

Coordonnateurs :

[Jean-Louis Déotte](#) , université Paris 8

[Jacques Boulet](#) , professeur, école d'architecture de Paris-la-Villette, LLCP EA 4008

---

### **L'origine du thème**

Très large, l'objectif initial du thème était de penser et analyser le développement des nouvelles formes industrielles de la culture (internationalisation, numérisation, convergence audiovisuel informatique télécommunications) et des enjeux qu'elles ont sur la création et la réception des œuvres ainsi que la transformation de l'esthétique et du contenu des œuvres et des messages et la remise en question du statut même de l'art, des rapports individuels et collectifs ou publics et privés au patrimoine, à l'information, à la connaissance et au savoir. Le thème s'est créé autour de la question des écritures, artistiques en particulier, et de leurs « stigmates industriels ». Le développement du travail a permis de préciser le thème et d'en borner plus étroitement les contours. Cela se traduit par la nouvelle dénomination : « app@reils, esthétiques, arts et industries »

### **Des appareils**

Entre le corps et l'événement il y a autre chose que le langage et ses genres de discours : des techniques. Or certaines sont plus essentielles que d'autres : ce que Mauss appelait écriture. Des techniques grâce auxquelles le corps servait de support à l'écriture de la loi « sauvage » (tatouage, peintures, scarification, circoncision, excision, etc.). Cet appareillage est légal avant d'être technique : c'est toujours un corps pour la loi qui perçoit. C'est cette légalité qui fait la différence entre l'appareil et l'instrument technique quelconque (outil, machine, etc.). Cependant il arrive que cette modalité se réalise dans un dispositif qui accepte aussi de fonctionner comme un outillage. Dans ce cas l'appareil s'adapte à l'ensemble des dispositions qui permettent à un outillage de servir et ses propriétés spécifiques d'appareil sont alors difficiles à repérer. Une technique est employée à titre d'outil parce qu'elle prolonge, affine ou augmente une qualité corporelle. Certains dispositifs sont limités à cela, le marteau par exemple. D'autres ne s'y

réduisent pas, faisant paraître quelque chose dont la production ne peut être techniquement définie comme un effet prolongé de la puissance du corps. En effet, les appareils arrachent le corps au sol natal, le déportant vers ce qui n'était pas programmé génétiquement.\*

Un appareil constitue une sensibilité, il implique des formes de sensibilité. Avec la notion d'appareil vient l'idée que les formes de la sensibilité sont ouvertes à l'histoire. Du coup, la possibilité de parler au singulier de l'espace et du temps perd son évidence. Dès lors les notions de fonction et de synthèse telles que l'on a pu les penser à partir de Kant doivent à leur tour être réexaminées. Ce réexamen, qui remet en jeu la pensée philosophique de l'espace-temps, ouvre sur des collaborations interdisciplinaires touchant par exemple à des problématiques d'aménagement, d'urbanisme, d'architecture, de constitution des paysages, mais aussi, d'un autre point de vue, elle peut concerner toutes les pratiques qui ont affaire à la découpe et au montage d'unités spatio-temporelles (peinture, photographie, cinéma, vidéo). La capacité de l'appareil à former de la sensibilité lui confère une puissance à donner du monde, à faire monde. L'être humain est un être tel que les formes à partir desquelles son expérience se structure en un monde partageable - un monde commun - ne sont pas seulement internes mais aussi bien externes, historiques et techniques. C'est ainsi que nous sommes sensibles à des spatio-temporalités diverses, celle de la perspective picturale, de la photographie, ou encore du cinéma. Ce qui compte, c'est de comprendre que, pour une large part, nous voyons moins ce que nous voulons que ce qui se trouve dans les possibilités de ces appareils.

## Esthétiques

Par esthétique on n'entendra pas l'esthétique au sens restreint (qui apparaît et est constituée au XVIIIe siècle avec Lessing-Kant-Schiller-les Romantiques d'Iéna), mais le faire-monde de certains appareils, lesquels génèrent aussi des valeurs, des manières collective d'être et de dire : un éthos, et aussi finalement de l'art une sensibilité commune (donc l'esthétique au sens large d'aïsthésis).

Ce qui fait époque, logiquement et non historiographiquement, c'est à chaque fois une certaine détermination de la surface d'inscription de l'événement. En effet, pour qu'on puisse dire qu'il y a eu un événement (par essence imprévisible), il a bien fallu qu'il ait été appréhendé, c'est-à-dire répété, mémorisé, sur un certain support, selon une certaine modalité d'inscription. Appelons époque de la surface d'inscription cette modalité de l'inscription. On appellera culture et études culturelles la réflexion sur la temporalité des appareils dans leurs rapports avec l'art. Le passage d'une époque à l'autre sera donc révolutionnaire, comme l'irruption d'un nouveau genre artistique ou littéraire dans le monde déjà constitué des arts, de la littérature ou des genres de discours. Le nouveau genre fait irruption dans le flux de l'histoire des hommes qui lui apporte des matériaux, mais qu'il circonscrit et délimite. L'époque (d'un appareil, d'un genre littéraire ou artistique, d'un genre de discours) n'a pas le savoir de son origine. C'est son énigme propre, celui de son avènement. Comme elle ne commence pas mais surgit, c'est

toujours dans l'après-coup qu'on pourra dire qu'il y a eu un faire-époque. L'époque peut s'installer sans faire grand bruit. En cela, elle est proche de l'événement qu'elle va pourtant contribuer à mettre à disposition. Pour dire son surgissement, on parlera alors d'avènement. Posons que l'objet de l'art est de viser cet horizon d'époque et que les œuvres ont comme enjeu, les unes après les autres, de rendre plus intelligible cet horizon, de tenter de donner mémoire à cet immémorial. Peut-être jusqu'à l'épuiser.

## Industries

Dans l'approche de l'industrie dans ses rapports avec l'art, on considérera les textes de l'esthétique allemande des années 20-30 comme fondateurs, et en particulier L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique de Benjamin. Mais là où Benjamin n'envisage les appareils que sous l'angle de la reproduction des œuvres - ce qui serait arrivé à l'art à une certaine époque (l'industrialisation de la technique) - on affirmera au contraire que l'art a toujours eu affaire aux appareils, parce qu'il en est la vérité. La conception benjaminienne de l'image dialectique, d'un présent qui a la capacité de se tourner vers le passé au moment où il va s'effacer, mais qui en retour n'a cette puissance prophétique que parce qu'il découvre dans ce passé qu'il y est attendu, bref cette monadologie introduite dans la philosophie de l'histoire, n'aurait pas été possible sans la photographie et sa capacité singulière d'ouvrir le temps. On peut faire l'hypothèse que la spécificité de la transmission par narration, qui relève de ce qu'il appelle époque de la première technique (artisanat) ne pouvait apparaître à Benjamin que du haut de la reproduction industrielle, c'est-à-dire à l'époque de la seconde technique, où l'enjeu n'est plus une domination de la nature par la technique mais l'émancipation des hommes d'une technique devenant comme une seconde nature. C'est dire que nous ferons des appareils artistiques modernes (perspective, musée, photographie, cinéma, vidéo, etc.) nécessairement techniques et poétiques, des moments de l'émancipation universelle.

L'industrie culturelle n'est pas que le dernier avatar du capital. L'enjeu est celui d'une émancipation poétique et donc politique. L'art ne devient visible que par le non-art (l'industrie culturelle). La grande découverte de Benjamin, c'est qu'il n'y a pas de production poétique sans reproduction, sans copie. Pas de poïen sans technè, et pas de technique sans archives. La reproduction industrielle n'est pas quelque chose de récent, préparée seulement par la gravure et la lithographie, les textes de jeunesse de Benjamin, permettent d'affirmer que pour lui, l'art (par exemple, la peinture) est toujours déjà imagination et copie. La surface de reproduction, en général, introduit une réversibilité, une inversion algébrique des signes : ce que ne pourrait la pure œuvre d'art. La formule générale est celle-ci : pour apprendre à écrire, pour trouver sa propre voix, encore faut-il savoir lire, encore faut-il s'introduire sur le chemin de l'autre sur son support. Mais encore faut-il que ce chemin soit tracé. Cela suppose que l'œuvre (l'apparaître) ait fait trace, image. Qu'il y ait une différence entre l'événement et la copie, l'image, différence qui les lie nécessairement.

## **Des Arts**

La présence vive de la réalité est imprésentable, seule la reproduction (Erfahrung) rend possible la présentation. C'est pour cette raison que Benjamin ne rencontre pas la question du sublime, ni celle de l'irreprésentable. L'art ne saurait être sans des représentations, le propre sans l'impropre, l'apparaître sans le simulacre, l'événement sans le masque ; ce qui justifie pleinement l'idée que la culture rend possible l'art, qu'il n'y a pas d'art sans culture, sans institutions culturelles. Bref, qu'il n'y a pas de société sans spectacle. La surface de reproduction (l'appareil) est la condition de l'apparaître, la répétition est la condition de l'événement de l'art. Il faudrait citer ici tous ces peintres qui refusèrent de « travailler au motif » et partirent soit de copies, soit de photos, jamais de la présence dévorante d'un sujet vivant (Saura, Bacon, etc.). Il ne faut pas se laisser illusionner par le geste impressionniste et phénoménologique du retour sur le pré pour les meules de foin de Renoir ou la série des cathédrales de Rouen.

\* Passage emprunté à Pierre-Damien Huyghe Introduction au dossier Plasti[k] 3

## **Séminaire "Nouvelles formes d'éditorialisation"**

Créé à l'INHA en 2009, le séminaire de Sens public est soutenu par la MSH Paris Nord. Il expose de nouvelles pratiques d'éditorialisation.

Il fait partie du thème 4 "Appareils, esthétiques arts et industries"

[&gt;&gt; consulter le site web](#)