

Éditorial

Jean-Louis Déotte

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2181>

DOI : 10.4000/appareil.2181

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Louis Déotte, « Éditorial », *Appareil* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 16 juillet 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2181> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2181>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Éditorial

Jean-Louis Déotte

- 1 Penser l'art dans le tout numérique implique deux logiques. Première logique : on ne peut pas donner de réponse à la question *Qu'est-ce que l'art ?* sans se poser celle des époques de l'art. Ce qui implique par exemple que la peinture n'a pas d'essence en dehors de l'époque où l'on peint, époque qui est déterminée par un certain appareil qui s'est imposé à la sensibilité commune. C'est le cas à partir du xv^e siècle à Florence, etc. En effet, à partir de là, la perspective s'est imposée à tous les arts, à commencer par l'architecture, puis la peinture, la sculpture, le théâtre ou encore l'art des jardins. L'appareil perspectif a imposé un art aux autres arts, le *disegno* qui est devenu leur modèle. Comme il l'est devenu pour la définition de l'idée, pour le rapport au temps (le projet), pour la définition du signe linguistique (la désignation).
- 2 Mais l'appareil perspectif n'a pu s'imposer qu'à la suite d'une décision inouïe : imposer que le support des signes soit une vitre et que les signes qui s'y tracent représentent quelque chose qui est derrière le tableau et qui est désormais perdu en tant que tel : la nature. Les traces de ce que le dessinateur reporte sur la vitre, puis sur le dessin sont au début, chez Dürer par exemple, des points qui seront reliés ultérieurement pour donner lieu à la représentation d'un objet. L'homme se retrouve donc *face* à la nature. Cette attitude caractérise toujours la techno-science, où l'homme, selon Descartes, est comme « maître et possesseur de la nature ». On appellera écriture projective cette ère de l'écriture où l'on peut passer d'un relevé (de ruines) à une esquisse de ce qui n'est pas : un projet. Cette esquisse peut être une maquette. L'ère projective a fait irruption après la lente décadence de l'écriture d'incarnation de la société médiévale qui avait comme principe de légitimité (cosmétique) la révélation et le théologico-politique. Cette écriture n'avait de sens que dans une théologie de l'incarnation. Dès lors, les appareils qui se succéderont et qui s'imposeront aux arts seront d'essence projective : la *camera obscura*, le musée, la photo, le cinéma, la vidéo, etc. La notion de projection s'imposera aussi à la description par Freud de l'appareil psychique (modèle de la photo) et à la pratique : pas de cure analytique sans double projection. On pourrait aussi identifier des appareils plus secondaires comme le stéréoscope (Courbet : Crary¹), etc.

On voit bien alors qu'il faut se demander en priorité ce que deviennent actuellement ces appareils « classiques » à l'ère de l'écriture numérique.

- 3 L'écriture projective était grosse de la numérique, car la mise au carreau d'un objet qu'on veut représenter consistait déjà en une sorte de numérisation ou de discrétisation. Néanmoins, deux sortes d'effectivité bien différentes les séparent : celle de la projection est de l'ordre du devoir-être parce que la matière que doit prendre en charge l'idée est pour elle une pure altérité. C'est ce que l'on trouve en face de soi, le morceau de bois (*hylé*) du menuisier. Il faut qu'il ait le projet de le transformer en lit : c'est une mise en forme qui est largement entendue comme un travail, donc comme une négativité en acte. Aujourd'hui en revanche, dans l'imaginaire d'un architecte, ce qui suppose l'intégration de nouvelles courbes mathématiques, de nouveaux logiciels, de ces écrans interactifs que sont les nouvelles planches à dessiner de l'ingénieur, coupler à ces nouvelles fraiseuses qui travaillent des matériaux synthétiques, il y a la fantasmagorie d'une effectivité de l'écriture numérique. En « temps réel ». Sans négativité. Outre ces nouvelles capacités à concevoir, ces architectes-ingénieurs ne se heurtent pas à un matériau qui serait déjà, naturel, mais à un matériau que Lyotard avait appelé immatériel, parce qu'étant lui-même un produit programmé de l'ingénierie. Dont les qualités physiques étaient connues par avance. Cette fantasmagorie numérique est passée du projet (avec son côté « principe de réalité ») au programme qui s'effectuerait sans restes. C'est évidemment faire passer à la trappe un certain nombre de réalités, dont la relation maîtres/serviteurs bien présente sur un chantier...
- 4 Et puis, il y a une seconde logique à considérer et c'est là où Benjamin intervient en force. On croit toujours que son grand projet sur Paris entrainait dans le cadre marxiste d'une étude sur le capitalisme avancé. Mais si cela avait été le cas, il aurait travaillé sur Londres et son *Crystal palace* (1851) et non sur ces boyaux qu'étaient les passages de Paris de la première moitié du XIX^e siècle. En fait, Walter Benjamin se demandait comment une telle architecture peut transformer son public, comment le « milieu » extérieur peut-être absorbé dans ce qu'il appelle « maison du rêve collectif ». Benjamin venait d'inventer les espaces immersifs, les environnements globaux, quand ils deviennent la matière des rêves collectifs de l'humanité à venir. C'est à partir de là qu'il développera son analyse du cinéma. Le cinéma qui n'est plus pour un appareil projectif mais immersif comme le seront les futurs environnements virtuels (Kapoor) où s'imposent les processus physiologiques, les humeurs du corps. Bref, un spectacle auquel personne, dans l'immédiat n'échappe puisque ce sont les couches les plus organiques du corps qui interagissent. Bref l'homme est pris dans un flux qu'il ne peut interrompre.
- 5 C'est aujourd'hui l'espace d'image dans lequel nous baignons quotidiennement, avec des rives qui défilent de plus en plus vite. Sa question, politique, devint alors : comment s'arrimer à une position d'extériorité ? Ce sera sa théorie du Réveil.

NOTES

1. Jonathan Crary, *L'art de l'observateur : vision et modernité au XIX^e*, Nîmes, J. Chambon, 1994.