Cosmétiques

Le dernier livre de Jean-Louis Déotte

Alain Naze

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3567>

DOI : 10.4000/appareil.3567

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Alain Naze, « Cosmétiques », *Appareil* [En ligne], 22 | 2020, mis en ligne le 21 décembre 2020, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/3567> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.3567>

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.

Cosmétiques

Le dernier livre de Jean-Louis Déotte

Alain Naze

- 1 Le dernier livre de Jean-Louis Déotte, paru de manière posthume, résulte des réflexions développées lors de séminaires et colloques ayant eu lieu entre 2002 et 2015, à la MSH Paris Nord. Cette période va, du point de vue de son œuvre publiée, de *L'Époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes* (2001) à *L'image, le sensible et le photographique* (2014), ce qui indique déjà que *Cosmétiques. Simondon, Panofsky, Lyotard* charrie un matériau multiple, sans cesse repris et retravaillé, et qu'il parvient à reprendre encore, et à enrichir, selon une configuration inédite. En ce sens, l'idée de « dernier » livre de Jean-Louis, à laquelle sa mort brutale confère une signification définitive, déroute nécessairement qui fréquentait régulièrement son œuvre, car son tour singulier d'écriture faisait de chacun de ses livres un travail en cours, réalisant certains réaménagements, et en annonçant d'autres. Cette fois, il faut se résigner à voir dans cet ouvrage un travail qui s'achève, du moins qui n'aura pas de prolongement de la part de son auteur, ce qui ne manque pas de placer le lecteur dans une position intimidante – d'autant que je n'ai pas eu l'occasion d'échanger avec lui sur cette nouvelle reprise de son œuvre. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de privilégier une forme de recension de son dernier ouvrage, comme une réflexion à haute voix, substitut au dialogue devenu impossible avec l'auteur. Si « La mort se récapitule en son adieu (*Abschied*) », comme le soutenait Martin Heidegger, alors il est difficile de ne pas voir en ce livre le point d'aboutissement – et comme le terme des réflexions de Jean-Louis, le point de convergence ultime des multiples fils conducteurs de son travail. Pourtant, on doit se défendre contre cette impression, sachant la dimension contingente propre à toute advenue de la mort, surtout lorsqu'elle s'avère accidentelle, suprêmement *inanticipable* en l'occurrence, venant mettre un point final à une œuvre de manière purement extérieure. Le travail de l'œuvre continuera.
- 2 Notons d'abord que la notion de « cosmétique » s'entend au pluriel, dans le sens où l'auteur pourra évoquer une « cosmétique ornementale » (dont la période la plus faste serait son époque musulmane), ou bien une « cosmétique médiévale », ou encore une « cosmétique projective » (surgissant à la Renaissance¹). Si cette notion de

« cosmétique » constitue d'abord une question – celle de l'éventualité d'un milieu, précédant la différenciation entre le figural et le code (Jean-François Lyotard) –, elle peut aussi s'envisager à partir de l'articulation figure/fond qui structure la pensée de Gilbert Simondon, relativement à la logique propre aux objets techniques, notamment la phase de cette articulation mettant en relation la religion avec les techniques. C'est parce que Simondon nommera « esthétique » le milieu entre les techniques et la religion que le présent ouvrage privilégiera le milieu de l'art, sans omettre de signaler les difficultés que l'usage de cette notion (d'esthétique) entraînera, notamment quand il s'agira d'envisager les architectures du culte – raison pour laquelle Jean-Louis lui substituera le terme, plus englobant, de « cosmétique ».

- 3 Le texte d'introduction s'ouvre sur l'évocation des revendications des Kanaks de Nouvelle-Calédonie, en vue de récupérer ce qu'ils envisageaient comme leurs totems, quand l'Unesco les considérait comme des œuvres indissociables du musée, des « suspens ». Cet exemple est de nature à nous éclairer sur l'écart entre esthétique et cosmétique. En effet, l'auteur propose de nommer « suspens » « des œuvres de culte qui ont eu une destination religieuse et communautaire et qui, par suite de leur accaparement en conséquence d'actions coloniales d'annexion, ou comme butins de guerre révolutionnaire, se retrouvèrent ainsi privées de toute capacité de générer une communauté, au profit d'un public [...] ». L'existence de la communauté, par conséquent, dépendrait de l'œuvre de culte, à la différence de l'œuvre muséale, caractérisée par un public, lequel ne regroupe pas des croyants. C'est à l'occasion de tels différends que la notion d'esthétique s'avère insuffisante, pour l'universalisation du sentiment esthétique qu'elle suppose – il faut bien tenir compte de différends « entre des régimes du symbolique ou entre des rapports à la loi, irréconciliables », puisqu'en ces différences dans le rapport à la loi se joue aussi « le rapport au savoir et à l'apparaître des choses comme des communautés ». C'est là que la notion de « cosmétique » s'avère essentielle, pour désigner « la nécessité pour chacun et pour chaque collectif de donner à voir le meilleur de lui-même » – ce par quoi cette notion réfère au terme grec de *kosmos*, l'idée selon laquelle l'ordre parfait susceptible de régir des groupes fonde ce qui est bon sur le modèle de l'ordre universel, des étoiles. Cette notion de *différend cosmétique* peut être aperçue de manière saisissante à travers la référence qu'utilise Jean-Louis aux djihadistes de Mossoul : pour eux, « les statues des rois assyriens du musée appartenaient à un autre cosmos que celui des Lumières occidentales, dès lors ces témoignages de pierre étaient une injure à la loi révélée du Coran ». Autrement dit, ce retour d'iconoclasme est l'occasion de la mise au jour d'un profond différend cosmétique entre les tenants de la destination muséale de ces statues, justifiant leur exposition, et les tenants d'un retour radical à l'origine prophétique de l'islam.
- 4 L'auteur ne s'en tient cependant pas à ce niveau d'analyse, mais fait apparaître un différend cosmétique, plus fondamental encore, venant aggraver le premier. C'est avec la norme projective, surgie au xv^e siècle, à Florence, et rendant possible la *représentation*, que le différend se creuse radicalement, la géométrie musulmane étant plane. Avant l'apparition de l'appareil perspectif, un socle commun existait entre « inlibration musulmane » (moyen d'intérioriser la révélation en mémorisant le Coran) et « incarnation chrétienne » (d'où l'intériorisation du Christ au moyen de la théorie de la transsubstantiation, mise en œuvre dans l'Eucharistie), rendant possibles « de nombreux accommodements [...], comme l'intégration comme décor en Occident de l'ornementation géométrique musulmane ou les images des miniatures dans la sphère

d'influence du chiïsme en Perse ». Le passage de l'Occident à une cosmétique projective, à travers nombre d'appareils, a, selon Jean-Louis Déotte, entraîné de profondes conséquences, notamment politiques. Plus précisément, pour l'auteur, le différend entre islam et démocratie classique relèverait d'une confrontation entre des modes d'énonciation de la loi : loi hétéronome pour les religions révélées, et autonome pour la démocratie. Dans l'espace démocratique occidental, « le foyer du sens », comme nous l'enseignent les Grecs de la démocratie naissante, se situerait idéalement *en meson* (au milieu de la cité), ce foyer occupant plus précisément une place vide qu'aucun pouvoir n'est à même d'occuper définitivement. Pour Jean-Louis Déotte, si la religion l'a emporté sur le paganisme en imposant le monothéisme, elle se retrouve aujourd'hui face à une absence de *kosmos* – et ce serait ce vide que la religion, ressurgissant après les révolutions démocratiques dans certains pays arabes, n'aurait pu supporter. Si l'on suit l'auteur, l'hostilité des djihadistes à l'égard du musée et du patrimoine devient dès lors compréhensible intellectuellement, en ce que ce serait leur essence démocratique que ces combattants rejetteraient, voulant restaurer « un certain mode du théologopolitique comme foyer du sens ». Dès lors, ils seraient dans l'obligation de détruire le patrimoine ou l'écriture de l'histoire comme ce qui relèverait – à l'image du musée –, d'une essence projective. L'intérêt majeur de cette lecture est bien sûr d'écarter l'explication du différend entre l'islam des djihadistes et la démocratie classique à partir de la notion de « guerre des religions ». Cette hostilité à l'égard du musée, du patrimoine et de l'écriture de l'histoire aurait donc pour origine un différend cosmétique relatif à la norme projective, aux appareils projectifs, et à la représentation ainsi rendue possible. Du musée, on pourra donc dire qu'il est un « appareil politico-esthétique », répondant à une exigence d'autonomie : « Véritable lieu de naissance de l'art contemporain, c'est-à-dire d'un art qui, à la différence des avant-gardes modernes, s'émancipe de toutes références à un arrière-monde ou une transcendance [...], il est proprement acosmique, anarchique ».

- 5 Un aperçu sur la visée générale du présent ouvrage est donné à la fin du texte introductif, lorsque Jean-Louis Déotte précise que son objectif est d'approfondir la notion de différend, ou plutôt d'effectuer une tentative de synthèse, entre, disons, le Jean-François Lyotard de *Discours, Figure* (1971) et celui du livre *Le Différend* (1983), c'est-à-dire, au fond, une synthèse à propos de ce qui reste séparé chez Lyotard, à savoir : le monde du langage et celui de la communication. Le questionnement guidant ici Jean-Louis est très clair : une telle coupure entre ces deux mondes ne risque-t-elle pas de nous « empêcher[r] [...] de penser la puissante production "culturelle" de chaque époque de la surface d'inscription ? ». Ou, autrement formulé : « N'y a-t-il rien au milieu, entre arts et communication ? », c'est-à-dire n'y a-t-il pas un entre-deux (mondes) qui précéderait la différenciation entre événement et structure ?
- 6 La question du rapport de la notion de cosmétique avec divers moments de l'articulation entre figures et fond chez Simondon est développée dans le cadre d'un chapitre intitulé « Simondon : les appareils esthétiques et la religion ». La relation figures/fond permet de saisir certains passages, d'une époque cosmétique à une autre, comme par exemple le passage brutal d'un registre de la lisibilité des signes picturaux à un régime de la visibilité. En effet, l'origine de cette révolution concernant la peinture serait moins à chercher dans les figures que dans le fond : « [...] l'invention inouïe a concerné le support d'inscription des figures » (le « figural » pour parler avec Lyotard) : « brutalement, avec Brunelleschi-Masaccio certainement, le monde a été donné dans une vue, pour la première fois ». Cette importance accordée au fond par Simondon

s'appuie sur une critique à l'égard de la *Gestalttheorie*, à laquelle, tout en lui empruntant, il reproche notamment le privilège exorbitant accordé à la « figure-forme détachée du fond » (avec cette conséquence que le fond n'est alors plus considéré que négativement, sur le mode du retrait).

- 7 C'est ainsi que Jean-Louis Déotte va faire jouer la distinction figure/fond, pour désigner respectivement l'appareil, comme objet technique, chez Simondon, et, d'un autre côté, l'appareil de type cosmétique (certes encore un objet technique, mais dont la logique diffère de celle des appareils configurant une esthétique déterminée). Pour Simondon, par conséquent, selon la lecture qui en est faite ici, « [c]haque nouvel appareil est [...] une figure singulière et fragmentaire, qui d'une part reconfigure la totalité (la religion, puis les discours totalisants, comme ces grands récits que furent l'internationalisme, le libéralisme, les nationalismes), et, d'autre part, chaque appareil a une sorte de figure de traîne où l'on retrouvera toutes les puissances de magie » (comme l'appareil photo, lié d'abord à la science, mais qui a aussi réactivé le spiritisme). Autrement dit, Simondon articule technique, esthétique et religion au moyen d'un stade jugé originel, qui est la pensée magique. C'est, en déduit Jean-Louis, parce que Simondon envisage la pensée esthétique comme premier point neutre entre religion et technique qu'il ne peut l'envisager comme « le milieu des appareils » : « pour lui, au fond, la pensée esthétique est la conservatrice de l'ancienne unité magique et [...] elle entretiendra toujours cette nostalgie de l'unité [...]. Elle représente en effet auprès des techniques la vocation religieuse à la totalité et à la méditation et auprès de la religion la nécessité technique de l'élémentaire et de l'application ». Dès lors, comme il y a une genèse des objets techniques chez Simondon, il y aurait une logique spécifique des appareils cosmétiques – car si « les appareils cosmétiques sont certes des objets techniques [...], ils dévient par rapport à la genèse classique des objets techniques décrits par Gilbert Simondon. Ils sont comme aspirés par une autre logique, tout simplement parce qu'ils ne prolongent essentiellement ni l'action, ni la perception humaines ». C'est à décrire cette « autre logique » que s'attache alors la suite du chapitre.
- 8 La différence, dans leur genèse, entre objets techniques stricts et appareils cosmétiques tient au fait que ces derniers sont des « dispositifs de destination ». Autrement dit, en comparaison avec l'objet technique, l'appareil cosmétique présente « un surcroît de finalité interne, comme si la dimension de totalité faisait pencher la balance plus vers un supplément de téléologie que de technique ». C'est ainsi, par exemple, que « la cathédrale intègre [...] comme l'une de ses conditions de fonctionnement l'un des éléments du milieu humain qu'elle transforme de ce fait en communauté ». Il faut comprendre alors la double dépendance dans laquelle on se situe, entre l'appareil cosmétique et la communauté : la communauté serait proprement destinée par l'appareil cosmétique, en ceci que sans lui, elle perdait toute consistance interne et l'appareil lui-même, privé de cette communauté, deviendrait élément de patrimoine architectural.
- 9 L'aspect englobant des appareils cosmétiques est évoqué par l'auteur, pour montrer comment, tous, sont appelés à faire époque, à commencer par celui de la narration, ce qui s'explique par la dimension « destinale » de ces appareils : « Chaque appareil cosmétique [...] fait monde et fait époque en privilégiant tel ou tel mode du discours, telle ou telle manière d'enchaîner sur l'événement ». Un tel appareil met bien en présence un certain apparaître de l'œuvre, *pour une communauté donnée*, l'œuvre donnant consistance à cette communauté, et, en retour, cette communauté communique,

en quelque sorte, autour de l'œuvre, loin d'entretenir à son égard un simple rapport esthétique. Néanmoins, le fait que les appareils cosmétiques ne soient pas réductibles à des objets techniques n'empêche pas que ce qui fait époque, ce sont bien certaines techniques, déterminant des modalités de réception et d'enregistrement de l'événement, mais également « leurs effets de réel ». On pourrait certes se demander si le symbolique, susceptible de légitimer une technique, n'échappe pas, en ce qui le concerne, à cette dimension technique. L'auteur ne le pense pas et va plutôt distinguer, « à l'intérieur d'une histoire de la technique », ce qu'il nomme « des régimes symboliques de la technique », « en fonction des trois grands modes de légitimation des discours que sont la narration, la révélation, la délibération objective ». La narration : « [l]e chaman opère en récitant des mythes que tous les membres de sa communauté connaissent » ; la révélation : « le prêtre chrétien soigne les âmes en se référant aux Écritures données à voir sous la forme d'images ou d'icônes » ; la délibération objectivante : « le chirurgien applique une technique acquise à l'Université, dont il peut essentiellement rendre compte ». S'inspirant de Claude Lefort, l'auteur fait remarquer que, non susceptibles d'être dérivées les unes des autres, ces normes de légitimation dépendent si peu d'un état donné du savoir ou du pouvoir qu'elles introduisent un rapport spécifiquement déterminé entre le savoir, le pouvoir et la loi.

- 10 Les conséquences politiques sont ici loin d'être négligeables, car, pour Claude Lefort comme pour Jean-François Lyotard, aux trois régimes du symbolique que l'on vient d'envisager (narration, révélation, régime délibératif) correspondraient respectivement « trois régimes du politique et de l'esthétique au sens large (cosmétique) » : « les sociétés premières contre l'État, et plus généralement les sociétés de la tradition, les sociétés théologocopolitiques comme celles du Livre [et] la société démocratique-politique ». On comprend donc la démarche de Jean-Louis Déotte, consistant à dégager les principes d'une logique de la cosmétique, plus large que la simple logique technique des appareils. Si, donc, il y a une histoire à écrire de ces appareils spécifiques que seraient les appareils cosmétiques, c'est parce qu'ils mettraient en œuvre l'ordre du symbolique et engageraient « la définition de l'événement identifiable ». Cette histoire à écrire pourrait donc s'appeler une « ontocosmétique », ou une « cosmétique générale », non seulement parce que les appareils cosmétiques méritent une place spéciale dans l'histoire des techniques, mais aussi parce qu'ils « conditionnent entre autres les autres arts et la politique ». Si cette cosmétique à venir doit être générale, c'est aussi parce qu'il existe une pluralité de mondes, entraînant par conséquent des différends cosmétiques majeurs.
- 11 Sur cette question, l'auteur rappelle l'importance de Jean-François Lyotard (« le grand penseur de notre situation postcoloniale ») quant à la définition du différend comme incapacité, pour un locuteur respectant une norme de légitimité, de « se faire entendre par le tribunal de l'autre norme », selon les mots de Jean-Louis Déotte. Des trois pôles de légitimité que l'on a désignés découlent trois types de société, on l'a vu, mais aussi trois types de rapport au corps (« l'inscription de la loi sur le corps, l'incarnation (ou la remémoration) et l'objectivation »), d'où trois types de surface d'inscription (« la marque et ses supports, l'incorporation (ou l'ornementation) et la représentation »). Avec la mondialisation, on aboutirait quasiment à une universalisation de « la norme de délibération au détriment des autres normes », et, à cet égard, l'auteur rappelle la fonction que Lyotard attribuait aux artistes, dans le cadre d'une « politique du différend » : situés du côté du sensible, ils subiraient « la loi du langage articulé », ce qui conduirait les artistes, écrit Jean-Louis Déotte, à être tendanciellement

« réfractaires face à l'exigence langagière de l'articulation en signes qui trouve son sommet dans la norme de délibération ». Les artistes sont, de ce point de vue, privilégiés par Lyotard, qui se différencie ainsi de Jacques Rancière, pour qui les « sans-part » entreraient nécessairement dans le champ délibératif, en particulier pour argumenter dans un sens favorable à leur mouvement. Ainsi, « les sans-part auront dû se soumettre au principe de raison, ce n'est qu'à ce prix que leur révolte acquerra une légitimité ». De cette façon, pour l'auteur, « Jacques Rancière condamne les sauvages, les païens et autres monothéistes à faire fi de leur communauté et à devenir des individus monadiques : démocratiques ». Le lien intime entre politique et esthétique est affirmé ici très nettement par l'auteur, qui établit un lien de cause à effet entre éloge de la démocratie et un certain type d'esthétique : « *C'est la raison pour laquelle* [je souligne] l'esthétique de Jacques Rancière est hellénocentrique : néoclassique ».

- 12 La notion de « différend cosmétique », développée par Jean-Louis Déotte, constitue le prisme par lequel il va aborder le génocide rwandais (génocide apparemment sans différend, Hutus et Tutsis partageant les mêmes normes de légitimité, la même surface d'inscription, la même langue) : « Il faut alors faire l'hypothèse que c'est la science moderne, nécessairement objectivante, qui a généré en retour des différends cosmétiques archaïques par ethnicisation, par racialisation. [... Il s'agit d'une cosmétique fondée par les ethnologues et médecins belges entre les deux guerres sur une base prétendument scientifique : la physiognomie ». La portée politique d'une telle notion est ainsi rendue évidente, mais c'est aussi l'apport de l'auteur au concept lyotardien de « différend » qui s'éclaire : cette notion est élargie à celle de cosmétique, ce qui signifie qu'on ne se limite plus à l'ordre du discours, mais qu'on introduit la notion de « surface d'inscription » – autrement dit, une notion capable de déterminer le rapport entre les signes en général et leur support. De cette manière, l'auteur enrichit la notion lyotardienne de postmodernité, précisément en tenant compte du fait que la cosmétique moderne s'achève à travers l'advenue de « la numérisation (digitalisation) des signes et leurs supports et donc des appareils projectifs grâce à l'imposition générale d'une autre écriture qui ne prend en compte que des data de communication ». Ce serait la confrontation de cette nouvelle cosmétique avec la moderne qui constituerait ce qu'on appelle la « crise mondiale » : « [a]u sein de cette nouvelle cosmétique, c'est un nouvel ordre symbolique qui s'impose, la postmodernité où les notions de nature, de travail, d'émancipation, de paternité, de matérialité, d'œuvre d'art, de philosophie, de technoscience, etc., sont radicalement remises en cause ». Autrement dit, la numérisation des signes et de leurs supports entraîne bien une nouvelle destination pour l'humanité, celle d'un impératif de communication. Là se réalise le nouage, projeté par Jean-Louis Déotte, entre deux éléments demeurant séparés chez Lyotard : le langage et la communication. Ce nouage ouvre d'ailleurs sur la question de la valeur d'un art qui se résumerait à sa fonction de communication, art qui constituerait au fond une manière de pousser à son terme la logique de la transmission des œuvres : « la transmission "objective", depuis la Renaissance, est toujours davantage immatérialisante, jusqu'à la numérisation de la photographie qui bouleverse tous les critères de l'esthétique ». L'actuelle révolution numérique est située par l'auteur, du point de vue de son importance, sur le même plan que la révolution projective du xv^e siècle : rompant avec l'écriture d'incarnation (du théologocopolitique de la chrétienté médiévale), l'écriture projective faisait entrer l'Europe dans l'époque de la représentation. Ce qui est en question, à présent, avec le numérique, c'est l'abandon du monde de la représentation (et, avec lui, du projet subjectif), pour entrer

dans le monde du programme, « où la conception qui s'impose du temps est celle du crédit ». Les conséquences politico-éthiques de ce changement sont dès lors évidentes : « il y avait dans ce "projet", la croyance que les idées servent de boussole à la production du monde, à l'action politique (idéologies), etc. Il y allait du devoir-être et donc de l'éthique. Plus rien de tel avec un programme asubjectif, qui, quelle que soit la réalité qu'il détermine, devrait au bout du compte se réaliser en "temps réel". Fantasmagorie d'un réalisme intégral, immédiat, où le politique deviendrait un archaïsme projectif car il n'y aurait plus de dominés puisque la matière ne serait plus que langage (*Les Immatériaux* de Jean-François Lyotard) comme la forme ».

- 13 Dans le chapitre portant le beau titre : « Raphaël : la perspective comme volonté et comme représentation », Jean-Louis Déotte revient sur l'idée selon laquelle c'est la représentation qui configure « l'être-ensemble », en rendant visible ce qui, sans elle, n'existerait pas. La thèse défendue par l'auteur consistera alors à soutenir qu'il n'y a pas d'abord des groupes sociaux-politiques, que l'appareil, de façon seulement seconde et inessentielle, représenterait, mais que ces groupes sont institués de part en part au moyen d'appareils (photo, cinéma), qui les pénètrent en profondeur : « Les appareils instituent la réalité sociopolitique qui devient son "milieu associé" [Simondon] ». Il s'agit donc de placer la technique « au cœur du social-politique ». Cette idée, développée notamment par Denis Skopin², s'origine en fait dans l'écriture projective, en cela que la perspective n'aurait jamais eu pour fonction de « représenter le plus adéquatement possible le réel, c'est-à-dire l'espace », mais que, tout au contraire, « c'est dans un même geste que l'espace et sa représentation ont été inventés par l'appareil perspectif, là où auparavant régnait le système aristotélicien des lieux ». Cette capacité, propre à l'appareil, de générer le réel et sa représentation nous indique clairement que l'appareil est au milieu des deux. À certains régimes du réel, comme à certains régimes de la représentation, correspondront donc certains appareils projectifs.
- 14 À cet égard, le *disegno* a pu jouer un tel rôle décisif, se constituant, si l'on veut, en « sens de l'être » (« le sens du sens »), à partir de sa « suprématie ». En cela, le *disegno* serait devenu « une destination mondiale, une cosmétique générale ». Le côté paradoxal du *disegno* se révèle à travers le fait qu'il n'est pas qu'une signification, mais aussi une pratique, qu'il n'est pas qu'une idée, puisqu'il est engendré par un geste, qu'il n'est pas qu'un signe, mais relève aussi du figural lyotardien : non univoque, le *disegno* serait « comme un contour qui serait une couleur ». Définir la surface d'inscription en termes de *disegno* permet sans doute de mieux saisir l'articulation de la norme de délibération comme norme légitime. La notion de « projet » est en effet indissociable de celle de *disegno*, avec toutes les conséquences que cela implique : « Ce qui distinguera l'ère du *disegno* de celle de l'incarnation-incorporation théologopolitique médiévale chrétienne [...] est que le projet n'est ni l'interprétation d'une révélation si l'on en reste au dessin [...], ni l'inscription littérale d'une loi déjà là [...]. Les représentants ouvrent une temporalité de la réalisation où la conception formelle doit être suivie d'une exécution matérielle sur le modèle constitutif pour l'Occident de la démarche architecturale : la projétation. C'est dire que le projet a une valeur de fondement parce qu'il structure l'avenir ». Ce chapitre s'achève sur une considération politico-esthétique non dénuée d'intérêt, pour l'évocation de ce que la numérisation contemporaine y introduit : « Nos représentations politiques sont [...] dans le fond esthétiques : des maquettes [...]. Le geste politique moderne est toujours celui de la circonscription :

condition pour qu'il y ait dessin et dessein, image et projet, trait et intention. Qu'en reste-t-il à l'ère du numérique ? ».

- 15 Au fond, une cosmétique pourrait se définir comme « un cadre constitutif », permettant aux œuvres majeures, effectivement contemporaines entre elles, de faire date. Avec l'apparition de la surface comme surface de projection, c'est le monde médiéval théologico-politique qui s'est désagréé – ce qui ne signifie pas que cette évolution fut immédiatement perçue : « Comme le nouvel art, racontant les mêmes histoires que les anciennes images qui illustraient le texte sacré, les communautés chrétiennes n'ont pas pris immédiatement l'exacte mesure de la révolution qui avait eu lieu (sauf des prédicateurs comme Savonarole), et d'ailleurs les théoriciens de l'art firent comme de rien n'était (León Batista Alberti), le but de la peinture étant toujours prétendument de narrer ». D'ailleurs, toute cette époque de la cosmétique projective a donné lieu à une « production inouïe » – prenons l'exemple de Claude Monet, dont l'appareil artistique a su montrer toute son efficacité, en appareillant de manière inédite la réalité sensible, qui d'effet se fit modèle. « Entre les *Nymphéas* et le jardin de Giverny, qui redouble qui ? ». Le monde pictural doit-il, dès lors, être condamné à l'autoréférentialité ? En fait, entre les *Nymphéas* et le jardin de Giverny, « il y a une telle action réciproque que la *mimésis* pourrait bien s'émanciper de la cosmétique projective ». On est donc face à un « monde aquatique³ », mais, à la différence de ce peintre chinois s'abîmant dans son œuvre (image de la contemplation, chez Benjamin), « la possibilité de la contemplation recule car le mouvement de la perception visuelle s'impose, sans direction privilégiée » – on est confronté à un « balayage perceptif : il s'agit bien d'une expérience immersive, à l'intérieur d'une enveloppe ». L'hypothèse suggérée par Jean-Louis Déotte dérive directement de l'œuvre de Benjamin : « les arts étant appareillés époque après époque par l'appareil esthétique dominant, et les *Nymphéas* étant contemporains du cinéma, l'expérience immersive s'est généralisée aux arts ».
- 16 À propos du travail artistique de Caroline Coppey⁴, Jean-Louis Déotte fait remarquer qu'on trouve là une incitation, pour toute esthétique, à « revoir ses principes constituants quand elle s'émancipe de la linguistique, voire de la déconstruction derridienne, car une tache de couleur obtenue par imprégnation, frottage, pliage, n'est plus une trace ». D'où il s'ensuit que « l'espacement entre les taches ne rend plus possible quelque chose comme une écriture ». On retrouve ainsi le paradoxe face auquel fut placé Erwin Panofsky : peut-on dire que la description des différentes poussées de tridimensionnalité dans la cosmétique médiévale permet de rendre compte de la révolution projective ? Ici, en revanche, il n'y a pas lieu d'envisager la moindre continuité, mais plutôt « la décision inouïe qu'un miroir est comme une fenêtre, or, un miroir est une projection spéculaire, donc la fenêtre peut être perçue comme plan de projection elle aussi ». Dès lors, la révolution numérique, quant à elle, provient nécessairement d'une autre source, qu'on peut tenter de reconstituer ainsi : « il devint inévitable que les films ne puissent échapper à ce destin de communication à distance par la numérisation et que la grande affaire devienne, à rebours, celle de l'aura : ce qui n'est pas transférable à distance et qui hante la communication ».
- 17 Avec *Les Immatériaux*, Lyotard nous confronte à la question de la communication, dont le triomphe semble assuré, soutient l'auteur, puisqu' « une ère acosmétique [s'impose] du fait d'une cessation de la destination ». Pourtant, comme le fait remarquer Jean-Louis Déotte, est-il si certain que « l'artiste [soit] condamné à réaliser les virtualités du programme ? ». En fait, ce qu'il s'agirait de repenser, c'est soit le rapport forme/

matière, soit le rapport forme/contenu dans le domaine de l'esthétique : « la notion de "matériau artistique" [...] serait à reconsidérer, car il n'y a plus de différence ontologique entre les deux, mais un passage toujours réversible, donc une porosité ».

- 18 Si j'ai jugé utile de citer aussi largement les propos de Jean-Louis, tirés du livre dont il s'agit ici de rendre compte, c'est que ce texte se veut dans un rapport de fidélité à cet écrit – préalable nécessaire à toute discussion, voire à tout différend éventuel, qui, avec la disparition de Jean-Louis, se doit d'abord d'être restitution de son propos. Les relectures viendront en leur temps, les éventuelles contradictions aussi, mais pour le moment, le temps me semblait devoir être celui de la réception de l'opus final de Jean-Louis. La richesse du matériau charrié m'a semblé réclamer la justice d'une lecture d'accompagnement, me sentant plus, en cet instant, l'âme d'un héritier (recevant ce livre, et en puisant les richesses) de Jean-Louis que celle d'un commentateur, sûrement plus brillant, se permettant l'écart propre à l'inventaire. La fidélité n'étant toutefois pas absence d'écart, nous reviendrons sur ce beau livre, peut-être en en contestant certaines conclusions, ou en les relativisant, ou encore en les relançant dans d'autres directions – là serait le plus bel hommage possible, celui qui consiste à considérer une œuvre comme vivante, et à discuter/disputer avec elle. Après tout, Jean-Louis se permettait bien, à l'occasion, de reprocher à Benjamin telle ou telle position, de n'être pas allé assez loin dans telle ou telle affirmation – et nous savons pourtant combien l'œuvre de Walter Benjamin fut séminale pour son propre travail.
- 19 Pour finir, nous pouvons faire remarquer l'absence de vision historico-cosmétique propre aux pleureuses centrées autour de Notre-Dame de Paris, après l'incendie l'ayant partiellement détruite – le présent texte ayant été rédigé juste après ce dernier. Lorsque certains ont évoqué la « communauté » nationale qui se trouvait en deuil face à cet incendie, ils oubliaient complètement l'âge à partir duquel il s'agissait de parler. Que cette cathédrale puisse assurer la consistance d'une forme de communauté catholique, c'est un fait, à la rigueur, mais qu'on l'élargisse au niveau national, cela ne se justifie guère, d'une part en ce que pour les non croyants, cet édifice suscite une expérience largement située du côté de l'esthétique (pour le reste, il y a du vécu qui vient ici ajouter une touche existentielle au rapport entretenu avec l'édifice), et d'autre part en ce que les édifices religieux bénéficient de subsides étatiques à la condition d'apparaître comme des édifices culturels (les lois relatives à la laïcité l'imposent). Dès lors, reconstruire la cathédrale Notre-Dame, cela n'a de sens que relativement à la cosmétique d'une époque – pour les tenants d'une reconstruction à l'identique, on se situe dans le maintien de l'édifice au sein d'une conception culturelle de l'œuvre (fût-ce, en l'occurrence, le culte *de l'œuvre*). La liberté dont nous disposons pour décider des modalités de cette reconstruction est à la hauteur de la cosmétique contemporaine, où le donné non technique, non artificiel, reste, pour le moins, problématique. Là aussi, il s'agit d'une question de deuil, et d'héritage. Que faire de ce qui nous échoit ainsi, nécessairement sans testament ?

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* [1939], trad. de l'allemand J. Lacoste, Paris, Le Cerf, coll. « Passages », 1997.
- Déotte Jean-Louis, « Introduction. Un différend cosmétique majeur », in *Cosmétiques. Simondon, Panofsky, Lyotard*, La Plaine-Saint-Denis, Éditions des maisons des sciences de l'homme associées, 2018.
- Déotte Jean-Louis, *L'Époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001.
- Déotte Jean-Louis, « L'espace immersif de Monet à Caroline Coppey », *Appareil*, 2015. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1746> [consulté le 21/09/2020]
- Déotte Jean-Louis, « La production muséale de la photographie : Rancière et l'image pensive », in Bernas Steven (dir.), *L'Image, le sensible et le photographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels. Théories de l'image – Images de la théorie », 2014.
- Lyotard Jean-François, *Discours, figure* [1971], Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2002.
- Lyotard Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1984.
- Lyotard Jean-François, *Les Immatériaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Petit journal », 1985.
- Panofsky Erwin, *La Perspective comme forme symbolique, et autres essais* [1927], trad. de l'allemand sous la dir. de G. Ballangé, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1976.
- Rancière Jacques, *La Méésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1995.
- Skopin Denis, « Mort pour être photographié. Le fonctionnement politique des photographies pendant les purges stalinienne », *Appareil*, 2013. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1958> [consulté le 21/09/2020]

NOTES

1. Jean-Louis Déotte, « Introduction. Un différend cosmétique majeur », in *Cosmétiques. Simondon, Panofsky, Lyotard*, La Plaine-Saint-Denis, Éditions des maisons des sciences de l'homme associées, 2018.
2. Denis Skopin, « Mort pour être photographié. Le fonctionnement politique des photographies pendant les purges stalinienne », *Appareil*, 2013. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1958> [consulté le 21/09/2020]
3. Après mon intervention (dans le cadre du séminaire « Actualité de Walter Benjamin », organisé à la MSHPN, en 2012-2013) concernant le cinéma de Jacques Demy (où j'avais insisté sur la résonance qui s'y jouait, dans certains films, entre l'appareil cinématographique et celui des Passages – en l'occurrence, autour du passage Pommeraye, à Nantes), où j'avais notamment projeté des extraits du film *Une chambre en ville*, Jean-Louis m'avait fait remarquer combien la boutique tenue par le personnage incarné par Michel Piccoli, résonnait avec l'univers des passages, précisément à travers la couleur verdâtre émanant des téléviseurs, couleur indéniablement *aquatique*. Ce texte sur le cinéma de Jacques Demy figure dans le livre collectif

Walter Benjamin. *Politiques de l'image*, Alain Naze (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2015.

4. Voir Jean-Louis Déotte, « L'espace immersif de Monet à Caroline Coppey », *Appareil*, 2015. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1746> [consulté le 21/09/2020]

RÉSUMÉS

Cette contribution se veut une approche suivie du dernier ouvrage de Jean-Louis Déotte (*Cosmétiques*. Simondon, Panofsky, Lyotard, 2018, posth.), à travers une interrogation autour des sources de la pensée du philosophe. Ce questionnement implique une prise en compte des réaménagements que sa philosophie impose, relativement à la réception de ses « maîtres » en pensée, au premier rang desquels on trouve Lyotard, mais aussi de ceux qui ont constamment aimanté sa réflexion, de Simondon à Walter Benjamin. Ce texte se réclame d'abord de l'humilité propre à une recension, préalable nécessaire à toute relance à venir de cette pensée qui fut toujours en évolution constante, celle de Jean-Louis Déotte.

-

Jean-Louis Déotte, *Cosmétiques*. Simondon, Panofsky, Lyotard, La Plaine Saint-Denis, Éditions des maisons des sciences de l'homme associées, coll. « Interdisciplinaire », 2018.

INDEX

Mots-clés : cosmétique, esthétique, différend, figure/fond, communauté/public, disegno

AUTEURS

ALAIN NAZE

Enseignant de philosophie en lycée, dans la région de Bretagne.