI^e siècle, puis d'interroger l'influence de la prolifération des images techniques sur le domaine de la mode.
- 4 L'article explore successivement les notions suivantes : image, appareil, programme, informations. Pour Flusser, ces concepts forment les pierres angulaires de la philosophie de la photographie. Nous concluons sur l'image technique de la mode et sur la techno-imagination, pointant vers une sorte de liberté, entrevue par Vilém Flusser.

Image (technique)

- 5 Selon Flusser, les images sont des surfaces qui fonctionnent comme des médiations entre l'homme et le monde. Le but des images serait de représenter le monde, de servir de carte, de guide à l'homme dans le monde. L'image technique a la spécificité d'être produite à travers un dispositif. Elle diffère ontologiquement de l'image traditionnelle (qui imagine le monde), car elle imagine des textes, qui conçoivent des images, qui imaginent le monde. C'est-à-dire que l'image technique représente une abstraction du texte, composée non plus de plans ou de surfaces, comme l'image traditionnelle, mais de points, de granules, de pixels.

Les images techniques prétendent produire des scènes point par point. Qui ne sont pas autre chose que des surfaces sur lesquelles les scènes signifiées par elles, ont laissé leurs traces point par point. Les images techniques dissimulent et occultent le calcul (par conséquent, le codage) qui a eu lieu à l'intérieur des appareils qui les ont produites².

- 6 Ce que nous voyons, apparemment, c'est la réalité imprimée automatiquement à la surface des appareils, comme s'ils étaient des symptômes de la réalité, générant une objectivité totalement illusoire. L'image technique n'est pas une « fenêtre sur le monde », mais la mise en forme des concepts liés au monde sous forme d'image. Selon Duarte, la grande complexité des images techniques « génère un pouvoir d'aliénation sans précédent, puisque leur qualité visible est responsable de l'illusion qu'elles sont "objectives" et qu'elles ont une valeur équivalente à ce qui peut être vu de ses propres yeux, sans l'intermédiaire du processus de symbolisation, qui est évident – du moins pour la conscience historique – dans les images traditionnelles³ ».
- 7 Flusser assure que, de même que l'image traditionnelle, l'image technique est « magique ». Mais sa magie est d'un autre ordre : elle vise à programmer le comportement des gens. Flusser rejette la conception de la photographie comme représentation et affirme que l'objectif de l'appareil photographique est d'influencer la façon dont nous percevons le monde, en programmant notre comportement. Le message n'est pas ce qui est montré dans l'image, mais où il pointe, ou ce qu'il projette. La photographie fonctionne comme un impératif d'action, qui crée la réalité en formatant notre façon de voir le monde. Ce serait alors le rôle épistémique des images techniques : créer nos convictions et nos croyances sur le monde et sur nous-mêmes.
- 8 Dans le texte « Transformance »⁴, sur le photographe Müller-Pohle, Flusser décrit les photographies comme « des futurs annoncés devenus présents, des possibilités prévues devenues réelles ». Plus elles sont parfaites et expressives, plus elles seront à même de programmer la société pour qu'elle expérimente, comprenne et agisse d'une manière particulière. Flusser présente la photographie de Müller-Pohle comme l'expression du contraire de l'image créée pour programmer la société : elle démythifie en révélant l'intérieur de la boîte noire et ce qui peut s'y passer.
- 9 Pour mieux comprendre le rôle de la représentation jouée par les images techniques dans la modernité, il est indispensable d'explorer le contexte socio-politico-technologique dans lequel elles ont émergé. Selon André Rouillé⁵, la photographie analogique a été créée lors d'une « crise de la vérité », à une époque où la foi en la vérité s'est affaiblie et, après la période romantique, le doute et l'objectivité sont apparus. Ce fut une époque de profondes mutations liées à l'industrialisation et à l'abandon des monarchies traditionnelles. La grande migration des gens de la

campagne vers les villes et les changements dans les relations de pouvoir ont exigé de nouvelles formes de représentation. Et la photographie a parfaitement répondu à cette exigence, en offrant une méthode de représentation scientifique semblable à celle d'une machine. Les photos étaient « fiables » en raison de l'absence apparente d'influence subjective dans leur réalisation. La diffusion de la photographie a contribué à l'émergence d'une société moderne et disciplinaire.

- 10 L'équipement et le matériel utilisés pour produire les premières photos étaient réservés à des spécialistes, généralement des représentants d'institutions publiques. Mais à partir du moment où Kodak a créé le premier appareil photo portable, la photographie est devenue accessible au grand public. Lorsque les gens ont commencé à prendre des photos et à croire qu'ils pouvaient se présenter de manière autonome, ils n'imaginaient pas qu'ils étaient soumis à un rigide système de représentations. En créant des images auxquelles nous pouvions croire, la pratique photographique de la documentation a servi d'instrument dans les processus d'assujettissement. Et nous avons cru encore plus aux images photographiques lorsque les appareils photo Kodak sont devenus populaires, car nous souhaitions que nos actions soient perçues comme indépendantes et autonomes.
- 11 Les représentations ne s'inscrivent pas dans une réalité indépendante, mais sont dictées par des institutions sociales, économiques et politiques. Par conséquent, les gens se trompaient en pensant que ce que l'appareil photographique analogique capturait était la « réalité » – en fait, l'appareil photographique n'était rien d'autre qu'un outil visuel pour créer des images susceptibles de faciliter les processus de définition de l'identité individuelle et sociale. La conviction que la vérité peut être véhiculée par une image photographique a été confirmée par les tribunaux, qui se sont mis à se servir de photographies comme preuves⁶.
- 12 L'arrivée des images numériques a contribué à remettre en question le concept largement admis de représentativité des images photographiques. Contrairement à celles-ci, les images numériques peuvent être réalisées sans appareil photo, sans chimie, voire sans lumière, ce qui signifie que la vieille rhétorique selon laquelle la photographie est la trace du réel ou a une connexion indexée à des événements du passé perd tout son sens. On parle ainsi d'images de synthèse, qui sont des surfaces sur lesquelles apparaissent des situations informatives créées par dialogue entre mémoires artificielles (ordinateurs, par exemple) et mémoires humaines équipées d'instruments intelligents [...] elles rendent concret le tout abstrait [...] Toutes les images techniques (photos, films, TV, vidéos) sont des images de synthèse primitives [...] Dans un avenir pas trop lointain, les termes "image technique" et "image de synthèse" seront synonymes⁷.
- 13 Un autre aspect important dans le passage des images analogiques aux images numériques est le fait que l'image numérique n'est qu'en partie une image au sens classique : elle est aussi devenue un élément du flux de données sur le réseau⁸ et ses aspects « invisibles » ont provoqué de profonds changements ontologiques⁹.

Informations

- 14 Une fois qu'une image est téléchargée en ligne, elle peut apparaître partout où il y a un appareil en réseau et peut le faire simultanément à travers le monde. Dans le réseau, l'image opère à plusieurs niveaux – informatique, électromagnétique, économique,

conceptuel... et chaque niveau produit des résultats interconnectés. L'instabilité inhérente à cet ensemble ne permet pas de fixer le sens de l'image et de le limiter à sa visibilité. Au lieu de cela, le sens est établi non seulement à travers le processus de représentation, mais aussi selon la multiplicité des relations entre les différentes parties du réseau.

- 15 Aujourd'hui, en plus des valeurs de couleur des pixels qui composent les fichiers d'image, les appareils photo numériques enregistrent les fichiers JPEG (acronyme de *Joint Photographic Experts Group*) avec des données EXIF (*Exchangeable Image File Format*). Cela signifie que des informations telles que le modèle de caméra et ses paramètres, la date, l'heure de capture et la géolocalisation sont stockées sous forme de métadonnées. Autrement dit, les caméras numériques complètent l'enregistrement du contenu de l'image avec l'enregistrement du contexte de la production d'une image. De même, des tags descriptifs – souvent semi-automatisés via un logiciel – sont intégrés au format JPEG.
- 16 Les métadonnées opèrent entre les algorithmes, le monde informatique et le monde physique-biologique-social habité par les humains, et forment une couche de tissu bio-informatique qui traduit les valeurs sociales en quelque chose que les ordinateurs peuvent quantifier, traiter et valoriser. Une image non taguée est invisible pour les moteurs de recherche et ne peut donc pas entrer dans l'économie de l'industrie de la recherche. Cependant, contrairement aux sous-titres, les métadonnées sont invisibles pour les utilisateurs humains (quoique très lisibles par les logiciels).
- 17 Selon Flusser, le but des appareils est d'obtenir des *feedbacks* des utilisateurs pour améliorer leur fonctionnement. Grâce aux métadonnées contenues dans les images numériques, tous les choix de l'utilisateur sont enregistrés et envoyés sur le réseau au fabricant, afin d'améliorer éternellement le fonctionnement de l'appareil.
Schématiquement, l'intention programmée dans le dispositif est la suivante : 1. encoder les concepts inscrits dans son programme, sous forme d'images ; 2. utiliser un photographe [...] ; 3. faire de ces images des modèles pour les hommes ; 4. rendre les images toujours plus perfectionnées. Bref : l'intention programmée dans l'appareil est de réaliser son programme, c'est-à-dire programmer les hommes pour qu'ils servent de *feedback* pour leur amélioration continue¹⁰.
- 18 Dans ce scénario, la politique entre dans le champ visuel non seulement au niveau de la représentation – le contenu affiché dans l'image – mais aussi au niveau structurel de son acquisition, de son traitement et de sa transmission. Il s'agit des micropolitiques de traitement d'image. Tous les points de contact entre les différents réseaux de transfert, de traduction et de transmission de l'information, qui sont aussi des points de transformation potentielle, permettent l'entrée de la différence et donc de la politique¹¹.
- 19 Actuellement, nous remarquons un grand contraste entre l'échelle des fichiers d'images analogiques et leurs homologues numériques. Ce qui nous amène à nous demander si cette différence d'échelle peut indiquer un changement fondamental dans les relations sociales de l'image technique. Par ailleurs, l'expansion rapide des volumes est indissociable des nouvelles modalités de stockage et de circulation. Dans ce contexte, nous pourrions parler de transition de la photographie en tant qu'artefact visuel où le sens est régi par un processus esthétique-interprétatif en vue d'une condition où l'image fonctionne de plus en plus comme une forme de données régulées par des processus statistiques et algorithmiques¹².

- 20 Dans les réseaux numériques, il devient complexe de définir où se trouve l'image, quelle copie considérer et dans quel contexte. Ce qui est perçu est un passage du contenu strict à son rythme, sa circulation et sa prolifération. La profusion d'images en réseau nous révèle que le temps linéaire cartésien est insuffisant pour expliquer la forme de temporalité créée par le réseau. « Les appareils sont des [...] boîtes qui dévorent l'histoire et vomissent la post-histoire¹³. »
- 21 Au milieu des années 1930, Walter Benjamin a attiré l'attention sur le caractère sériel et statistique de l'objet technique, en l'associant à l'idée d'homogénéisation croissante :
- Singularité et permanence sont intimement liées dans [l'art], tout comme le sont la fugacité et la répétabilité dans [la reproduction]. La levée du voile de l'objet, la destruction de l'aura, est la signature d'une perception dont le "sens de la mêmété dans le monde" s'est accrue qui, par la reproduction, extrait la mêmété même de ce qui est unique. C'est ainsi que se manifeste dans le domaine de la perception ce qui dans le domaine théorique est perceptible dans l'importance croissante des statistiques¹⁴.
- 22 Dans *Pour une philosophie de la photographie*, Flusser attire l'attention sur la question de l'inversion des axes de qualité et de quantité, en affirmant que ce qui compte n'est plus un point de vue particulier, mais le nombre maximum de points de vue captés par le photographe :
- Aucune photographie ne peut demeurer effectivement isolée : seules des séries de photographies peuvent révéler l'intention du photographe. Car aucune décision n'est vraiment décisive, pas même celle du président ou du secrétaire général du parti. Toutes les décisions font partie de séries « claires » et « distinctes ». En d'autres termes, ce sont des décisions programmées¹⁵.
- 23 Flusser n'a pas connu la prolifération des images numériques sur l'Internet, mais il a anticipé leur arrivée. Il affirme que l'univers photographique est en constante fluctuation, dans lequel une photo est remplacée par une autre à l'infini. Nous ne sommes pas habitués aux photographies spécifiques, mais à l'altération constante des photographies, des séries.
- 24 Tout le monde reçoit instantanément un torrent d'informations, informations qui sont toujours les mêmes. Dans cette situation, tout dialogue devient redondant, pur « bavardage », puisqu'il n'y a rien à partir de quoi discuter authentiquement. Plongés dans l'uniformité, nous assistons à une « marée kitsch de banalités et à la baisse croissante du niveau intellectuel, moral et esthétique de la société¹⁶ ».
- 25 Autre point d'uniformité : la taille des images, qui tend à se standardiser dans la mesure où un même appareil sert à visualiser des images de types très différents, de publicités commerciales à des paysages panoramiques qui reflètent les préoccupations environnementales des artistes-photographes contemporains. Et lorsque nous analysons la signification des formats standards utilisés par les images en ligne, nous découvrons que la mauvaise qualité s'est normalisée.
- 26 Les formats de fichiers numériques ont plus d'implications que les films, notamment parce qu'ils ne sont pas nécessairement quelque chose que nous choisissons d'utiliser – ils sont généralement intégrés aux appareils photo et aux logiciels par défaut. JPEG est devenu si familier à l'ère numérique qu'il est devenu invisible, mais ses implications esthétiques et culturelles ne doivent pas être ignorées. JPEG a été conçu pour exploiter les différentes sensibilités de l'œil humain vis-à-vis de la couleur et de la lumière, et supprimer les informations que l'œil ne peut pas voir facilement. Cependant, étant donné que la qualité d'une image diminue à mesure que les données sont supprimées,

la compression JPEG produit des pertes d'information. Les fichiers plus petits sont précieux pour deux raisons importantes : pour économiser de l'espace de stockage et pour une transmission plus rapide sur les réseaux. Bref, le rôle du format JPEG est de permettre de produire un maximum d'images et d'amplifier leur vitesse de diffusion sur le réseau, au détriment de leur qualité.

- 27 Théoriquement, le format JPEG amplifie le discours commercial de la photographie en tant que « média théoriquement démocratique » basé sur la facilité d'utilisation, l'accessibilité et l'ouverture. Mais il s'agit là d'un discours idéologique, puisque les pratiques de l'image s'inscrivent dans des relations complexes de propriété, de contrôle et de pouvoir¹⁷.

Appareil

- 28 « Les appareils sont des boîtes noires qui simulent la pensée humaine¹⁸ » – c'est ainsi que Flusser définit l'un des termes les plus importants de sa philosophie de la photographie. Il explique que cette simulation passe par des théories scientifiques, qui permutent les symboles contenus dans leur programme. Mais l'appareil est bien plus que « l'appareil photographique ». Il est partout, des gigantesques dispositifs administratifs aux minuscules puces informatiques. Il diffère ontologiquement des instruments, car ces derniers agissent en fonction de l'homme, et dans le cas des appareils, le rapport est inversé : les hommes fonctionnent en fonction des appareils.

- 29 Lorsque la caméra informatique est devenue un instrument d'affichage d'images, elle est également devenue capable de générer un retour instantané sur la capture d'image, ce qui a permis sa diffusion immédiate. Encore une fois, Flusser a anticipé que la distribution d'images deviendrait une partie inhérente de l'appareil photographique :

Bien qu'elles n'aient pas besoin de dispositifs techniques pour leur diffusion, les photographies ont provoqué la construction de dispositifs de diffusion gigantesques et sophistiqués. Des dispositifs qui se collent au trou de sortie de l'appareil photographique, afin d'aspirer les photographies qu'il recrache, de les multiplier et de les répandre dans la société, par des milliers de canaux. L'appareil de distribution devient partie intégrante de l'appareil photographique, et le photographe agit en fonction de celui-ci¹⁹.

- 30 Les caméras sont devenues des ordinateurs, et les ordinateurs sont de véritables machines à métaphores : des fichiers aux bureaux, des fenêtres aux feuilles de calcul, les métaphores dominent les interfaces utilisateur. Les métaphores rendent les tâches informatiques abstraites familières, concrètes et faciles à comprendre. Les métaphores prolifèrent non seulement dans les interfaces, mais aussi dans l'architecture informatique : de la mémoire au concept d'architecture lui-même. Mais ces métaphores vont dans les deux sens, car les ordinateurs sont devenus plutôt des métaphores de notre culture et de notre corps, affectant la façon dont nous vivons ce que nous appelons la « réalité »²⁰.
- 31 Dans une perspective analogue, Giorgio Agamben suggère que la subjectivité se forme à travers la rencontre avec l'appareil. Ce n'est pas le sujet qui domine la technologie, mais la technologie qui produit les formes culturelles et linguistiques qui construisent la subjectivité. Et les technologies qui mettent toutes ces images sur les écrans d'ordinateurs et de téléphones ne sont pas des accidents de processus industriels, mais font partie de la structure technologique qui régit, mesure, guide et contrôle le

comportement humain. Dans cet esprit, Agamben soutient que les appareils sont enracinés dans le processus d'« humanization » lui-même²¹.

Programme

- 32 Dans la technologie industrielle, le *hardware* et le *software* étaient la même chose – le dispositif physique contenait la programmation. Aujourd'hui, ce qui différencie un ordinateur numérique moderne de toute autre machine, c'est la séparation du *hardware* et du *software*. C'est parce qu'un nombre infini de programmes différents exécutant des tâches différentes peuvent être écrits sur le même type de machine que cette machine, à savoir l'ordinateur numérique, est si largement utilisée aujourd'hui²².
- 33 Pour Flusser, ce n'est pas l'aspect dur, la structure physique, le matériel qui donne de la valeur à l'appareil, qui devient chaque jour moins cher. C'est l'aspect mou, symbolique, impalpable qui a vraiment de la valeur dans le monde post-industriel : le programme, c'est-à-dire le *software*.
- 34 Il peut fonctionner de manière autonome, effectuer des millions d'opérations par seconde, éliminer en grande partie l'erreur humaine ou la subjectivité dans la manière dont une tâche est exécutée ; en plus de réduire considérablement les coûts et d'augmenter les revenus et les bénéfices. En conséquence, des millions d'idées et de tâches ont été traduites en algorithmes et en code (logique + contrôle), y compris divers systèmes sociaux (tels que l'éducation, la santé, le bien-être, les rencontres, le divertissement, la communication, la police). La conséquence en est qu'il ne s'agit pas seulement d'applications, mais de modèles de vie qui structurent et façonnent nos possibilités de vie²³.
- 35 Au début des années 1970, les pionniers de l'ARC et du PARC²⁴ (aux États-Unis) ont décrit la création de la nouvelle interface utilisateur sur les ordinateurs personnels par l'association entre une représentation visuelle sophistiquée et la capacité d'amplifier la pensée :

Quelque chose de subtil se produit quand tout est visible : la toile devient réalité. Le modèle de l'utilisateur devient identique à ce qui est à l'écran. Les objets peuvent être compris uniquement en termes de leurs caractéristiques visibles [...] Une façon d'assurer la cohérence d'un système est d'adhérer à des paradigmes d'opérations [...] Ces paradigmes changent la manière même de penser. Ils déclenchent de nouvelles habitudes et de nouveaux modèles de comportement qui sont plus puissants et productifs. Ils peuvent conduire à une synergie homme-machine.²⁵
- 36 Nous pensons de la même manière que les ordinateurs, parce que les images techniques nous programment pour penser de cette façon.

L'image calculée de l'avion à fabriquer "veut" provoquer chez certains ingénieurs certains gestes qui aboutissent à un avion effectivement fabriqué : c'est le sens des techno-images. Le prétendu sens des images techniques n'est rien d'autre qu'un impératif auquel il faut obéir. Un tel impératif, un tel bout de doigt qui indique la voie à suivre, c'est "ce que signifient les images techniques"²⁶.

C'est la visée des images techniques : programmer nos expériences, nos valeurs, nos comportements.
- 37 Mais comprendre les systèmes derrière ces images est devenu une tâche complexe, pratiquement impossible à l'échelle humaine, car il s'agit souvent d'œuvres collectivement écrites, créées, entretenues et révisées par de nombreuses personnes avec des objectifs différents à des moments différents. Ils sont intégrés dans des

systèmes socio-techniques complexes, composés d'un ensemble hétérogène de relations, d'appareils, de protocoles, de normes, de lois, etc. Leur construction est déroutante, ce qui rend difficile de démêler la logique et la rationalité qui les sous-tendent. En fait, il est peu probable qu'un programmeur ait une compréhension complète d'un système... Pour Flusser, plus personne ne peut contrôler ce jeu.

- 38 Un jeu de plus en plus complexe, quand on considère le parcours de l'automatisation et ses implications. Depuis le moment où George Eastman a chargé le premier appareil photo Kodak avec un film en 1888, l'objectif principal de l'automatisation a été de réduire le temps de travail humain, puis d'éliminer les erreurs humaines. Paradoxalement, l'automatisation en réduisant de plus en plus la prise de décision des mains du photographe, réduit également son autonomie et son pouvoir de décision.
- 39 Aujourd'hui, nous vivons immergés dans des systèmes complexes largement régis par l'intelligence artificielle (IA). Son objectif initial était lié à l'automatisation de la cognition. Aujourd'hui, l'IA joue également un rôle crucial dans la culture, influençant de plus en plus nos choix, nos comportements et notre imagination. Par exemple, elle sert à recommander des photos, des vidéos, de la musique, à suggérer des personnes à suivre sur les réseaux sociaux, à embellir automatiquement nos selfies et à éditer nos photos afin qu'elles soient conformes aux normes de la « bonne » photographie. En ce sens, l'IA est devenue un mécanisme pour programmer la pensée et influencer l'imagination de milliards de personnes. Les données collectées et agrégées sur le comportement des foules sont utilisées pour modéliser notre « soi esthétique », prédire nos futures décisions et goûts esthétiques – et potentiellement nous guider vers les choix préférés de la majorité²⁷.
- 40 Pour imaginer ce que cela pourrait signifier, il serait important de se demander si l'automatisation entraîne une diminution de la diversité esthétique au fil du temps ; ou si l'intégration de l'IA dans les dispositifs photographiques conduira à une réduction de la techno-imagination.
- 41 Bien avant que ce scénario ne prenne forme, Flusser avait prédit que la révolution télématique remplacerait le jugement humain par des critiques et des senseurs automatiques, selon des critères quantitatifs. « L'homme se trouve soudain éliminé du processus de création, réduit à un consommateur de l'information produite. En bref : totalitarisme »²⁸. Mais ce diagnostic presque tragique pourrait être reconsidéré, si l'on tient compte du caractère ambivalent des thèses de Flusser.
- 42 Il est logique de penser que tout domaine de production culturelle qui a des modèles systématiques peut, en principe, être automatisé. Ainsi, les feuilletons télévisés, la photographie publicitaire, les vidéoclips, les actualités, le design graphique peuvent tous devenir automatisés – c'est-à-dire que toute l'industrie culturelle pourrait être construite par l'IA. Mais quelles seraient les implications de l'automatisation sur l'art ?

Image de mode

- 43 Comprendre la « magie » qu'opère l'image de la mode sur chacun de nous est une tâche complexe, car elle nous entraîne dans un jeu de séduction dont il faut s'éloigner, par rapport auquel il faut prendre du recul, pour parvenir à avoir un regard critique.
- 44 Dans la mode, on voit s'opérer la logique post-industrielle, par laquelle l'objet perd sa valeur et c'est le symbole, l'immatériel, l'image qui comptent. Grâce aux machines à

fabriquer et à dupliquer des images, nous acquérons des informations au lieu d'expériences. Connaissances dissociées et indépendantes de l'expérience²⁹. C'est ainsi que les images de mode façonnent notre manière de voir le monde, définissent des valeurs, des comportements, forgent des identités. Flusser a défini très clairement ce que signifie vivre en termes d'images techniques.

Éprouver, vivre une situation donnée devient sans cesse recombinaison des expériences vécues à travers des photographies. Savoir devient créer des collages photographiques pour avoir une « vision du monde ». Valoriser devient choisir certaines photographies comme modèles de comportement, en rejeter d'autres. Agir devient se comporter conformément au choix³⁰.

- 45 C'est dans ce scénario que nous voyons notre attention s'éloigner de l'image photographique singulière et s'habituer à l'enchaînement des images : le *slideshow*, le *photo stream*, l'image du *feed* instagram. Ce flux inépuisable rend difficile le développement d'une relation intime avec une seule image. La garantie d'un plaisir infini en ligne encourage une recherche acharnée et continue dans laquelle l'image présente n'est qu'une couverture pour la suivante, potentiellement plus prometteuse et plus excitante.
- 46 La mode, portée par un renouvellement constant, semble être devenue le métier parfait pour le foisonnement de l'image technique. Chaque jour, des millions d'images sont produites qui sont instantanément diffusées par des marques, des célébrités, des consommateurs, des influenceurs, des micro-influenceurs, des nano-influenceurs... Nous ne voyons qu'un défilé d'images qui se mettent à jour dynamiquement pour, finalement, rester les mêmes – des images redondantes qui renforcent les stéréotypes et uniformisent les goûts. Un « flot de photos inutiles en perpétuel changement constitue notre programme³¹ », qui réduit tous les phénomènes de notre vie à des séries d'informations.
- 47 Pour mieux comprendre ce point de vue, je propose une comparaison de deux périodes différentes de l'histoire de la mode. La première, en 1955, quand l'une des plus grandes marques de mode au monde, Dior, était à son apogée. Selon une recherche Google, environ trente-six images ont été publiées au nom de la marque cette année-là. À noter que plusieurs d'entre elles semblent appartenir au même éditorial du magazine *Vogue*, et que la grande majorité ont été réalisées en noir et blanc. Parmi les images, je mets en avant la photographie qui deviendra plus tard l'une des plus célèbres dans son domaine et même la plus chère au monde : « Dovima with elephants ». On y identifie le moment où régnaient les autorités de la mode : Dior – la marque ; Yves Saint Laurent – le créateur ; Richard Avedon – le photographe ; Dovima – le célèbre mannequin ; *Vogue* – le magazine de mode ; Paris – la capitale de la mode.
- 48 Les images en noir et blanc signifient, selon Flusser,
- la magie de la pensée théorique, conceptuelle, et c'est précisément en cela que réside sa fascination. Elles révèlent la beauté de la pensée conceptuelle abstraite. De nombreux photographes préfèrent photographier en noir et blanc, car de telles photographies montrent la véritable signification des symboles photographiques : l'univers des concepts³².
- Ici, l'image n'est pas destinée à être la réalité, le monde, après tout, n'est pas en noir et blanc. Mais elle porte les valeurs du photographe, du magazine, de la marque, du monde de la mode de cette époque. Son analyse symbolique est une tâche amusante, car tout est là, à la surface, prêt à être capté.

- 49 Mais si nous essayons de comparer cette photo iconique à une autre photo frappante d'aujourd'hui, de la même marque, nous nous rendons compte que ce serait une tâche presque impossible. Après tout, nous sommes plongés dans une mer d'images numériques que nous recevons à chaque minute et nous oublions ce que nous venons de voir en quelques secondes. Ce que nous voyons est un défilé d'images colorées, qui cachent le degré d'abstraction qui les a fait naître. Plus les couleurs deviennent fidèles, plus la mise au point est précise, plus les détails sont définis, plus ils seront artificiels, masquant encore mieux la complexité qui les a fait naître³³.
- 50 Ce qui nous reste comme contrepoint possible serait par exemple un panorama des plus de mille deux cents images publiées par la marque Dior sur son *feed* d'Instagram dans l'année. Images qui ressemblent davantage à des points, des calculs, des pixels de couleur, si elles sont suffisamment réduites pour tenir sur une page. Mais si elles sont agrandies pour que l'on comprenne de quoi il est question, elles apparaissent comme une suite, sans signification complète, attendant simplement la prochaine de la série pour leur donner un sens.
- 51 Vivrons-nous la transition de l'image technique de la mode d'un artefact visuel où le sens était régi par un processus esthétique-interprétatif vers une nouvelle condition dans laquelle l'image fonctionne comme une forme de données régulées par des processus statistiques et algorithmiques ? Une série qui nous inonde d'informations répétitives, et nous maintient en contact avec le « nouveau », toujours à venir ?



Mosaïque composée par l'auteur de captures d'écran des publications Instagram du compte Dior sur une période de un an (2019-2020).

Techno-imagination

- 52 Impossible de terminer ce texte sans indiquer un chemin, car, comme Flusser, je crois que les appareils n'ont pas encore fermé toutes les portes. Un chemin à travers la techno-imagination, qui puisse être pensée de deux manières : premièrement, comme la capacité de voir à travers l'essence technique des images, c'est-à-dire la capacité de voir derrière les images techniques, revendiquant la réalité et l'objectivité, leur programme. Plus que jamais, nous avons besoin d'une philosophie critique de la technologie pour déverrouiller l'image technique et rendre lisibles les stratégies de résistance et les lignes de fuite qui se créent en elle.
- 53 L'autre façon de penser la techno-imagination serait de concevoir le talent capable de créer et de manipuler des mondes alternatifs grâce à la technologie. Le vrai photographe est, pour Flusser, celui qui se bat contre le programme et qui crée de l'information nouvelle capable de provoquer des réflexions, des changements, des révolutions. Jouer avec l'appareil, c'est expérimenter les nouvelles possibilités qu'offre la technologie, sans se laisser dominer.
- 54 Karl Jaspers, qui a probablement eu une influence importante sur la pensée de Flusser, croyait que la tâche de l'humanité était de retrouver la possibilité de l'individualité et d'une existence authentique au sein d'une société massifiée par la technologie. Mais cela ne signifie pas une répudiation complète de la technologie, car elle forme le monde dans lequel nous vivons, dont nous ne pouvons pas nous retirer. Jaspers a vu, comme Flusser, que la technologie présente, en plus d'un côté menaçant, un côté positif, avec de nouvelles possibilités d'existence :
- Le monde technologique prolonge l'expérience du monde, rendant la planète entière et tous les éléments de l'existence présents dans l'expérience concrète ; les bases sont posées pour un domaine ludique de la matière qui peut nous conduire à des expériences pures du sublime³⁴.
- 55 Flusser croyait que, dans la société émergente, il y aurait un dépassement de toute ontologie, c'est-à-dire que dans l'univers des images techniques, il n'y a aucun sens à se demander ce que signifient les images, si elles sont authentiques ou artificielles, vraies ou fausses, bonnes ou mauvaises, représentatives ou images-modèles. Leur « sens » (*sinn*) est la direction dans laquelle elles pointent³⁵.

BIBLIOGRAPHIE

Benjamin Walter, *Selected Writings*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press, 1999.

Chun Wendy Hui Kyong, *Programmed visions. Software and memory*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2011.

Duarte Rodrigo, *Pós-história de Vilém Flusser : gênese-anatomia-desdobramentos*, São Paulo, Annablume, 2012.

Flusser Vilém, *Andreas Müller-Pohle : Transformance*, Göttingen, European Photography, 1983.
Disponible sur : <http://muellerpohle.net/texts/project-texts/transformance/> (consulté le : 1^{er} mars 2022).

Flusser Vilém, *Communication photographique*. Troisième conférence : La réception photographique, France, 2 avril 1984. Disponible sur : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-troisieme-conference.pdf> (consulté le 1^{er} mars 2022).

Flusser Vilém, *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Hucitec, 1985. Édition française : *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 2004.

Flusser Vilém, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*, São Paulo, Annablume, 2008. Édition française (bientôt disponible) : *Dans l'univers des images techniques*, Paris, Les Presses du réel, 2023.

Flusser Vilém, *Pós-História : vinte instantâneos e um modo de usar*, São Paulo, Annablume, 2011. Édition française : *Vilém Flusser Post-histoire*, Paris, T&P Work Unit, 2019.

Kitchin Rob, *Thinking Critically About and Researching Algorithms*, Ireland, National University of Ireland Maynooth, 2014.

Manovich Lev, *Automating Aesthetics : Artificial Intelligence and Image Culture*, New York, City University of New York, 2018.

Manovich Lev, *Software Takes Command*, New York, London, Bloomsbury Academic, 2013.

Mcquire Scott, « Digital Photography and the Operational Archive », dans Cubitt Sean, Palmer Daniel, Tkacz Nathaniel (dir.), *Digital Light*, London, Open Humanities Press, 2015.

Palmer Daniel, « The Rhetoric of the Jpeg », in *The Photographic Image in Digital Culture*, Lister Martin (dir.), London, New York, Routledge, 2013.

Rheingold Howard, *Tools for Thought. The History and Future of Mind-Expanding Technology*, Cambridge, Massachusetts, London The MIT Press, 2000.

Rouillé André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

Rubinstein Daniel, Sluis Katrina, *Notes on the Margins of Metadata*, ResearchGate, 2013. Disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/299854264_Notes_on_the_Margins_of_Metadata (consulté le 20 juillet 2019).

Rubinstein Daniel, Sluis Katrina, « The Digital Image in Photographic Culture : Algorithmic Photography and the Crisis of Representation », dans *The Digital Image in Photographic Culture*, Lister Martin (dir.), London, New York, Routledge, 2013b.

Sontag Susan, *On Photography*, New York, Rosetta Books, 2005.

Schuppli Susan, « Atmospheric Correction », dans *On the verge of photography. Imaging beyond Representation*, Rubenstein Daniel, Golding Johnny, Fisher Andy (dir.), United Kingdom, Article Press, 2013.

Tagg John, *The Disciplinary Frame : Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minnesota, The Regents of the University of Minnesota, 2009.

Verbeek Peter-Paul, *What Things Do. Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2005.

NOTES

1. Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Hucitec, 1985, p. 4. Édition française : *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 2004.
2. Vilém Flusser, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*, São Paulo, Annablume, 2008, p. 1. Édition française (bientôt disponible) : *Dans l'univers des images techniques*, Paris, Les Presses du réel, 2023.
3. Rodrigo Duarte, *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*, São Paulo, Annablume, 2012, p. 321.
4. Vilém Flusser, *Andreas Müller-Pohle: Transformance*, Göttingen, European Photography, 1983. Disponible sur : <http://muellerpohle.net/texts/project-texts/transformance/> (consulté le 1^{er} janvier 2022).
5. André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
6. John Tagg, *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minnesota, The Regents of the University of Minnesota, 2009.
7. Vilém Flusser, *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*, São Paulo, Annablume, 2011, p. 118. Édition française : *Vilém Flusser Post-histoire*, Paris, T&P Work Unit, 2019.
8. Scott Mcquire, « Digital Photography and the Operational Archive », dans Sean Cubitt, Daniel Palmer, Nathaniel Tkacz (dir.), *Digital Light*, London, Open Humanities Press, 2015, p. 128.
9. La photographie numérique est une image dynamique en constante évolution qui apparaît immédiatement sur les écrans de téléphones portables et d'ordinateurs à travers la planète. Elle ne se définit plus comme une chose, mais comme circulation, échange, partage instantané.
10. Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, op. cit., p. 24.
11. Susan Schuppli, « Atmospheric Correction », dans *On the Verge of Photography. Imaging Beyond Representation*, Rubenstein Daniel, Golding Johnny, Fisher Andy (dir.), United Kingdom, Article Press, 2013.
12. Scott Mcquire, op. cit., p. 124.
13. Vilém Flusser, *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*, op. cit., p. 118.
14. Walter Benjamin, *Selected Writings*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press, 1999, p. 16.
15. Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, op. cit., p. 20.
16. Vilém Flusser, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*, op. cit., p. 87.
17. Daniel Palmer, « The Rhetoric of the JPEG », dans *The Photographic Image in Digital Culture*, Lister Martin (dir.), London, New York, Routledge, 2013, p. 160.
18. Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, op. cit., p. 17.
19. *Ibid.*, p. 30.
20. Wendy Hui Kyong Chun, *Programmed Visions. Software and Memory*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2011, p. 55.
21. Agamben dans Daniel Rubinstein, Katrina Sluis, *Notes on the Margins of Metadata*, ResearchGate, 2013. En ligne : https://www.researchgate.net/publication/299854264_Notes_on_the_Margins_of_Metadata (consulté le 20 juillet 2019).
22. Lev Manovich, *Software Takes Command*, New York, London, Bloomsbury Academic, 2013, p. 92.
23. Kushner dans Rob Kitchin, *Thinking Critically About and Researching Algorithms*, Ireland, National University of Ireland Maynooth, 2014.
24. PARC : Xerox Corporation's Palo Alto Research Center (Centre de recherche de Palo Alto de Xerox Corporation) ; ARC : Augmentation Research Center at Stanford Research Institut (Centre de recherche sur l'augmentation à l'Institut de recherche de Stanford).
25. Howard Rheingold, *Tools for Thought. The History and Future of Mind-Expanding Technology*, Cambridge, Massachusetts, London The MIT Press, 2000, p. 641.
26. Vilém Flusser, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*, op. cit., p. 53.

27. Lev Manovich, *Automating Aesthetics: Artificial Intelligence and Image Culture*, New York, City University of New York, 2018.
 28. Vilém Flusser, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*, op. cit., p. 112.
 29. Susan Sontag, *On Photography*, New York, Rosetta Books, 2005.
 30. Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, op. cit., p. 36.
 31. Vilém Flusser, *Communication photographique. Troisième conférence : La réception photographique*, France, 2 avril 1984b. Disponible sur <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-troisieme-conference.pdf> (consulté le 1^{er} mars 2022).
 32. Vilém Flusser, *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, op. cit., p. 23.
 33. *Ibid.*
 34. Peter-Paul Verbeek, *What Things Do. Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2005, p. 41.
 35. Vilém Flusser, *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*, op. cit., p. 51.
-

RÉSUMÉS

Dans ce texte, j'ai l'intention de relier les concepts flusseriens sur l'image technique aux innovations technologiques du XXI^e siècle, puis d'examiner l'impact de la prolifération des images techniques sur le domaine de la mode. Flusser affirme que, dans la Post-histoire, les images techniques sont devenues un modèle de vie, et que toute une culture s'est formée autour de leur création, distribution et consommation. Il rejette la conception de la photographie comme représentation et croit que le but de l'appareil photographique est d'influencer la façon dont nous percevons le monde, en programmant notre comportement. L'arrivée des images numériques a contribué à remettre en cause le concept de représentativité des images analogiques. Par ailleurs, l'image numérique n'est que partiellement une image au sens classique : elle est aussi devenue un élément du flux de données sur le réseau, et ses aspects « invisibles » ont provoqué de profonds changements ontologiques. À cet égard, la politique entre dans le champ visuel non seulement au niveau de la représentation, mais aussi au niveau structurel de son acquisition, de son traitement et de sa transmission. Dans la mode, on voit s'opérer la logique post-industrielle, par laquelle l'objet perd sa valeur et l'image est ce qui compte. Grâce à des machines de création et de duplication d'images, nous acquérons des informations plutôt que des expériences. C'est ainsi que les images de mode façonnent notre manière de voir le monde, définissant des valeurs, des comportements en forgeant des identités. Aujourd'hui, nous voyons notre attention quitter l'image photographique singulière et s'habituer aux séquences d'images, dans un flux inépuisable qui rend difficile le développement d'une relation intime avec une seule image. La garantie d'un plaisir en ligne infini encourage la poursuite incessante dans laquelle l'image présente n'est qu'un prétexte pour la suivante, potentiellement plus excitante.

In this text, I intend to link Flusser's concepts on the technical image to the technological innovations of the 21st century. And then discuss the impact of the proliferation of technical images on the field of fashion. Flusser argues that, in Post-history, technical images have become a model of life, and an entire culture has formed around their creation, distribution, and consumption. He rejects the conception of photography as representation and believes that the

purpose of the camera is to influence the way we perceive the world, by programming our behavior. The arrival of digital images has contributed to questioning the concept of representativeness of analog images. Moreover, the digital image is only partially an image in the classical sense : it has also become an element of data flow on the network, and its “invisible” aspects have caused profound ontological changes. In that regard politics enters the visual field not only at the level of representation, but also at the structural level of its acquisition, processing and transmission. In fashion, we see the post-industrial logic operating, whereby the object loses its value and the image is what counts. Thanks to machines for creating and duplicating images, we acquire information rather than experiences. This is how fashion images shape our way of seeing the world, defining values, behaviors, forging identities. Today we see our attention leaving the singular photographic image and getting used to sequences of images, in an inexhaustible flow that makes it difficult to develop an intimate relationship with a single image. The guarantee of endless online fun encourages the relentless pursuit in which the present image is just a cover for the next, potentially more exciting one.

INDEX

Mots-clés : photographie, image technique, information, programme, appareil, mode, techno-
imagination

Keywords : photography, technical image, information, program, apparatus, fashion, techno-
imagination

AUTEUR

LUCIANA NACIF

Doctorante en esthétique et philosophie de l'art à l'Université Fédérale de Minas Gerais, sous la direction du professeur Rodrigo Duarte. Stage doctoral (2021-2022), programme Capes-Cofecub à l'université Panthéon Sorbonne – Centre Saint Charles, Paris. Titulaire d'un MBA en gestion et création de mode et design à l'Institut Français de la Mode (IFM), Paris. Directrice artistique, consultante en image de marque et créatrice de mode expérimentale ; lunacif@ufmg.br