

*Les Images techniques et leur médium. Exposer la
pensée de Vilém Flusser*

Riccardo Venturi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/21166>

DOI : 10.4000/critiquedart.21166

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 20 mai 2016

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Riccardo Venturi, « *Les Images techniques et leur médium. Exposer la pensée de Vilém Flusser* », *Critique d'art* [En ligne], 46 | Printemps/Été 2016, mis en ligne le 20 mai 2017, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/21166> ; DOI : 10.4000/critiquedart.21166

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

EN

Les Images techniques et leur médium. Exposer la pensée de Vilém Flusser

Riccardo Venturi

RÉFÉRENCE

Flusseriana: An Intellectual Toolbox, Minneapolis: Univocal; Karlsruhe: ZKM Centre for Art and Media; Berlin: Vilém Flusser Archive, 2015. Sous la dir. de Peter Weibel, Siegfried Zielinski avec la collaboration de Daniel Irrgang

Vilém Flusser, *Les Gestes*, Paris : Al Dante ; Bruxelles : Aka, 2014, (Cahiers du Midi)

Vilém Flusser, *Into Immaterial Culture*, Nottingham: Metaflux Publishing, 2015

Vilém Flusser, *Post-History*, Minneapolis: Univocal, 2013

Vilém Flusser, *Vampyroteuthis infernalis : un Traité, suivi d'un Rapport de l'Institut scientifique de recherche paranaturaliste*, Bruxelles : Zones sensibles, 2015

- 1 Comment repenser les rapports et l'influence du philosophe tchèque Vilém Flusser (1920-1991) sur les artistes et les arts visuels contemporains ? La parution récente de plusieurs ouvrages de et autour de Flusser peut nous permettre de reconsidérer à nouveaux frais ces correspondances dans leur ensemble. Tout d'abord, les éditions américaines Univocal ont fait paraître plusieurs textes de Flusser en anglais –*Natural: Mind* (2013), *Post-History* (2013), *History of the Devil* (2014), *On Doubt* (2014), *Into Immaterial Culture* (2015)– provenant des archives conservées à l'Universität der Künste de Berlin, un fonds qui reste en grande partie à explorer. En effet, dans la bibliographie de Vilém Flusser de 1960 à 2000, soit « un total de 406 titres en allemand, 352 titres en portugais, 90 titres en anglais et 60 en français, entre autres langues »¹, « seulement 30% ont été traduits principalement vers le portugais et l'allemand »². La majorité des textes disponibles en anglais et en français a été traduite de l'allemand. De même, bien que Flusser ait vécu en France à partir de 1973, sa pensée y demeure peu connue. Entretemps la revue *Artforum*³ a redécouvert les articles qu'il publia pendant sept ans (1986-1992) dans « *Curies' Children* », la seule rubrique tenue par un philosophe dans cette revue d'art contemporain fondée en 1962.

- 2 L'événement majeur reste toutefois *Bodenlos - Vilém Flusser und die Künste*, l'exposition au ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 14 août-18 octobre 2015) de Karlsruhe et à l'Akademie der Künste Berlin (19 novembre 2015-10 janvier 2016), accompagnée de *Flusseriana: An Intellectual Toolbox*. Cet ouvrage constitue moins le catalogue de l'exposition qu'un dictionnaire non raisonné fort de plus de 200 entrées, rédigées dans les trois langues (anglais, allemand et portugais) couramment pratiquées par Flusser qui n'a pourtant jamais écrit en tchèque, sa langue maternelle. Ce glossaire sur la galaxie conceptuelle flusserienne est le meilleur instrument critique dont on dispose aujourd'hui pour saisir la portée, la complexité et la richesse de sa pensée. Adoptant une écriture non académique, exempte de références bibliographiques, Flusser échappe aux disciplines et à la cohérence d'un système. Cet hétéroclisme résulte moins de ses écrits (conférences et cours pour des étudiants, contributions destinées à la presse non spécialisée) que d'une stratégie précise pour éviter d'être cantonné, cloisonné dans un domaine, serait-ce celui des *media studies* auquel il est fréquemment associé. Vilém Flusser, en fait, emploie rarement le mot et la notion de médium ; et l'inscription dans cette discipline serait une opération posthume⁴. Dans la manière de transposer par écrit sa pensée, on peut déceler une tendance nietzschéenne, comme le suggèrent Siegfried Zielinski et Peter Weibel dans l'introduction de *Flusseriana* (« les formes stylistiques et textuelles privilégiées par Nietzsche : le court essai, les notes autobiographiques, les aphorismes qui suscitent la réflexion, et les jeux particuliers avec les genres fictionnels »). En d'autres termes, « la nomadologie, et non l'ontologie, était la maxime de Flusser »⁵.
- 3 Son intérêt pour les artistes et les arts visuels contemporains était lui aussi nomade, épisodique, disséminé et non systématique, même si dans *Flusseriana*, il est suggéré que Flusser assimile la figure de l'artiste à John Cage, Wolf Vostell et Joseph Beuys⁶. S'il y a des parallèles avec la néo-avant-garde, son intérêt pour l'art était en réalité dicté par ce qu'il appelait « communicologie », une approche interdisciplinaire qui, selon Michael Hanke, hybride « la physiologie, la sociologie, la Gestalt et la psychologie sociale, la théorie des jeux, la cybernétique, la théorie de l'information, la critique artistique et littéraire, la logique et l'économie » et étudie « le processus par lequel l'information obtenue est stockée, traitée et transmise »⁷. La « communicologie » s'attache au programme, notion-clé qui occupa la place que le progrès avait au XIXe siècle. Vilém Flusser aborde les œuvres d'art en étant attentif à leur capacité d'informer le public, et non du point de vue de l'histoire de l'art, du goût ou de l'esthétique. Il ne reconnaît ainsi aucune spécificité à la pratique artistique par rapport à d'autres *technés* et s'intéresse bien plus à la pensée artistique qu'à l'artefact en soi.
- 4 Or, le rapport entre œuvre d'art et médium est tout sauf résolu, car l'artiste entretient un rapport dialectique avec l'apparat de la communication. Les artistes « ne devraient pas se conformer aux programmes ; ils doivent au contraire réécrire les programmes »⁸ grâce à des œuvres ou des pratiques dotées d'une potentialité subversive. Ces œuvres s'emparent d'un médium pour en montrer le fonctionnement et en déconstruire de l'intérieur le « techno-imaginaire »⁹ dominant. Devant les images techniques qui signent la conscience post-historique (*Nachgeschichte*), il convient désormais de jouer sur le même terrain, en développant une « imagination technique » apte à les déchiffrer.
- 5 Cette approche concerne les œuvres autant que le dispositif de l'exposition. L'exposition est une forme d'inhibition qui rend les spectateurs passifs, comme le spécifie Flusser tout en préconisant sa fin à propos de la Biennale de São Paulo¹⁰. Pour cela, il suggère de faire de l'exposition non un « médium discursif » mais un « médium dialogique », transmettant

un message codifié à plusieurs acteurs au lieu d'un émetteur à un récepteur : « Dans la communication dialoguée, l'information résulte en quelque sorte du processus de la communication »¹¹ -ainsi créé et non simplement transmis. En adéquation avec cela, le ZKM n'exposa pas de documents d'archives imprimés dans des vitrines, comme l'avaient déjà fait par le passé des expositions portant sur les rapports des penseurs à la sphère visuelle (Michel Foucault en 2002, Jean Baudrillard en 2004, Paul Virilio en 2006, Max Bense en 2010) –« la pensée de Flusser ne serait pas close dans des boîtes vitrées [ou des vitrines] »¹². Sa pensée fut restituée et exposée à travers les œuvres elles-mêmes, de l'artiste-peintre brésilienne Mira Schendel (dans les années 1960) au photographe Joan Fontcuberta (dans les années 1980), en passant par le zoosystémicien Louis Bec, au cœur de la conception de son *Vampyroteuthis infernalis*. Si le bilan de l'intérêt de Vilém Flusser pour la pratique artistique y dépasse l'intention et la portée de cette exposition, deux exemples nous aident à mieux en comprendre les enjeux.

- 6 En 1972, Vilém Flusser a en charge la section Communication de la Biennale de São Paulo et, par l'entremise du critique d'art René Berger, rencontre Fred Forest. Ce dernier lance au même moment l'achat de 150 cm² du journal *Le Monde*, fait publier l'encart vide et invite les lecteurs à s'approprier cet espace. Pour Fred Forest, écrit Vilém Flusser, « Les mass media ne constituent pas son média, mais son objet »¹³. Deux ans plus tard, Fred Forest engage des expériences avec la vidéo, médium moins traditionnel que le journal, et prend l'habitude de filmer leurs échanges avec son Portapack (*Les Gestes du professeur*). Sans cette fréquentation de l'artiste sociologique et du philosophe, la décodification des gestes qui constitue une des analyses phénoménologiques de Flusser la plus réussie aurait pris une toute autre forme. Leurs échanges sur les images techniques constitue véritablement un dialogue à l'épreuve des images techniques. Entre Flusser qui gesticule en commentant ses gestes et Forest qui bouge la caméra en reprenant les « gestes du professeur », il y a un miroitement, avec des effets ni délibérés ni conscients : « Mes mains répondaient aux gestes de la caméra, et la modification de leurs mouvements changeait, subtilement, mes paroles et mes pensées. Et Forest bougeait non seulement en réponse à mes mouvements, mais aussi aux pensées que j'articulais verbalement »¹⁴. Forest filme un philosophe à l'action, mais philosophe aussi avec la caméra. Ce matériel s'adresse à un public invité à réagir, lui-même filmé. La bande ainsi réalisée est mise à disposition pour d'autres formes d'appropriation et de commentaires, dans une succession de méta-dialogues. Cette fructueuse collaboration repose sur la même intuition : la vidéo n'est pas un simple outil d'enregistrement, mais un instrument épistémologique majeur qui intervient dans la constitution-même du discours, avec toutes ses contraintes (par exemple la durée de la bande, alors de vingt minutes). Selon Flusser, « la vidéo possède des virtualités absentes dans d'autres médias : c'est un continuum audio-visuel et spatio-temporel. Elle est impliquée dans le phénomène qu'elle montre. Elle peut être immédiatement projetée sans devoir être 'rédigée'. Elle est ouverte au processus dialogique. Elle synthétise certains aspects de la parole imprimée, du film ; et de la conférence »¹⁵.
- 7 C'est exactement ce qui se passe dans la vidéo *Schlagworte Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser* (1986, 12 minutes) où le jeune Harun Farocki, assis dans un café de Berlin, propose à Flusser de se pencher sur la relation entre mot et image en Une du quotidien *Bild-Zeitung*. Les deux médias traités par Fred Forest de manière distincte, journal et vidéo, sont cette fois emboîtés l'un dans l'autre par Harun Farocki. Flusser, avec deux paires de lunettes sur le front, se prête à une analyse sémantique qui dépasse l'idée

commune selon laquelle l'image illustre le texte ou le texte clarifie l'image. Au contraire, ici le texte est une fonction de l'image autant que l'image une fonction du texte : deux dimensions entrecroisées et non plus distinguables. Comme le suggère Farocki, dans le cas du quotidien ce croisement conceptuel s'opère aussi au niveau graphique. La chronique criminelle est construite par la presse en accentuant le pouvoir visuel, le titre de l'article fonctionnant aussi comme image, par exemple à travers l'inversion chromatique des lettres, blanches sur fond noir quand il s'agit de la nuit (« Die Blutnacht » [la nuit sanglante]). Flusser insiste sur la saisie visuelle de la page dans son ensemble : la linéarité de l'écriture est entravée par des obstacles, de la même manière que les images encadrées sont traversées par des interférences (une autre image ou une didascalie), ou débordent dans l'espace consacré aux mots. Dans la photographie d'un cadavre, par exemple, le bras hors cadre touche le titre de l'article ou le slogan, pour reprendre le titre de la vidéo. Cette pénétration graphique reste à la lisière entre les deux et trois dimensions, entre l'aplatissement bidimensionnel et l'illusion de volume. Ce montage génère une situation chaotique délibérée, dont le but est de confondre notre capacité d'analyse et notre esprit critique. Cela facilite, selon Flusser, le consensus et l'« absorption du message avec un niveau de conscience diminué », en nous rendant incapables de déchiffrer et de distinguer proprement le message icono-textuel. Décisif à cet égard est le rôle du cliché photographique, c'est-à-dire des images technologiques qui façonnent la réalité de façon inédite. Ce n'est pas un hasard si, comme le pointe Farocki, sur la première page on voit des photographies au lieu de dessins. La vidéo quant à elle ne fait que rajouter une couche supplémentaire à leur analyse du rapport entre mot et image. Comme l'observe Flusser, celle-ci est à la fois inscrite dans le cadre plus large, et pas moins problématique, de la vidéo qui enregistre cet échange, le narrativise en zoomant sur les deux interlocuteurs ou sur la couverture du *Bild-Zeitung*. Cet entretien filmé nous met face à un double niveau visuel : la lecture logo-iconique du quotidien déployé devant le spectateur par Flusser et Farocki et la lecture des images en mouvement de la vidéo, une « télévisualité », dont le spectateur devient le seul responsable.

- 8 Selon Christa Blümlinger, entre Flusser et Farocki réside une « forte affinité élective » qui dépasse une simple collaboration. Le théoricien et l'artiste partagent la même *formamentis* –un peu comme dans l'enregistrement des gestes de Vilém Flusser par Fred Forest. Ce que l'écriture, le passage d'une langue à l'autre et « la puissance pensive des images techniques » représentent alors pour le premier équivalent au montage pour le deuxième. Dans un compte-rendu du livre de Vilém Flusser *Ins Universum der technischen Bilder* [Into the Universe of Technical Images], évoqué au début de la vidéo, Harun Farocki écrit : « Les idées se transforment en nœuds, et il croise ces nœuds chaque fois avec une charge, une vitesse différente, venant d'une direction différente. Sa manière de procéder est intensive, non pas extensive, il ne conquiert pas des territoires étrangers, mais explore un espace circonscrit par des chemins multiples »¹⁶. Dans cette exploration, l'image joue un rôle central selon Louis Bec : « Vilém Flusser croyait que la philosophie ne passait plus par l'écriture, mais par l'image [...] il savait que seules les images avaient la capacité de rapprocher étroitement la logique et l'imagination dans un métalangage »¹⁷. Tel est l'exemple d'un métalangage du temps de la société télématique dont Vilém Flusser jette alors les bases en écrivant ses textes sur une machine à écrire portable Olympia AEG.

NOTES

1. Vilém Flusser. *An Introduction*, Minneapolis-London : University of Minnesota Press, 2011, p. Xviii. Sous la dir. de Finger Anke, Guldin Rainer, Bernardo Gustavo
2. Maltez Novaes, Rodrigo. *Vilém Flusser: Post-History*, Minneapolis: Univocal, 2013, p. XIV
3. Cf. Rajchman, John. "Strange Trip", *Artforum*, septembre 2012, p. 157-58
4. « En fait, Vilém Flusser n'aimait pas du tout le terme "médias" - c'est la raison pour laquelle il est erroné de se référer à lui comme à un philosophe des médias »: Onetto Muñoz, Breno. « Media », *Flusseriana*, *op. cit.*, p. 272 ; « Vilém Flusser placed no particular value on the concept of media in his writings, and he explicitly did not refer to himself as a media philosopher », Krtilová, Kateřina. « Media Philosophy », *Ibid.*, p. 274
5. *Flusseriana*, p. 8 et p. 7
6. Costa, Rachel. « Artist », *Flusseriana*, *op. cit.*, p. 64
7. Hanke, Michael. *Flusseriana*, *op. cit.*, p. 116
8. Marburger, Marcel René. « Artwork », *Flusseriana*, *op. cit.*, p. 66
9. Le terme est employé par : Weibel, Peter. Zielinsky, Siegfried. « Introduction », *Flusseriana*, *op. cit.*, p. 9 (« after World War II the neo-avant-garde [...] outdid each other in criticizing and deconstructing the techno-imaginary, which was in the process of establishing itself on a massive scale »).
10. Flusser, Vilém. « Proposal for the organization of future São Paulo Biennals on a communicological basis », cit. in Gottlieb, Baruch. « From Abstraction to Concretion: A Brief Overview of the Exhibition Project BODENLOS_Vilém Flusser and the Arts », in *Flusser Studies*, 20, December 2015, <http://www.flusserstudies.net/current-issue>. Cf. aussi Marburger, Marcel René. « Exhibition », *Flusseriana*, *op. cit.*, p. 176
11. Flusser, Vilém. « L'espace communicant : l'expérience de Fred Forest », in *Communication et langages*, n°18, 1973, p. 80-92, cit. p. 88
12. Gottlieb, Baruch. « From Abstraction to Concretion: A Brief Overview of the Exhibition Project BODENLOS_Vilém Flusser and the Arts », *op. cit.*
13. Cf. Flusser, Vilém. « L'espace communicant : l'expérience de Fred Forest », *op. cit.*, p. 91
14. Flusser, Vilém. « L'art sociologique et la vidéo à travers la démarche de Fred Forest », Forest, Fred. *Art sociologique. Vidéo*, Paris : U.G.E, 10/18, 1977, p. 357-431, cit. p. 361
15. Flusser, Vilém, « Vidéo-phénoménologie », 1974, cit. in Isabelle Lassignardie, *Fred Forest: Catalogue raisonné (1963-2008), tome 1 : œuvres 1963-1976*, Amiens : Université de Picardie – Jules Verne, Doctorat Histoire de l'art, 2010, p. 236. Cf. aussi Fecht, Tom. « Mirror » et Röller, Nils. « Video Philosophy », *Flusseriana*, *op. cit.*, p. 284 et p. 436
16. Farocki, Harun. « Vilém Flusser: Das Universum der technischen Bilder », in *Zelluloid*, n°25, Summer 1987, p. 77-80, cit. p. 80, cit. in Blümlinger, Christa. « L'éclaireur des images », in *Les Cahiers du Cinéma*, n°703, septembre 2014, p. 56-57. Sur *Into the Universe of Technical Images*, cf. Venturi, Riccardo. « Memories, Images, and the End of Writing », in *Art Journal*, 72/1, Spring 2013, p. 104-107
17. Bec, Louis. « Image » (1992), in *Flusseriana*, *op. cit.*, p. 228