

**Pierre-Damien Huyghe**  
**Appareil et caméras chez Vilém Flusser,**  
**objections et critique**

« Appareil » est chez Vilém Flusser une notion de première importance. Clé du troisième âge, pour Flusser post-historique, où nous sommes, elle tend à désigner un fonctionnement programmé au sein duquel s'activent des joueurs ou des fonctionnaires (ces deux figures de l'humain au temps de la post-histoire sont l'une et l'autre mobilisées au gré des textes). Les situations dialogiques s'estompent en même temps que la capacité à décider. Flusser, même s'il concède à la toute fin de *Post-histoire*, que « nous ne sommes pas condamnés à devenir des fonctionnaires robotisés, des *objets* », ne nous laisse qu'un maigre et fort hypothétique espoir. « Si nous revenons de tout, si nous nous retirons », écrit-il, « nous pouvons redevenir des hommes »<sup>1</sup>.

Faut-il suivre pareil conseil ? Il a beau nous être prodigué au terme d'un texte magnifiquement écrit et composé, il ne peut qu'étonner, c'est le moins que je puisse dire, quiconque se rapporte au monde de la photographie et du cinéma. Flusser le savait évidemment qui n'a pas manqué d'analyser les techniques à l'œuvre en ce monde (techniques que je dirai pour ma part « d'enregistrement ») dans le sens de sa conception globale des trois âges. Tout de même je vais insister. Est-il vrai que, comme il le dit souvent, un appareil n'attend pour sa mise en œuvre que des fonctionnaires exclus d'avoir à décider ? Est-il vrai que sa vocation essentielle soit de fonctionner, et même de fonctionner simplement, d'une seule façon ou pour un seul sens ? J'en doute en raison d'un désaccord fondé d'abord sur la notion d'appareil photographique puis, par extension, d'appareil en général. Ma thèse implique en somme une sorte d'alternative. Ou bien en effet l'appareil photographique est un appareil, et la définition flusserienne de l'appareil est fautive. Ou bien elle est vraie, et l'appareil photographique n'est pas un appareil.

En livrant dans *Post-histoire* une description sans concession du photomaton<sup>2</sup>, V. Flusser donne à penser cet appareil comme le destin de la photographie. Est-ce là vraiment tout ce à quoi peut se résumer, pour finir, l'histoire des caméras ? Je ne suis même pas sûr pour ma part que l'existence du photomaton réponde à un programme. Il y va plutôt d'un emploi – d'une administration – de la photographie qui en effet en réduit la technique. Que cette réduction et ses pareilles soient dominantes, c'est un fait où s'épargnent paradoxalement, et depuis longtemps,

---

<sup>1</sup> Vilém Flusser, *Post-histoire, vingt instantanés et un mode d'emploi*, T & P Work Unit, 2019.

<sup>2</sup> Cf. *Post-histoire*, op. cit., p. 141. Les autres mentions à l'édition de cet ouvrage seront référencées en cours de texte avec les initiales *Pb* suivies du numéro de page.

quelques chances de la technique. Le motif, c'est l'économie. Et c'est cette idée, celle d'une économie des techniques, qu'il faudrait parvenir à définir et à circonscrire pour libérer de l'appareil une notion davantage ouverte aux pratiques émancipatrices. Il y va aussi d'une hypothèse quant à la technique : elle n'est pas irrémédiable en soi.

## Post-histoire

C'est à la page 84 que le mot « appareil », certes déjà rencontré par le lecteur, apparaît de façon significative dans *Post-histoire*. C'est alors qu'il trouve ou plutôt retrouve le statut de notion qu'il a régulièrement dans l'œuvre de Flusser. Il vient juste d'être question de cette sorte de dialogue dit « circulaire » qui, trouvant aujourd'hui encore ses exemples dans les « réunions parlementaires, conseils, congrès scientifiques », se constitue de « l'échange délibéré d'informations en vue de produire une information nouvelle ». « Ce n'est pas le cas », est-il aussitôt précisé, « du dialogue en réseau », lequel est « échange d'informations à l'intérieur de la masse pour permettre aux appareils à la fois d'être informés sur la masse et de la programmer ». Que sont au juste ces appareils et quelle est la raison de ce nom ? Il y va à mon sens d'une figure, au sens qu'Auerbach a dégagé pour ce mot à partir des Pères de l'Église, c'est-à-dire d'une « prophétie réelle »<sup>3</sup>. Ou, si l'on préfère, d'une situation qui finit par ou de se révéler à grande échelle mais qui se sera d'abord annoncée matériellement sous une allure modeste, ici celle d'un appareillage circonstancié et paradoxalement inerte, celui des camera photo- et cinématographiques. Apparemment, il ne fonctionne pas de lui-même, cet appareillage, et cependant, à la manière d'un formulaire qui cadre la nomenclature et la taille des réponses à recueillir (ou l'information dont la production est visée), il tient non sans obstination (et en ce sens il est inerte) une certaine « praxis », comme accepte de dire Flusser, dans les limites ou les butées de ses réglages.

Dans *Post-histoire*, il est vrai, il est davantage question de cinéma que de photographie. Mais là comme ailleurs, c'est moins la caméra qui se trouve définie comme appareil (Flusser accepte quand même de la dire telle) que l'ensemble « dans » (cette préposition est importante) lequel « joue » le photographe ou le cinéaste (même remarque : la notion de jeu est chez Flusser caractéristique de la post-industrie, c'est-à-dire des programmes, de l'*homo ludens* et de la temporalité propre au monde des appareils). Ni l'un ni l'autre, quoiqu'il semble au moment où mécaniquement se fabrique l'image et, dans le cas du film, le « ruban » d'images, n'est souverain. Les deux sont « rappelés aux exigences techniques, financières, idéologiques, esthétiques et à toutes sortes d'exigences de l'appareil » (*Ph*, p. 97). On ne saurait décidément comprendre cette phrase en

---

<sup>3</sup> Erich Auerbach, *Figura*, traduction Diane Meur, Macula, 2003, chapitre 2.

donnant à son dernier mot la signification restreinte de l'objet technique nommé caméra. « Appareil » est foncièrement chez Flusser un signifiant générique désignant une sorte d'institution globale de la socialité humaine. Certes, ce mot d'institution n'est pas prononcé. Mais l'appareil, Flusser le pense bien comme une structure à la fois singulière, définie et englobante, ce que vérifie une phrase comme celle qu'il écrit à propos du cinéaste : « l'appareil grâce à qui, pour qui, et *dans lequel* il fonctionne » (*Pb*, p. 97, je souligne).

Il manque un mot dans cette affaire, et ce n'est pas par hasard, car il ne saurait convenir à la logique flusserienne. Ce mot, c'est « avec ». Ce qui n'est pas envisagé sinon au titre d'une attitude mineure et quasiment désespérée, c'est qu'on soit en mesure, *avec* quelque appareil que ce soit, non pas de fonctionner, mais de mettre et de se mettre au travail. Ainsi V. Flusser ne conçoit-il pas, à l'inverse de Benjamin, qu'on puisse faire des films de qualités différentes, et de là de tendances différentes, des films capables de ne pas seulement « approvisionner l'appareil de production » mais bien de le « transformer » (c'étaient là les mots de Benjamin, en 1934, dans *L'auteur comme producteur*<sup>4</sup>). Chez Flusser, quoiqu'on fasse, la logique programmatique de l'appareil tend toujours à se réaliser et « le concept de technique ne représente pas un point d'accroche dialectique » (autre expression que j'emprunte à Benjamin dans la même source<sup>5</sup>). Il y va bien de l'apparence d'une figure : Flusser voit l'appareil en boîte noire simple avec *input* et *output*. Mais il n'est pas sûr que cette apparence figurale convienne au cas pourtant supposé annoncer le monde de l'appareil général, à savoir la photographie, par extension le cinéma. Flusser le sait, qui prend soin d'écrire pas mal de phrases pour faire entrer ce cas dans le cadre de son analyse. Mais pour cela, il lui faut simplifier le travail de et avec la caméra, et de ce fait oublier ce qu'un Godard par exemple aura pourtant plusieurs fois rappelé, à savoir qu'une caméra est une boîte noire à deux entrées. Par l'une, à l'arrière, se définit un regard, une intention, une visée. Par l'autre, plus en avant, c'est une certaine lumière, un certain ensemble de photons qui passent. Quand la seconde, qui est accueil et réception, est sacrifiée à la première, c'est la volonté qui s'impose. Pour Godard, le cinéma n'est pas là.

Par ailleurs d'éminentes théories de la photographie, il est vrai élaborées au temps de l'argentique (je pense en particulier à Roland Barthes et à Henri Van Lier) soulignent la dualité, voire la dialectique, de l'image photographique, à la fois index et indice et tendent à trouver sa spécificité par rapport aux autres sortes d'images (la peinture par exemple) dans la présence indicielle du réel<sup>6</sup>. Pour Flusser, qui sans doute a davantage sous les yeux la modalité numérique des

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », traduction Philippe Ivernel in *Essais sur Brecht*, La Fabrique éditions, 2003, p. 132.

<sup>5</sup> p. 125.

<sup>6</sup> S'agissant d'Henri Van Lier, et pour mieux faire comprendre la différence entre cet auteur et ce que nous allons trouver chez Flusser, voir ma communication au colloque « Anthropogénie » (Paris, 2019) intitulée « S'intéresser à l'insignifiant » et disponible à cette adresse :

[http://www.anthropogenie.com/events/2019\\_Sorbonne\\_04\\_Huyghe\\_Texte\\_PDF.pdf](http://www.anthropogenie.com/events/2019_Sorbonne_04_Huyghe_Texte_PDF.pdf)

appareils photographiques (lesquels enregistrent des codages au lieu des traces photoniques elles-mêmes), il en va différemment. Au-delà des termes qui, sans être identiques, peuvent tout de même se correspondre (Flusser disant en somme « symptôme » pour « indice » et d'une certaine manière « symbole » pour « index »), il y va d'une perte d'influence de la dimension indicielle (ou symptomatique). « L'appareil », écrit-il, « est une boîte noire programmée pour absorber les symptômes d'une scène, et pour les recoder en symboles, en photographies. Il transcode des symptômes en symboles » (*Pb*, p. 106).

Si donc Flusser ne fait pas du viseur, photographe ou cinéaste, un maître de l'opération photographique, ce n'est pas pour faire valoir l'implication d'une quelconque part de réel dans le monde des images. La culture est pour lui plus symbolique (ou plus conventionnelle<sup>7</sup>) que jamais. En fait la puissance d'indexation ou de symbolisation a changé de registre ou de niveau d'opérateur. Devenue anonyme, elle relève désormais d'une programmation globale. Au cinéma, le « réalisateur » a beau paraître comme le « manipulateur du ruban » (il s'agit de la pellicule dont il ordonne la fabrication et le montage), il « se voit contraint de se plier aux règles de l'appareil » (*Pb*, p. 97). Ce que Flusser évoque là, je propose pour ma part de l'appeler non pas cinéma, mais, je l'ai dit déjà, économie du cinéma ou manière, majeure il est vrai mais non inévitable, d'épargner le cinéma dans l'art dominant des films. Tout se passe comme si – n'oublions pas le titre de l'ouvrage et la cohérence de l'analyse flusserienne – il n'avait jamais existé de façon pour les cinéastes de faire des histoires à l'économie du cinéma, c'est-à-dire de faire querelle à cette économie ou, en termes plus positifs, de la faire travailler, de travailler avec les situations où les appareils tournent.

On peut avec Godard et ses *Histoire(s) du cinéma* être pessimiste quant aux chances d'une diminution des visées programmatrices concernant les appareils d'enregistrement (et particulièrement les caméras) et cependant ne pas interdire davantage d'optimisme dans le principe même. Flusser n'est pas de ce point de vue là. Sa pensée est plus désespérée, qui ne trouve aux résistances et libérations qu'une bien improbable place. « Refondre les mass media et restructurer la science constitue une tâche qui dépasse nos moyens individuels et collectifs actuels. Ce qui nous reste, alors, c'est de maintenir autant que faire se peut une distance critique par rapport aux mass-media et au discours scientifique. Ne pas être pris dans les dialogues-réseau. S'efforcer d'établir de véritables dialogues circulaires dans les rares recoins oubliés par les appareils de communication de masse » (*Pb*, p. 85).

« Ce qui nous reste », est-ce seulement cette sorte de désertion qu'on vient de lire ? Il nous est loisible encore de nous interroger. Dans l'affaire, définir ce qui se joue au moment de l'opération photo- ou cinématographique est plus décisif et beaucoup moins spécialisé qu'il ne semble au

---

<sup>7</sup> Ce terme est donné par Flusser lui-même comme propre au symbolique. « Un symbole », écrit-il (*Pb*, p. 106), « doit sa signification à une convention qui intervient entre lui et son signifié ».

premier abord. De la façon de penser ce jeu, sa règle ou au contraire sa liberté, dépend en fait la pratique qu'on pourra avoir de l'époque.

## Du photographiable

« Photographiable », voilà un mot dont Michel Guérin avait relevé l'importance chez Flusser et dont il fit l'occasion d'un colloque à l'université d'Aix-Marseille en novembre 2009<sup>8</sup>. C'est en fait un concept que V. Flusser charge d'une responsabilité considérable dans *Pour une philosophie de la photographie*<sup>9</sup>. Il donnerait accès à la compréhension de tout un mode social (la « société post-industrielle ») et de tout un monde (« l'univers » photographique). C'est précisément cette façon qu'a V. Flusser d'associer le photographiable à la post-industrie que je voudrais discuter. Cette discussion supposerait que la thèse flusserienne soit confrontée à la façon moins unilatérale qu'aura eue Walter Benjamin de lier l'essor de la photographie à diverses sortes de tâches propres à l'époque, toujours active et toujours vigoureuse, de la société industrielle elle-même. Je m'en tiendrai ici aux motifs premiers : d'une part la description générale du rapport qui, via le cas particulier de la photographie, lie ou lierait désormais chez Flusser toute production à la programmation et, de là, d'autre part, la définition du concept d'appareil qui donne à cette description toute sa portée. Je propose en conséquence de substituer aux valeurs de l'affût et de la prise, habituelles aux discours sur la photographie, celles de l'ouverture et de la pause. La photographie entretient en puissance, par nature, une temporalité paradoxale, un suspens. Mon intention est de montrer que ce suspens est, au temps même de la société industrielle, un moment critique précieux pour toute résistance à l'avancée de l'économie de l'industrie où nous parvenons actuellement. Mais il s'agit aussi de donner à la notion d'appareil un sens qui n'est pas celui de Flusser.

Sans ignorer la description et l'analyse de la dimension « photologique » de l'être au monde contemporain que propose Michel Guérin quand il réfléchit à partir des propositions de V. Flusser<sup>10</sup>, je souhaite préciser pour ma part en quoi nous n'avons pas intérêt à impliquer dans cette description et dans cette analyse l'idée flusserienne d'un monde où il ne resterait essentiellement qu'à jouer au sein de règles établies par les appareils. Plus exactement, ce qui me gêne, c'est l'idée que ces règles puissent relever de l'unité et de la systémativité d'un seul jeu. D'autres notions sont disponibles pour rendre compte de ce qui s'est fait et se fait depuis que la photographie existe, et

<sup>8</sup> Cf Jean Arrouye et Michel Guérin (dir.), *Le photographiable*, Presses universitaires de Provence, 2013. Ce qui suit reprend à quelques variantes et compléments près ma communication au colloque telle que publiée dans cet ouvrage sous le titre « Suspens photographique et résistance économique », pp. 41-46..

<sup>9</sup> Circé, 2004. Désormais noté *PPbP* dans le cours du texte avec la référence de la page citée.

<sup>10</sup> Cf Michel Guérin, « Du phénoménologique au photologique », in Jean Arrouye et Michel Guérin (dir.), *Le photographiable*, op. cit., pp 11-18.

je vais tenter de le montrer. Ce que V. Flusser pense, c'est probablement davantage le développement d'un pouvoir impliquant la photographie que la puissance de la photographie elle-même. Je sais qu'il me faudrait bien du temps pour exposer et justifier la distinction que j'introduis ici entre « pouvoir » et « puissance ». Je crois important de ne pas confondre les usages et les effets résultant de manière dominante de l'emploi majeur de la photographie (emploi qui fait aussi partie, il faut le reconnaître, de sa puissance) avec toute la possibilité de cette même photographie. Cette dernière, justement, fût-elle systématisée, n'est pas tant qu'on croit un système. Si elle l'est, c'est sous l'empire d'une logique qui l'économise dans une part essentielle de ce qu'elle est capable d'être. Cela peut se dire autrement : il y a des pratiques vaincues – minorées – par les usages dominants ou les emplois vainqueurs. Mon ambition est de repérer le champ de possibilité de ces pratiques et de proposer un langage susceptible d'aider à leur relève en les acceptant d'abord comme pensables. Il me semble que j'apporterai ainsi une contribution positive, fût-elle non flusserienne, à l'interprétation de la notion de « photographiable ». Cette notion désigne pour moi d'abord ce qui manque à être avéré, ce qui, dans la photographie même, dans sa réalité historique, n'est pas assez notarié, inscrit et rapporté à la pensée.

Ce qui est justement difficile à noter, ce contre quoi porte une tendance forte et longuement éduquée de la pensée, c'est l'idée qu'une technique, « appareil » en l'occurrence, puisse ne pas être substantiellement un moyen en vue d'une fin, c'est-à-dire une fabrique qui n'est pas « faite pour », qui n'a pas a priori de sens ou, mieux, qui est en soi insignifiante. Nous croyons, c'est peut-être une « longue erreur » comme le suggérait Nietzsche à propos de l'histoire de « la » vérité, qu'il nous faut toujours du sens, nous pensons comme si l'insignifiant ne devait jamais compter pour nous. Quand se présente dès lors à nous une mécanique, exceptionnelle peut-être, mais libre, non assignée, ouverte, réglable (je compte revenir sur ces propriétés des « appareils »), nous ne savons guère accepter ces qualités, nous les impliquons dans des dispositions intentionnelles, nous les traitons en objets de volonté, nous les circonscrivons dans une logique de projet. Autrement dit, nous les économisons. Nous refusant à penser qu'elles puissent se produire en l'absence de dessein, nous les ordonnons à un système de conduites finalisées. Dès lors si nous prenons garde à la mécanique effectivement en jeu, si nous entretenons les produits de cette mécanique, si nous les cultivons, c'est dans l'idée qu'ils doivent participer d'une logique sensée.

Je ne suis pas loin de penser que la notion flusserienne de programme prend en quelque sorte la relève de ce que je viens d'appeler ici « système de conduites finalisées ». Peu importe, dans l'affaire, la qualité de la fin. Ce qui compte, c'est que, si l'on est en mesure dans le système ou le programme se comporter indéfiniment (et, ce faisant, le nourrir, nourrir sa capacité de rétroaction), on ne saurait s'y conduire sans fin. Joue ici au contraire, et sans cesse, la finalité (fût-elle, comme ici en un certain sens, sur- ou posthumaine) du « fait pour » et même du « fait d'avance

pour ». À vrai dire, on ne se conduit pas réellement dans ce genre de cas parce que, d'abord, on est conduit, parce qu'ensuite, si on fait quelque chose, ce n'est qu'en suivant des règles qu'on a ni fixées soi-même ni, comme les consignes de la raison pratique kantienne, trouvées au fond de son cœur. Et on ne se conduit pas sans fin pour autant justement que le programme attend, comme dit à l'occasion Flusser, d'être « informé » par les opérations et les opérateurs qu'il commande, quand bien même cette information se réduit à vérifier et, si besoin est, à augmenter sa compétence et son efficacité en matière de règles. Pour Flusser il n'attend jamais que sa propre opérativité, en quoi il s'épuise au fond.

Telle n'est pourtant pas nécessairement ni constitutivement la photographie dont « l'acte » revient à ouvrir une petite surface d'exposition à un morceau de temps brut, non synthétique, nullement phénoménologique et paradoxalement, j'ai tenté de soutenir ailleurs cette hypothèse, non re-présenté dans l'image qui le trace<sup>11</sup>. Ce petit morceau de temps auquel fait droit l'appareil photographique, cet espace temporel que nombre de spécialistes s'est tant acharné à réduire – à économiser – dans du sens et du rendement est toujours d'une certaine façon en relation avec une perte, fût-elle extrêmement brève, courte ou mince, à peine sensible la plupart des fois. Sans donner une nouvelle fois ici les arguments essentiels de cette explication philosophique de la photographie, je voudrais montrer que la temporalité non circonscrite, non employée, mécanique de l'appareil peut être pensée comme un cas de temps libre.

## **Une certaine économie de la technique**

Vilém Flusser propose pour sa part une nette détermination de ce que peut être le photographiable. Ce terme ne désigne pas pour lui l'ensemble des parties du monde supposées attendre la visite des photographes pour être mises en images selon les procédures de la photographie. Si le mot, dans sa composition, avec son suffixe caractéristique, désigne bien un champ d'attente, cette attente n'est pas dans les choses mêmes comme si ces choses étaient a priori constituées en objet d'ores et déjà représentables sous forme d'images, photographiques ou non. Bien sûr, l'hypothèse qui pose la réalité comme constituée de données prêtes à être prises en vue n'est pas tout à fait dénuée de sens : elle correspond aux interprétations et justifications les plus courantes du reportage. Ainsi croit-on volontiers que le photographiable est « dans » le monde. Même si V. Flusser ne néglige pas tout à fait, loin s'en faut, cette croyance, il ne veut pas en faire l'élément déterminant de son concept. Pour lui, le photographiable se tient dans les limites de l'appareil. L'importance historique de la

---

<sup>11</sup>Cf « La photographie vue par Benjamin », p. 99-107 de mon livre *Le différend esthétique*, Circé, 2004 et « Une photographie, commentaire », p. 22-37, *Le cinéma avant après*, De l'incidence éditeur, 2012.

photographie ne résiderait donc pas, une fois de plus, dans les propriétés supposées indicielles de la technique du visible qu'elle est, mais dans son caractère formellement structurant. Aux formes a priori d'un regard « nu », à l'autorité naturelle de ces formes, l'appareil photographique substituerait les conditions d'un regard techniquement déterminé. Il programmerait si bien la vue que le monde visible serait essentiellement devenu, à l'époque de la photographie, un ensemble d'images circulant. Ce monde serait donc substantiellement imaginaire. Pour chacun de nous, dès lors, une obligation existentielle inédite s'imposerait. Nous ne pourrions être contemporains les uns les autres et partager ensemble la visibilité qu'en nous faisant – qu'en nous accommodant – nous-mêmes, avec plus ou moins de résistance ou plus ou moins de facilité, à des modes perceptifs fabriqués.

Je ne discuterai pas ce point, appui pourtant possible d'une intéressante confrontation avec les thèses de W. Benjamin sur la « distraction » des modernes et les « habitudes » de perception corrélatives. Ce qui m'intéresse dans l'écriture de V. Flusser, c'est sa précise rhétorique, c'est sa façon d'avancer le vocabulaire. Au terme de « photographiable » se substitue peu à peu dans le cas du livre que j'examine ici non seulement la notion d'un « univers photographique » (et c'est bien de cet « univers » que je viens d'évoquer les traits) mais aussi celle d'une « société post-industrielle ». Ce dernier pas lexical est plus surprenant que le précédent car difficile à admettre chronologiquement. V. Flusser veut-il dire que, le photographiable correspondant concrètement à une invention du XIX<sup>e</sup> siècle, la société post-industrielle aurait commencé dans le temps même où la grande industrie installait son règne ? Veut-il dire au contraire que la photographie n'a manifesté sa véritable puissance qu'après un certain temps de développement et de maturation, temps au cours duquel elle aura plus accompagné que débordé le monde (encore) industriel ? Mais alors quel aura été l'événement de cette manifestation ? Est-ce le passage au numérique – le devenir « photocode » de la photographie comme disent les Canadiens – qui est ainsi visé et, d'abord, annonçant en quelque sorte ce passage, le préparant de l'intérieur, l'implication progressive au sein des appareils de cellules faisant calcul des relations entre sensibilité, ouverture de diaphragme et temps de pose ? Ma perplexité est d'autant plus grande que je n'imagine pas que des questions aussi triviales aient pu se trouver hors de l'intérêt et de la sagacité de V. Flusser.

En fait, l'installation des machines dans le mode de production industriel ne constitue pas pour Flusser un événement radical. En revanche les appareils, dont la photographie, « même s'ils résultent de l'industrie, font signe par-delà le complexe industriel – en direction de la société post-industrielle » (*PPbP*, p. 27). Dans cette société, l'économie du monde se déplace de la fabrication d'objets vers la production, le traitement et le stockage de symboles. Dès lors, « les analyses de la culture doivent recourir à la notion d'information plutôt qu'à celle de travail » (*PPbP*, p. 28). Je voudrais formuler quelques observations sur une telle pensée qui exclut les photographes du

monde du travail et les traite en « fonctionnaires » jouant selon « les règles de jeu » de leur appareil (*PPbP*, p. 29).

Bien entendu, les termes de l'alternative indiquée par V. Flusser entre d'une part – et autrefois – le travail, fût-il réalisé « à la machine » dans la société industrielle, et, d'autre part, le jeu et le fonctionnariat dans la société post-industrielle ne sont pas en eux-mêmes incongrus. Ce qui fait problème, c'est plutôt l'alternative elle-même (des machines et du travail d'un côté, des appareils et des fonctions jouables de l'autre), et c'est la façon corrélative de négliger des situations qui, pour n'avoir pas été majorées dans les économies de la technique que nous avons connues jusqu'à présent, la nôtre incluse, n'en sont pas moins des possibilités méritant l'analyse et, oserais-je dire, le respect. C'est aussi, au bout du compte que, dans le vaste panorama construit par Flusser, on ne comprend guère le passage historique d'un terme de l'alternative à l'autre. Ce passage s'impose assez mystérieusement. Je pense pour ma part qu'on peut traiter autrement ce qui sépare la temporalité des machines de celle des appareils et que ces derniers, plutôt que d'être consubstantiellement liés, comme le pense V. Flusser, à un système entropique et en droit épuisable de comportements de jeu, impliquent des possibilités de conduites. Les pluriels, ici, importent : « des » possibilités, « des » conduites, ce dernier mot ainsi écrit impliquant en outre l'idée d'une variété dans les orientations adoptables (tous les photographes en somme ne jouent pas les règles de la même façon et toutes les photographies ne sont pas des parties de la même façon de jouer). Au demeurant, de la machine à l'appareil, la différence est moins d'époque que de traitement technique. Les appareils sont des puissances opératoires « réglables ». En ce sens, ils sont ouverts à des choix et sont par conséquent, dans leur nature technique même, a priori moins économiques que les machines. Ces dernières en effet, parce qu'elles sont appauvries en réglages et traitées dans des logiques de rendement, sont calculables dans leurs effets. La machine idéale n'est pas seulement celle qui accroît la force productive, c'est aussi, c'est déjà celle qui économise sur la dépense et l'incertitude du travail non machinal. Sa tendance, c'est la prévisibilité du produit. Certes une telle tendance peut aussi orienter telle ou telle conduite d'un appareil. Certes l'économie peut aussi ici advenir, comme dans le cas de la photographie ayant « progressé », si ce mot convient tout à fait, vers l'automatisation, c'est-à-dire le pré-réglage, l'exécution sans accident ou incident, etc. Si c'est là par exemple ce qui s'est produit avec le photomaton qu'évoquera, je l'ai dit déjà, *Post-histoire*, si c'est aussi ce que quantité d'appareils simplifiés – automatisés, machinés d'avance – a permis de faire à un grand nombre d'utilisateurs en réalité fort peu photographes, ce n'est pas là que se trouve en soi mise en jeu la technique même de l'appareil. Là se trouve plutôt le problème de son administration.

Aux temps lointains où la chrétienté naissante tentait de penser en deux langues, la grecque et la latine, et où cette même chrétienté faisait du statut des images une question essentielle de la compréhension et de l'organisation de la gouverne humaine, « économie » pouvait traduire

« administration ». Ce dernier terme laisse précisément entendre quelque chose que la moderne compréhension de l'économique passe sous silence sans l'avoir pourtant à mon sens réellement oublié. Ce qu'il désigne en effet dans sa littéralité, c'est une tâche de moindre (*minis* en latin) valeur ou de second lieu, second lieu dont nous ne saisissons plus le rang lorsque nous associons, ainsi que nous le faisons couramment, le terme « économie » à celui de « système ». Cela veut dire au fond que l'économie d'une technique, en tant qu'elle administre (c'est-à-dire ordonne et distribue), n'y parvient qu'en n'étant pas au fait de la puissance de ce qu'elle économise.

## Deux désaccords

Nous pouvons voir les choses autrement, pour la photographie en particulier comme pour nos productions en général. Certes une économie est advenue à la photographie selon une procédure d'industrie culturelle, certes la photographie a été administrée puis saisie industriellement, certes l'administration de l'appareil a pris le plus souvent le pas sur le travail de découverte de la créativité intrinsèque à la technique photographique. En principe pourtant, en premier lieu, ce qui est susceptible de devenir machinal (la gestation des images photographiques) ne l'est pas, et je vais revenir sur ce point. Mais d'abord je voudrais faire reconnaître l'implication d'une question plus générale. C'est qu'il n'appartient pas à l'inventivité même de la technique d'être administrée. Il faut du temps pour qu'une invention soit parfaitement circonscrite et qu'ainsi circonscrite, son registre de possibilité se simplifiant, sa présence économique – aujourd'hui en dernier lieu attestée par son caractère échangeable, par sa valeur d'échange – soit en mesure d'abandonner au résiduel ses autres capacités. Nous y sommes. Comme en témoignent aujourd'hui les soucis professionnels des photographes, la photographie, de ce point de vue, ne vaut plus grand chose. Elle s'échange d'autant plus qu'il faut peu de temps pour la produire et la reproduire, pour la faire circuler aussi bien. Son économie est en ce sens à peu près réalisée. De façon dominante, mais de façon dominante seulement, elle n'est donc plus guère qu'administrée. V. Flusser a raison sur ce point : les fabricants d'images photographiques, excédant largement en nombre (je parle des usagers que nous pouvons être tous) les gens de métier, ne font la plupart du temps que faire fonctionner leurs appareils, méconnaissant le plus souvent les procédures opératoires qu'en effet ils mettent en jeu. Il est clair que ce faisant, ils ignorent la puissance et la variété intrinsèque de la technique qu'ils emploient et avec laquelle, en effet, ils ne travaillent pas. En même temps, les images qu'ils fabriquent circulent et s'échangent sans toucher aux valeurs du marché, de sorte que si, pour reprendre un mot cher aux analyses de V. Flusser, il y a bien là une sorte d'épuisement, cet épuisement concerne d'abord, la quantité de richesse mesurée au métier.

Chacun pourra dès lors comprendre que j'ai ici, avec V. Flusser, un second désaccord. Ce désaccord concerne le travail. J'évoquais tout à l'heure, s'agissant de la photographie, l'idée d'un travail « autrefois » réel. Cet « autrefois » ne dit rien de tout à fait suranné. En fait si le travail photographique se réalise désormais peu, c'est parce que, je l'ai dit, l'administration économique aidant, les appareils sont majoritairement devenus des petites machines disposées, cela va de soi, aux conduites machinales. C'est aussi, je me répète de nouveau, parce que, le temps de fabrication ayant diminué, la valeur économique se gagne et s'augmente moins du fait des images elles-mêmes que de ce qui les entoure (des procédures de droit par exemple légitimant diverses sortes d'appropriations autorisées à se faire valoir par le fait même de ce droit). Mais ce qui se conclut de cela, c'est le devenir strictement possible du travail photographique, c'est sa des-institution économique et, partant, son devenir « loisir » au vieux sens du mot, c'est-à-dire élément d'une *scholè*, matière à étude, fût-elle faite, cette étude, comme ici d'une pratique. Ce qui justement la rend studieuse, c'est qu'elle n'a pas le rendement pour perspective. Le photographiable, ce peut être cela : une façon pour le travail avec l'appareil de se déporter vers le loisir. Ce genre de déport, d'ailleurs arrivé déjà à la peinture, marque l'écart possible d'une technique à sa réquisition, à sa commande, à son administration. Ici, il nous renvoie à l'étrange rapport au temps dont la photographie est mécaniquement porteuse : la pause, le laps de temps intentionnel, le suspens du prévu. Cette pause, ce laps, ce suspens, véritables temps de travail de l'appareil opérant, déterminent une durée d'ouverture qui, devant elle-même être envisagée et choisie, relève d'une préparation bien différente de celle que met en avant V. Flusser lorsqu'il définit la nature de tout appareil. Ici en effet il ne s'agit pas d'affût, c'est-à-dire de concentration sur une « prise » possible. Comme a pu déjà le faire entendre W. Benjamin, la manifestation de la photographie dans son authenticité n'oblige pas le photographe à se considérer comme un chasseur<sup>12</sup>. Non, ici, ce qui fait l'objet d'un préalable, c'est le réglage, c'est la préparation, c'est l'apparat de l'appareillage même. Là se tient une part décisive du travail. Et cette part, loin de s'épuiser un peu plus à chaque prise comme le dit V. Flusser, se renouvelle à chaque occasion, c'est-à-dire à chaque pose de l'appareil.

Flusser décrit essentiellement le travail comme « arrachement » à la nature, puis « information et transformation » de ce qui a été ainsi arraché (*PPbP*, p. 27). Comme il sait que la photographie n'est pas un tel arrachement (il dit que c'est une « image technique », je dis que c'est un « enregistrement » et que cet enregistrement n'a rien d'un paysage qui pourrait à la longue tarir sa source), il l'exclut ipso facto du monde du travail pour l'inclure dans celui du jeu. Sans affronter les raisons qui font que le travail est généralement conçu comme ce qui doit être économisé, il nous empêche ainsi de penser à la puissance du temps libre dont la photographie et par extension le

---

<sup>12</sup> Cf Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, traduction André Gunthert, *Études photographiques* n°1, 1996, p. 25

cinéma ont pourtant donné des cas, dont ils ont été en ce sens historiquement porteurs et qui admet principalement une coappartenance possible du travail et du loisir.