Visions d'appareils

Martine Bubb

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3538>

DOI : 10.4000/appareil.3538

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Martine Bubb, « Visions d'appareils », *Appareil* [En ligne], 22 | 2020, mis en ligne le 21 décembre 2020, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3538> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.3538>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

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

Visions d'appareils

Martine Bubb

- 1 C'est autour des années 2001-2002, alors que je poursuivais des études en philosophie à l'université Paris 8, que j'ai été amenée à travailler sous la direction de Jean-Louis Déotte, qui m'a tout de suite impressionnée par son érudition et sa bienveillance. Cette rencontre a été déterminante pour moi, dans la mesure où elle a considérablement enrichi ma façon de voir le monde. Au cours des nombreux séminaires que j'ai suivi pendant plusieurs années à Paris 8 et à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, j'ai pu apprécier la profondeur et le caractère novateur des concepts développés. C'est surtout la notion d'appareil qui m'a interpellée, celle-ci étant entrée immédiatement en résonance avec la pratique que j'avais jusque-là développée en tant qu'artiste, autour du sténopé et de la chambre noire.
- 2 Le questionnement qui a surgi fut le suivant : la chambre noire (*camera obscura*) serait-elle un appareil, au même titre que la perspective, le musée, ou le cinéma ? Si oui, de quelle façon ? C'est cette piste que j'ai souhaité creuser sur la base des intuitions suscitées par les réflexions de Jean-Louis Déotte, qui m'a très vite encouragée à entreprendre un travail de thèse sur la *camera obscura*. L'aventure fut passionnante. Nous nous sommes engagés dans un dialogue sur des sujets qui sont apparus, peu à peu, complémentaires : perspective/chambre noire, peinture italienne/peinture hollandaise, dessin/couleur... C'est à partir de ces discussions que j'ai pu mener un travail de recherche intensif et assidu tout au long de mon parcours de doctorante. Je ne reprendrai toutefois pas ici les grands points de ma thèse : ce n'est pas l'enjeu de ce court article, qui vise d'abord, modestement, à rendre hommage à celui qui fut pour moi un excellent professeur et un philosophe dont la pensée, déterminante pour comprendre le monde contemporain, continue d'inspirer de nombreux artistes et auteurs.
- 3 La force du concept d'appareil réside, selon moi, dans le lien étroit qui est tracé entre technique et esthétique. L'usage est parlant : un appareil entretient un rapport évident au monde des outils ou des dispositifs... mais l'étymologie, moins connue, est tout autant digne d'intérêt : *apparare* renvoie au monde de l'apparat, des apparences, de l'*aesthesis*. Un seul terme condense, efficacement, des champs d'expérience que l'on

oppose trop souvent, alors qu'ils sont indissociables. Comment penser une esthétique sans *technè*? La technique, parce qu'elle évoque le dur labeur et les travaux mécaniques, a longtemps été déconsidérée par les philosophes (en particulier idéalistes) et par les artistes se réclamant d'un style « noble » ou d'une pratique « pure ». Elle représente pourtant un mode de savoir spécifique, une condition de tout art, et c'est cette grande oubliée de l'histoire culturelle que le concept d'appareil, contrant les préjugés, tend à revaloriser.

- 4 Plus largement, un appareil est une entité technico-poïétique qui configure, ou reconfigure, la sensibilité commune. C'est ainsi qu'il *fait époque*, selon l'expression de Jean-Louis Déotte, aussi bien en art et en science qu'en sociologie ou en politique. La révolution peut être éclatante ou plus discrète : « l'assiette » de la communauté ne s'en trouve pas moins bouleversée. Encore faut-il être à même de reconnaître ce phénomène, ainsi que les mécanismes mis en jeu, en faisant preuve d'attention voire de *vision*, au sens où le philosophe peut se faire visionnaire. L'auteur développe cette théorie dans *L'Époque de l'appareil perspectif* : « la notion d'appareil est l'oubliée de la philosophie politique en général [...] : toutes les problématiques de l'action politique et de l'être-ensemble postulent toujours une sorte d'immédiateté et de nudité des acteurs qui s'exposent sur la place publique. Dès lors, on ne voit pas précisément ce qui permettrait de distinguer des époques du politique¹ ».
- 5 Les modalités d'apparition en public n'ont rien de naturel : elles supposent bien une distance ou une préparation, même si cette dernière semble disparaître dans le jeu des acteurs. Ceux-ci, parce qu'ils sont dotés d'une peau, d'une intériorité ou d'une opacité irréductible, avancent toujours masqués, habillés ou « appareillés » diversement en fonction des époques – même celles se réclamant de la plus grande transparence. Un monde où règneraient rationalité extrême, perméabilité et absence de *chambres obscures*, c'est à dire de jardins secrets, de limites, de frontières... peut représenter un idéal pour des individus recherchant l'osmose, la surveillance ou le contrôle (et l'univers du numérique nous place aujourd'hui face à ces problématiques), mais cet imaginaire relève surtout d'une vaine illusion, voire d'une utopie totalisante dangereuse. La liberté n'est jamais absolue mais suppose la possibilité de faire un retour sur soi, d'accorder ou pas sa confiance... non de se perdre dans un univers libéral sans relief ni aspérité, nous dépossédant de nous-mêmes.
- 6 Si les appareils conditionnent le politique, ils procèdent de la même façon dans le champ de l'art, qui n'est jamais complètement « libre », dénué de tout ancrage technique ou de toute attache historique. Bien souvent, « les esthétiques réduisent les appareils à une sorte d'apprêt technique de l'œuvre d'art destiné finalement à s'effacer devant une dramatisation de la création artistique. On peut se demander alors s'il y a une histoire de l'art et de ses époques² ». Les mythologies de la feuille blanche, vierge de toute référence antérieure, que viendrait animer un souffle d'inspiration divine, ou les images d'une création *ex nihilo*, si elles foisonnent et frappent l'imagination, n'éclairent en rien sur la singularité des œuvres qui apparaissent à une époque donnée. Ainsi les interprétations anhistoriques minorent-elles systématiquement le rôle des techniques dans l'élaboration et la réception des œuvres, pour ne retenir que le caractère transcendantal de l'acte créateur.
- 7 Or, les appareils reconfigurent complètement les champs de l'intellect comme de la sensibilité, se différenciant en cela des dispositifs et des systèmes (ensembles de dispositifs) qui, même s'ils se révèlent plus complexes que des outils par leur structure,

ne mettent pas en jeu de changement de paradigme dans la pensée. Dès lors, on comprend pourquoi les appareils se situent au carrefour de disciplines qu'on imagine volontiers cloisonnées : la perspective mobilise aussi bien les mathématiques et la géométrie que la peinture ou l'architecture ; la *camera obscura* intéresse autant la physique et l'optique que le monde de l'art ou de la magie... C'est tout le socle de la communauté qui est réinventé, à partir d'une perception du monde, autre, renouvelée.

- 8 Se pose ici une question essentielle, que Jean-Louis Déotte aborde à partir de la perspective comme objet d'étude privilégié : « quels sont les liens qui unissent les arts et la science ? » Citant l'ouvrage majeur d'Éric Valette, qui allie culture universitaire classique et philosophie analytique anglo-saxonne, il distingue deux grandes déterminations qui ont prévalu jusqu'alors pour la qualifier : celle, plutôt littéraire, de *forme symbolique* (émise par Erwin Panofsky, empruntée à Ernst Cassirer) et celle de *perspectiva artificialis*, supposant qu'existe *a contrario* une perspective naturelle, corporelle – telle qu'elle peut se concevoir par exemple chez Maurice Merleau-Ponty, avec la notion de *chair du monde*. S'ensuit une réflexion sur *les mondes* de Nelson Goodman, qui, en philosophe analytique, poussant jusqu'au bout la logique relativiste, conçoit des mondes issus de plusieurs visions et non de multiples versions issues d'un seul monde. C'est le conventionnalisme qui s'impose ici, et qui trouve ses limites.
- 9 En effet, comme le souligne Jean-Louis Déotte en s'appuyant sur les recherches de Laurence Manesse Cesarini, il existe des expériences esthétiques irréductibles à tout conditionnement d'ordre cognitif, social ou éducatif : c'est l'exemple de l'émotion, proche du sublime, provoquée par la beauté d'un paysage et ressentie comme « preuve évidente d'une liberté humaine indestructible, source de toute résistance et de toute survie », telle qu'elle a pu être décrite dans la littérature concentrationnaire, celle de Robert Antelme en particulier (*L'Espèce humaine*³), la « singularité émue » étant alors celle du « dénuement absolu »...
- 10 La notion d'appareil aurait ainsi le mérite de dépasser les débats ou les clivages propres à la phénoménologie et au conventionnalisme sociologisant, pour positionner la réflexion sur un autre plan, insistant sur l'*apparaître* et sur la technique. Si les œuvres ne sont pas le fruit de l'histoire des hommes, selon un lien de causalité directe – elles ne peuvent se réduire à cela –, en irait-il différemment des grands appareils (comme la photographie, le cinéma...) qui informent et transforment la perception collective ? C'est là que Jean-Louis Déotte insiste sur la notion d'« irruption de l'évènement », marquant la discontinuité entre les époques, mais que se refusent à reconnaître nombre d'auteurs, portés par une conception linéaire de l'histoire.
- 11 Les *commencements* d'un appareil peuvent se situer et se dater, avec plus ou moins de précision, de même que ses moments de gloire : la Renaissance italienne pour la perspective linéaire, le XVII^e siècle hollandais pour la *camera obscura*... Son *origine* par contre, demeure insaisissable dans la mesure où l'appareil *structure* l'histoire humaine, en produisant des basculements majeurs, en générant des façons de voir inouïes, inédites.

Je me risquerai ici à dresser une analogie, en considérant que Jean-Louis Déotte, en tant que théoricien des appareils, aura permis de tracer une telle discontinuité, révolutionnaire, dans le continuum de la pensée historico-philosophique dominante, en particulier esthétique.

Martine Bubb

NOTES

1. Jean-Louis Déotte, *L'Époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001, présentation de l'ouvrage : quatrième de couverture.
 2. *Id.*
 3. Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
-

RÉSUMÉS

L'auteur revient sur la fécondité de la notion d'appareil pour la pratique artistique.

INDEX

Mots-clés : chambre noire, camera obscura, appareil, sensibilité

AUTEURS

MARTINE BUBB

Maître de conférences, université Paris 8, UFR Arts, Philosophie, Esthétique, Membre du laboratoire AIAC (Arts des Images et Art Contemporain) équipe EPHA (Esthétique, Pratique et Histoire des Arts), 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis ; martine.bubb02@univ-paris8.fr Ancienne doctorante de Jean-Louis Déotte, qui a dirigé sa thèse : « La Camera obscura. Philosophie d'un appareil » publiée en 2010 chez L'Harmattan.