



# Sommaire

Le temps des appareils / journées d'étude

Sommaire

Journées d'études : Le visible et le dicible,  
questions sur Le destin des images (Jacques  
Rancière)

Journées d'étude : L'indéfini photographique

N° de version : 1, édition avril 2020



Pierre-Damien Huyghe

# **Le temps des appareils / Journées d'études**

## **Journées d'études : Le visible et le dicible, questions sur *Le destin des images* (Jacques Rancière)**

28-29-30 mai 2005, Ecole doctorale de l'UFR Arts et sciences de l'art, Université Paris 1. Ces journées impliquent l'exposé de recherches par les étudiants et des présentations de travaux.

Comment comprendre que l'on puisse s'entendre à propos des images ? Le « commerce des regards », pour reprendre l'expression de Marie-José Mondzain, suppose-t-il nécessairement que les images soient des dispositifs idéo-ou icono-logiques, c'est-à-dire des espaces où le visible ne s'admet qu'institué et pénétré par le discours ?

A priori il est au moins deux régimes possibles d'ouverture des images à la discursivité : soit une ouverture « à, » soit une ouverture « par. » Dans ce second régime, l'art des images peut être considéré comme un art du code, du chiffre, de la crypte du langage. Pour comprendre le premier, il faut en revanche admettre un champ d'action autonome de l'image. Cela suppose une complexe explication non seulement avec les théories les plus classiques de l'art des images, mais encore avec les fondements même de ces concepts dans la philosophie. D'une certaine manière, c'est au détachement réciproque de l'art et de la rhétorique que résiste une grande part de notre tradition de pensée.

Dans la perspective des Journées d'études de la ligne de

recherche CERAP - « Le temps des appareils » qui se tiendront les 26, 27 et 28 mai 2005 dans les locaux de l'Université Paris 1, 12 place du Panthéon, 75005 Paris, salle 214 nous faisons l'hypothèse que la notion développée par Jacques Rancière de « régime esthétique de l'art » persiste à tenir le visible et la fabrique des images dans la puissance globale d'un art littéraire. La question que nous nous poserons sera de savoir si, avec la photographie par exemple, et en dépit de la critique explicite figurant à l'encontre des « appareils » dans l'ouvrage du même Jacques Rancière Le destin des images, nous pouvons définir une puissance technique susceptible d'espacer la relation du visible et du dicible et de donner pour ainsi dire corps à un « faire voir » autonome.

## **Journées d'étude : L'indéfini photographique**

Il s'agit d'ouvrir le champ d'une critique de « l'obligation » qui lie « facture d'images » et « scénario. » c'est à cette fin qu'une réflexion sur la valeur de « l'indéfini », spécialement en photographie, est proposée.

Pour engager cette réflexion, on se reportera d'abord aux usages linguistiques du mot « défini » dont il signifie la négation. « Définir » renvoie à « déterminer » et à « fixer ». Ces verbes eux-mêmes, sous leur forme réfléchie (« se déterminer, se fixer »), impliquent la notion de décision. En conséquence, il ne serait pas insensé de rapporter l'indéfini au non fixe, au non fixé, au non décidé, voire à l'indécidable. De là deux remarques destinées à lancer la réflexion

1) Si l'on admet qu'une situation « décisive » (une

situation dans laquelle on prend véritablement une décision) est ce genre de situation où ne domine a priori aucune raison de choisir telle orientation plutôt que telle autre (précisément, il faut examiner dans l'indécision les valeurs et risques de chaque orientation), si donc on ne décide vraiment que dans l'hésitation, sans savoir, alors on ne se fixe – on ne décide – qu'à la condition de n'être pas fixé. Le moment décisif est indéfini et la décision relève d'un a priori indécidable. Et le temps pour lequel on décide (un avenir par définition inconnu) fait brèche par rapport au temps moins décisif où on s'oriente selon des raisons et des savoirs connus. L'indéfini est cette brèche. Sa condition de possibilité est un laps du temps orienté.

2) Le temps orienté (non décisif) est configuré par un système de coordonnées où peuvent s'inscrire des éléments et des événements. Les méthodes de la localisation s'opposent aux valeurs de l'indéfini. D'une certaine manière l'indéfini n'a pas lieu. Il échappe à la cartographie du monde

En guise de synthèse de ces deux remarques, voici une hypothèse : ce que nous pouvons questionner avec la notion d'indéfini, c'est la validité de toute philosophie obligeant à penser quelque avènement que ce soit (du plus ténu rapport sensible au monde au plus grave événement collectif) comme localisable ou comme affectable à un "ici, maintenant". Depuis les réflexions de Walter Benjamin sur la « reproduction », réflexions consubstantiellement liées par lui à la photographie et au cinéma dans les premières pages de L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, nous pouvons opposer à ce genre de philosophie l'idée que ce qui advient n'est pas nécessairement lié à un « ici » primordial localisé, à une origine, c'est-à-dire à un seul ici, à une seule origine. La formule majeure devient « ici et là. » Un schème de

l'indéfini se trouve probablement – ce n'est pas limitatif – dans les concepts d'intersection, de jointure et dans les concepts – à chercher – proche de ceux-ci. Une partie de l'analyse aristotélicienne du toucher concerne aussi à sa façon l'indéfini : le toucher est alors pensé comme ce sens qui fait hésiter l'être au monde entre activité et passivité (indécision entre ce qui touche et ce qui est touché), il indéfini pour ainsi dire la démarcation entre l'intériorité et l'extériorité de ce que l'on appellera plus tard le « sujet. »

Je propose de faire jouer et résonner les considérations qui précèdent en impliquant les trois questions suivantes :

1) qu'est-ce qui fait de la photographie une pratique, une technique et/ou un art de l'indéfini ?

2) en quoi l'indéfini constitue-t-il une valeur critique opposable aux valeurs et à l'esthétique du document, du reportage, du photo-journalisme ?

3) comment développer une critique de la théorie de l'appareil élaborée par Vilém Flusser dans *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, 1996, particulièrement chap. 3 « L'appareil photo », chap. 4 « Le geste de la photographie » et chap. 5 « La photographie. ».

Notes de présentation des Journées d'étude : A titre d'exemple, non photographique, j'opposerai la mise en scène cinématographique de John Huston dans *le Faucon Maltais*, mise en scène qui implique un « point d'illusion » et définit ce cinéma comme un genre du théâtre (cf. la citation que je fais de Benjamin dans mon livre *Du*

commun, Circé, 2002, p. 39) au désir de Godard de retourner le film sur le filmage même dans *Masculin, féminin* par exemple. Je poserai sur cette base la question de la possibilité du retournement de l'appareil de reportage sur lui-même. Sans cette possibilité, nous risquons d'être dans la théâtralité généralisée, nous risquons d'être dans des mises en scène de ce qui nous apparaît comme réel.. La mise en scène généralisée est le contexte dans lequel le 11 septembre a été possible. C'est aussi celui de la récente guerre dite « d'Irak. » Il faut noter l'impuissance de fait des professionnels à se retourner sur l'appareil même de leur profession. Cf article du Monde du 20 mai 2003 sur l'emploi des photographes pendant la phase aigue des opérations. On remarquera, outre que cet emploi a commencé bien avant, que les images dont nous manquons sont celles de retournement de l'appareil sur lui-même.

Si ce retournement avait lieu, qu'est-ce que nous verrions ? Nous verrions, comme dans le film de Godard, quelque chose qui résiste aux formes de l'intrigue et du récit. Ces formes (...) sont établies d'avance, ce sont comme des structures. Elles déterminent d'avance, pour ainsi dire, le photographiable et le filmable. Partant, elles ne font pas de place a priori à des images décisives, elles excluent l'indéfini de la pratique des images.