

# Le milieu des appareils

**© L'Harmattan, 2008**  
**5-7, rue de l'École polytechnique ; 75005 Paris**

<http://www.librairieharmattan.com>  
[diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)  
[harmattan1@wanadoo.fr](mailto:harmattan1@wanadoo.fr)

ISBN : 978-2-296-06555-0  
EAN : 9782296065550

*Sous la direction de*  
Jean-Louis Déotte

# Le milieu des appareils

L'Harmattan

*Collection Esthétiques*  
*Dirigée par Jean-Louis Déotte*

*Comité de lecture* : Jacques Boulet, Alain Brossat, Pierre Durieu, Véronique Fabbri, Daniel Payot, André Rouillé, Peter Szendy, Jean-Louis Flechniakoska, Anne Gossot, Carsten Juhl, Germain Roesz, Suzanne Liandrat-Guigues, Georges Teyssot, René Vinçon.

*Secrétaire de rédaction* : Gentiana Malo.

Pour situer notre collection *Esthétiques*, nous pouvons reprendre les termes de Benjamin annonçant son projet de revue : *Angelus Novus*.

« En justifiant sa propre forme, la revue dont voici le projet voudrait faire en sorte qu'on ait confiance en son contenu. Sa forme est née de la réflexion sur ce qui fait l'essence de la revue et elle peut, non pas rendre le programme inutile, mais éviter qu'il suscite une productivité illusoire. Les programmes ne valent que pour l'activité que quelques individus ou quelques personnes étroitement liées entre elles déploient en direction d'un but précis ; une revue qui, expression vitale d'un certain esprit, est toujours bien plus imprévisible et plus inconsciente, mais aussi plus riche d'avenir et de développement que ne peut l'être toute manifestation de la volonté, une telle revue se méprendrait sur elle-même si elle voulait se reconnaître dans des principes, quels qu'ils soient. Par conséquent, pour autant que l'on puisse en attendre une réflexion – et, bien comprise, une telle attente est légitimement sans limites –, la réflexion que voici devra porter, moins sur ses pensées et ses opinions que sur les fondements et ses lois ; d'ailleurs, on ne doit plus attendre de l'être humain qu'il ait toujours conscience de ses tendances les plus intimes, mais bien qu'il ait conscience de sa destination. La véritable destination d'une revue est de témoigner de l'esprit de son époque. L'actualité de cet esprit importe plus à mes yeux, que son unité ou sa clarté elles-mêmes ; voilà ce qui la condamnerait - tel un quotidien – à l'inconsistance si ne prenait forme en elle une vie assez puissante pour sauver encore ce qui est problématique, pour la simple raison qu'elle l'admet. Un effet, l'existence d'une revue dont l'actualité est dépourvue de toute prétention historique est justifiée ».

Ces textes ont été réunis, mis en ligne, relus et corrigés par Gabriel Popovici, Laurence Manesse, Genta Malo, Anne Lefebvre.



## PRÉSENTATION DU RECUEIL

Jean-Louis DÉOTTE

À la fin octobre 2006 un colloque de deux journées intitulé *Le milieu des appareils* s'est tenu à la MSH Paris Nord, à l'initiative de J.-L. Déotte responsable de l'équipe *Arts, Appareils, Diffusion* accueillie à la MSH. Plus qu'un bilan après quatre années de travail sur cette problématique (avec Cl. Amey, J. Boulet, Ph. Crignon, P.-D. Huyghe, J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, M. Porchet), puisque d'autres collectifs avaient servi de bilans d'étape, en particulier *Appareils et formes de la sensibilité* sous la direction de J.-L. Déotte (chez L'Harmattan) et *Miroir, dispositif et autres appareils* sous la direction de Soko Phay Vakalis (idem, à paraître), il s'agissait d'ouvrir de nouvelles pistes, dans une confrontation franco-allemande, puisque la science des médias allemande a, par rapport à la recherche française, une indéniable avance.

C'est ce que proposent ici les textes de F. Alloa (CIPh), D. Arnaud (Paris 7), J.-H. Barthélémy (MSH PN), V. Bontems (CEA) J.-L. Déotte (Paris 8), E. Hörl (Bâle), S. Krämer (Berlin), D. Ledent (Caen), O. Leplatre (Lyon), E. Méchoulan (Montréal), B. Ochsner (Mannheim), J. Rancière (Paris 8), G. Rockhill (New York). Nous assistons, après le tournant langagier de l'esthétique, à un véritable tournant technique, depuis les travaux initiateurs de Mauss, Benjamin, Panofsky, Kracauer, Simondon, Leroi-Gourhan, réinterprétés par exemple par Lyotard, ou Stiegler aujourd'hui. Cette révolution épistémologique n'aurait pas été possible sans reconsidérer la part essentiellement technique de ce qui apparaît, tant du côté de la production que de la réception sensible. On appellera « appareils », et plus précisément « appareils projectifs », ces dispositifs techniques de la modernité comme la perspective, la *camera obscura*, le musée, la photographie, le cinéma, la cure psychanalytique, etc., qui, dans un premier temps, constituent les conditions des arts, époque après époque. Car, sans eux, et pas seulement pour la modernité, il serait bien difficile de dire ce que seraient les arts pris en eux-mêmes. Mais que les arts soient appareillés de telle ou telle manière entraîne nécessairement que la sensibilité commune prenne tel ou tel pli : c'est une affaire d'accueil de l'événement mais aussi d'apparat et de posture. Bien plus, c'est notre rapport à la temporalité qui change et donc la figure du passé, ou ce qu'on attend de l'avenir. Et encore, ce qui fait le « nous » en rapprochant selon un principe d'appariement ce qui, jusqu'alors, était hétérogène dans la multiplicité. Notre moment historique a un privilège : celui de voir ces « appareils » totalement remaniés, voire absorbés par ce que Lyotard

nommait « Immatériaux ». Peut-être s'agit-il là de leur instant de vérité, ce moment où réduits à leurs principes élémentaires, en bout de course, ils pourraient directement faire œuvre ?

## LE MILIEU DES APPAREILS

Jean-Louis DÉOTTE

1) Il y a un domaine d'objets et d'institutions qui n'a pas reçu de nom en esthétique : pour en rester à la modernité, que faire de la perspective à point de fuite unique, de la *camera obscura*, du musée, de la photographie, de la psychanalyse, du cinéma, de la vidéo, de l'installation artistique, etc. ? Pour la photographie et surtout le cinéma, qu'il oppose explicitement au magistère du magicien, Benjamin propose le terme d'*appareil*, liant leur invention au surgissement de l'industrie, puisqu'ils rendent possible la reproduction technique des œuvres.

2) À suivre Simondon, nous faisons ici l'hypothèse que la constitution de ce domaine d'objets est aujourd'hui l'affaire de la philosophie qui élabore ainsi la culture. La culture, pour lui, c'est ce domaine commun, de base, rattachant la pensée magique et la pensée esthétique à la philosophie. La philosophie ainsi pensée est constructive et régulatrice de la culture, traduisant par exemple le sens des religions et des techniques en contenu culturel (*Du mode d'existence des objets techniques*, p. 212).

3) Mais comme on le sait, le texte majeur du XX<sup>e</sup> siècle en esthétique, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, ne considère pas que cette fonction de reproduction des œuvres d'art, comme si pour Benjamin la compréhension du mode d'existence d'un objet technique, même culturel, ne se réduisait pas à l'analyse de l'usage : c'est toute une technologie qu'il propose puisque photo et cinéma sont envisagés dans leur rapport au milieu naturel (questions de la visibilité du mouvement, de la macrophotographie, de la dilatation du temps, etc.) et dans leur rapport au milieu humain (c'est l'aspect politique du cinéma, le renversement du simple spectateur en praticien du collectif). Pour Simondon, il s'agira de deux modes différents de ce qu'il appelle « milieu associé ». Il est évident que pour Benjamin, ces appareils – qui n'appartiennent pas principalement au registre des arts, tant ils en constituent la condition de possibilité matérielle et institutionnelle et donc époquale – relèvent de la technique sous les deux aspects de la théorie et de la pratique. À la suite des travaux contemporains des historiens comme G. Freund ou des critiques de la culture comme S. Kracauer, c'est la technicité spécifique des appareils culturels qui le retient.

4) Cet intérêt pour la culture matérielle et la technicité des appareils culturels lui vient, entre autres, d'A. Riegl, conservateur du musée des arts appliqués de Vienne, de G. Salles du musée Guimet et de H. Fuchs, collectionneur et historien allemand des cultures profanes. Il est parallèle, au même moment, à l'intérêt de Panofsky dans ses travaux sur le gothique et sur la perspective. Panofsky qui fit émerger, au titre de « formes symboliques », les puissances d'inventions techniques et religieuses, et donc culturelles, devenant origines absolues de lignées phylogénétiques. Mais on sait que malgré l'extraordinaire richesse des analyses de Panofsky, en particulier sur les liens entre formation intellectuelle religieuse (thomisme) et constitution d'un éthos technique entendu comme véritable milieu cognitif rendant possible une autre conception de l'architecture (le gothique : XIII<sup>e</sup> siècle, Île de France), malgré la précision de l'analyse du devenir géométrico-technique de la représentation de l'espace (la perspective à point de fuite), l'obstacle épistémologique constitué par la philosophie des formes symboliques héritée de Cassirer resta infranchissable. Pour Panofsky, l'espace, c'est-à-dire sa représentation nécessairement appareillée, n'est qu'un concept scientifique dont l'assomption relève d'un vague hégélianisme. Très vite le domaine de l'architecture appareillée, celui étudié par Jacques Laffitte (*Réflexions sur la science des machines*, 1932), en particulier pour ce qui nous retiendra entre autres ici : les machines *passives*, c'est-à-dire l'architecture, sera abandonné au profit d'une interprétation des œuvres, en termes d'iconographie, puis d'iconologie, c'est-à-dire au profit d'une réduction de l'œuvre d'art à un énoncé.

5) Les travaux de pionnier de Panofsky sur la perspective ont été d'une manière évidente sauvés de l'ordre du discours et de la rhétorique par H. Damisch (*L'Origine de la perspective*), surtout grâce à la mise en exergue des deux dispositifs de Brunelleschi, dispositifs expérimentaux au demeurant énigmatiques, que Damisch a eu le tort de vouloir immédiatement intégrer dans le devenir d'une science, la géométrie, interprétée à son tour dans le cadre de la phénoménologie husserlienne. L'historicité spéciale des Idéautés mathématiques devenant celle des productions de l'appareil projectif. Or, ces architectes (Brunelleschi, Alberti, etc.), ces peintres, ces sculpteurs (Masaccio, Piero, le Pérugin, Léonard) enrichirent certes par leurs dessins et leurs traités théoriques la future science géométrique (Desargues, Monge) dont ils élaborèrent le substrat, mais leurs inventions relèvent plutôt de l'histoire des techniques que de celle des sciences. En fait, il aurait fallu élaborer le *schème* universel (au sens de Simondon) de la perspective.

6) Dans la succession des pratiques et des théorisations de la perspective (avec ce moment fondateur qu'est le *Della Pittura* d'Alberti, en passant par le traité de Piero della Francesca), on assiste bien à une série d'inventions qui peuvent être majeures (celle des points de distance par exemple). Le théorème des coniques de Desargues pourrait alors consister en l'élaboration de l'axiomatisation d'un schème technique idéal, à la frontière entre la géométrie et la théorisation d'une technique, condition d'une véritable philosophie de la relation projective sujet/objet. Mais s'il y a eu famille technique, phylogénétique, c'est qu'il y a eu une origine absolue dont on ne peut attribuer la paternité à personne. Cette origine (terme que l'on peut entendre aussi à partir de Benjamin : *L'Origine du drame baroque allemand*), on ne la trouvera pas du côté de la figure, du côté des tentatives qui datent du Moyen-Âge, en particulier des ateliers anglais, de représenter l'espace en construisant une boîte d'espace tridimensionnelle (XIV<sup>e</sup>, voire au-delà), mais plutôt du côté du *fond*. D'un fond qui n'est pas ici naturel. En effet, l'invention inouïe a concerné le support d'inscription des figures. D'une manière totalement disruptive, un fond transparent s'est imposé à un fond d'écriture, on est passé d'un régime de la lisibilité des signes picturaux à un régime de la visibilité. Il n'y a pas là un saut dialectique imposé par le développement continu de la représentation de l'espace. Non, brutalement, avec Masaccio certainement, le monde a été donné dans une vue, pour la première fois. Ce qu'il faut donc considérer ce sont ces remaniements extraordinaires de la relation figure/fond, ce sont eux qui font époque et monde commun.

7) L'extraordinaire polysémie, étudiée par J. Ciaravino (*Un art paradoxal. Le disegno en Italie au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle*), de la notion de *disegno* en est la preuve : le *disegno* est devenu au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> en Italie du Nord, la dorsale d'un milieu humain historiquement et géographiquement daté, milieu culturel qui déborde largement le strict champ de l'esthétique (le dessin, le rapport à la forme, à la couleur), de l'architecture (de l'esquisse au relevé de ruines), de la philosophie (ce dessin est un dessein, un projet puis une Idée platonicienne et un concept), de l'invention technique, urbanistique, etc. Milieu qu'on dira, en suivant Simondon, transindividuel puisque servant d'assiette en quelque sorte à la définition de l'être-ensemble et de la singularité quelconque.

8) Le *disegno*, ce n'est dans un premier temps qu'une sorte d'application d'une technique, celle de l'appareil perspectif, à un seul art : le dessin. Ce qui permet plus systématiquement d'ailleurs de se demander ce que les appareils en général font aux arts, époque après époque, si, comme on peut l'affirmer à partir du premier Panofsky et de Benjamin, les appareils

sont les conditions techniques et cognitives des arts. Mais en même temps, le résultat de cette application d'une technique (qui est plus qu'une simple technique) a mis en branle la définition de la totalité, ou dans un autre langage que celui de Simondon, a donné un autre sens à l'être. En effet, du fait que tous les étants se sont retrouvés mis au carreau, du fait de l'imposition de cette technique qui était aussi une esthétique, du fait de cette objectivation qui est au cœur de la rationalisation de l'espace, alors, Dieu, les dieux, les divinités, les héros, toutes ces puissances religieuses, selon Simondon, ont pu être comparées selon un principe de subjectivité au sens fort. C'est donc la religion elle-même qui a changé d'aspect, entraînant la valeur des valeurs (« humanisme »). C'est pourquoi, selon Alberti citant Protagoras, à partir de la section de la pyramide visuelle, la représentation de l'homme peut redevenir l'aune de toute chose.

9) *A contrario*, l'imposition de cette technique qui est aussi une esthétique et qui n'est pas sans effet sur la religion (et que j'appellerai pour cela globalement une *cosmétique* et Simondon : ensemble génétique équilibré autour d'un Point Neutre) laisse de côté des étants qui ne sont pas de fait représentables (j'utilise ici le terme de représentation dans un sens restreint : ce sur quoi il peut y avoir des points de vue et donc des images de représentation). Ce qui tombe hors du champ d'exercice de cette cosmétique, laquelle privilégie alors la projection, c'est tout ce qui n'est pas objectivable (historiquement déjà, les phénomènes naturels, les nuages comme le rappelait Damisch : *Théorie du nuage*) et subjectivable (le monde ancien des fables et des narrations, à suivre les *Méditations* de Descartes, tout ce qui sera rejeté ultérieurement du côté des « superstitions »). Il y aura donc un « sublime d'appareil », ce qui permettra de désigner *a contrario* l'irreprésentable, l'indicible, l'inconnaissable d'une époque.

10) Cassirer (*Individu et cosmos*) s'est précisément attaché à décrire toutes ces notions, issues du platonisme et du néo-platonisme, ces images issues du zodiaque et de l'astrologie, ces valeurs antiquisantes refoulées *par la perspective comme forme symbolique* que son disciple Panofsky venait de systématiser sur le mode de la figure (le géométral). C'est dire qu'un appareil culturel, à la fois technique, donc plus petit que l'unité, et religieux parce qu'il reconfigure la totalité, et donc plus grand que l'unité, s'enlève sur un fond de puissances, de forces, d'homogénéité, etc. On pourrait d'ailleurs décrire la période historique de l'« humanisme » comme un grand combat entre une figure (le géométral) et un fond mémoriel d'images historiquement datées aujourd'hui, mais qui a toujours la capacité d'alimenter d'autres combats avec d'autres figures, avec d'autres schèmes d'action.

11) Si ces puissances de ce fond mémoriel intéressent l'historien aujourd'hui, au titre de la *survivance* des images (Aby Warburg, Georges Didi-Huberman), il n'en va pas de même de la figure du géométral qui, elle, a fait époque. Ce qui implique à la fois qu'elle laissera la place à d'autres figures et donc qu'elle aura été transitoire selon l'ordre de la successivité et de l'irréversibilité, mais aussi qu'elle aura fait pli : elle aura plié épocalement le milieu transindividuel parce que, comme invention absolue, elle aura eu une descendance phylogénétique. La généralité du géométral et de la projection s'exerce jusqu'à la limite du numérique comme nouvelle proto-géométrie totalement absorbante et reconfigurante des anciens appareils projectifs. Nous assistons aujourd'hui, en ce sens, à la fin des appareils projectifs.

12) Chaque nouvel appareil est déjà une figure, c'est-à-dire une structure technique finie et en ce sens fragmentaire. Je précise que je donne ici à « appareil » un sens beaucoup plus large que chez Simondon (l'appareil étant pour lui un objet technique non prothétique, séparé de l'organisme vivant à la différence de l'outil et de l'instrument, fonctionnant selon le principe de l'autorégulation comme la lampe à pétrole : *Cours : L'Invention dans les techniques*, p. 92 et suiv.). Et l'on se borne ici à n'envisager que les appareils projectifs qui appartiennent à la lignée phylogénétique projective, laquelle constitue dans sa globalité la modernité, car comment définir autrement la modernité sinon par la projection ? Est moderne ce qui appartient à cette lignée phylogénétique. D'une part, chaque nouvel appareil est donc une figure singulière et fragmentaire qui reconfigure la totalité (la religion, puis les discours totalisants comme ces grands récits que furent l'internationalisme, le libéralisme, les nationalismes [Lyotard : *La Condition postmoderne*]), et d'autre part, chaque appareil a une sorte de figure de traîne où l'on retrouvera toutes les puissances de la magie. Ainsi, l'appareil photographique au XIX<sup>e</sup> aura à sa manière, alors qu'il était essentiellement au service de la science selon Arago, réactivé le spiritisme, etc.

13) C'est Simondon (*Du mode d'existence des objets techniques. L'Invention dans les techniques*) qui aura permis d'articuler technique/esthétique/religion à partir d'un stade originel : la pensée magique. En fait, pour lui, techniques et religions sont les produits, les phases, d'un déphasage, d'une divergence, d'une différenciation de la pensée magique. Laquelle ne correspond pas à un rapport du vivant à son milieu totalement indifférencié, mais déjà à une structuration de l'ensemble vivant/milieu selon le principe de la réticulation, instituant un réseau constitutif d'une pluralité d'unités. C'est le réseau qui précède les unités, c'est la réticulation qui est la clef de la bonne tension, de la bonne

différence entre, à chaque fois, une figure et un fond, la figure se détachant d'un fond soit naturel, soit social-historique.

14) La problématique de Simondon est à l'évidence tirée de la *Gestalttheorie*, dont on oublie aujourd'hui l'importance pour la phénoménologie d'un Merleau-Ponty par exemple. Mais la *Gestalttheorie*, appelée aussi *Théorie de la Forme*, met trop l'accent selon Simondon sur un équilibre *stable* entre forme et fond, ne permettant pas de comprendre les relations du vivant à son milieu. Car un organisme vivant n'est pas ce qui s'adapte *stricto sensu* à son milieu, le vivant s'individualisant intègre le milieu comme une de ses fonctions. Le milieu devenant un milieu associé. Dès lors, la relation doit être dite *métastable*. Autre reproche fait à la *Gestalttheorie* : la trop grande importance accordée à la figure-forme détachée du fond. Ce qui appauvrit considérablement la créativité de l'imagination en laissant le fond dans la posture du simple retrait, ce qui rend impossible une pensée du support au détriment de ce qui deviendra dans le structuralisme post-saussurien l'unilatéralisme impérial des signes qui, n'entretenant aucun rapport avec le fond, ne peuvent se définir qu'en s'opposant les uns aux autres, selon une négativité de proximité : d'où une conception horizontale de la systématique et une suprématie de la synchronie sur la diachronie, rendant impossible la pensée de l'histoire et de l'historicité. Lyotard, en déclarant qu'on ne saurait penser les signes (par exemple picturaux) en dehors de leur support ou de leur médium, et en privilégiant de fait dans *Discours, Figure* la figure matrice, source de toute production culturelle époquale, reprendra cette critique du structuralisme. Critique que l'on verra réapparaître, d'une manière ainsi non paradoxale, dans ses derniers textes, dans la proximité du sublime.

15) Le fond chez Simondon est ce qui entretient de son énergie les figures qui ne peuvent qu'émerger de lui, le fond est fond commun, puissance souterraine de liaison des figures qui actualisent ce qui n'est chez lui qu'ensemble de virtualités. Dans ce sens, le fond est à la fois ce réservoir des figures au passé et leur avenir, le virtuel aspirant vers l'avant, l'actuel. L'univers magique peut se décrire alors comme ce réseau de figures singulières et articulées se détachant certes d'un fond non figurable tout en conservant avec lui un lien essentiel, sans lequel elles ne seraient que des signes formels privés de tout dynamisme et rejetés de toute évolution. Inversement un fond qui n'aurait plus aucune productivité figurale, comme dans le modernisme de Greenberg ne pourrait apparaître que comme un pseudo-achèvement de l'histoire de la culture et de la peinture en particulier (le « mouvement moderne »).

16) En décrivant l'univers magique comme un réseau de points-clefs, Simondon décrit un espace et un temps où aux points saillants d'un

relief naturel correspondent des noms de lieux, et aux moments forts d'une vie collective des rituels et des dates : c'est dire qu'au réseau des lieux naturels remarquables (sommets, vallées, rochers ou arbres isolés) et des temps forts d'un monde commun comme toile de fond correspond une autre réticulation de figures qui deviendront des noms propres : des noms de lieux, des dates, etc. Or les points saillants du milieu naturel correspondent aux manifestations des mouvements géologiques, comme le promontoire qui ne résiste à l'érosion que du fait de sa structure minéralogique, promontoire qui appelle un prolongement architectural comme la construction d'une tour. Dans ce sens, la figure prolonge le fond : c'est d'ailleurs là pour Simondon la clef de l'*apparaitre* d'un phénomène, de sa manifestation singulière. Dès lors, on peut parler d'esthétique native puisque ce rapport interne entre figure et fond rend possible la manifestation d'un point-clef et à partir de là toute manifestation possible puisque la culture qui se détachera ultérieurement de la pensée magique devra comparer analogiquement (appariement) des modes semblables de la manifestation. C'est-à-dire des œuvres comme modes analogues de prolongement du monde.

17) Un tel point de départ, qui ne me semble pas phénoménologique, territorialise définitivement l'esthétique de Simondon qui conservera toujours cette nécessité d'un lien au monde naturel ou au moins au fond, puis *aux fonds* sociaux-culturels puisque la religion et la technique se déphasent, divergeant dans le même temps et l'une par rapport à l'autre, comme si elles s'éloignaient peu à peu d'un même fond commun, vont constituer à leur tour deux fonds séparés, à partir desquels des figures spécifiques vont émerger. C'est dire que le premier déphasage donne lieu à d'autres déphasages, toujours selon le principe de la différenciation de la figure et du fond. Ce sont les deux premières phases qui à leur tour divergent, chacune, en théorie et pratique. Il y aura donc pour la religion une phase pratique (figurale : dogme) et une phase théorique (fond : éthique), comme il y aura pour les techniques une phase théorique (fond : savoirs théoriques) et une phase pratique (figure : schèmes d'action).

18) La pensée magique diverge en techniques et religion, sans que l'on sache pourquoi : Simondon invoque une sursaturation. Mais n'avait-elle pas en elle-même la capacité de perdurer dans l'être ? N'y a-t-il pas aujourd'hui encore bien des formes de paganisme ? N'est-ce point la limite de son évolutionnisme ? Pour lui, ce déphasage inévitable donne lieu à deux modes de la pensée qui ne pourraient exister l'un sans l'autre, comme les deux plateaux d'une balance. Ce qui implique qu'il doit y avoir au milieu un Point Neutre, le premier d'un devenir des modes de la

pensée qui se décrira en termes de divergence puis de convergence, le premier d'une ligne médiane où la philosophie comme réflexivité totalisante apparaîtra comme ultime Point Neutre. Ce premier Point Neutre, et la chose est essentielle pour nous, s'appelle chez Simondon *pensée esthétique*, exactement comme chez Schiller (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité*). Schiller chez qui la pulsion (*Trieb*) de jeu esthétique est le milieu ou point d'équilibre de toutes les grandes oppositions héritées de la tradition philosophique à partir de l'opposition hylémorphique l'orme/Matière (Nécessité/Liberté, Âme/Corps, Universalité/Particularité), grandes oppositions qui donnent leurs noms aux duos pulsionnels irréciliables. Si le Point Neutre simondonien est au milieu de l'ensemble bipolaire constitué par la totalité pensée par la religion, laquelle est plus que l'unité, et de l'élément pensé par la technique, lequel est moins que l'unité, c'est que le Point Neutre esthétique a affaire à l'unité en tant que telle (ou plutôt aux réseaux d'unités que sont les œuvres).

19) Cette conception de la technique comme phase antireligieuse arrivant après la pensée magique, même si elle s'en nourrit puisque nous verrons qu'elle reprend à son compte la première réticulation des points-clés, pose problème : c'est imaginer que la pensée, et donc la société, magiques, n'auraient pas été outillées, alors que dans son *Cours* Simondon décrit les pratiques collectives de la pêche et de la chasse comme autant de techniques (pp. 86-87) parce que ce sont des modes d'organisation et de communication, certes pré-instrumentaux. La pensée magique serait technique mais sans véritables objets techniques individués. Simondon a eu l'extrême mérite de décrire la logique propre à la technique, une logique qui n'est pas celle de l'économie, qui n'est pas celle de la production ou de la stricte sociologie, ou de la science, etc., mais sa philosophie de l'individuation l'amenait à privilégier l'individu technique par excellence qu'est la machine autorégulée, concrète (cf. la turbine Guimbal de l'usine marémotrice de la Rance). Dès lors, s'il y a eu une politique simondonienne, c'est probablement l'autogestion, ce qui l'enracine bien dans le contexte des années 1960-1970. Ce qui pose le problème de la légitimité des régimes socio-politiques antérieurs, des sociétés de chasseurs-cueilleurs, des sociétés contre l'État. Mais aussi des sociétés de la révélation *monothéiste*. *A contrario*, une philosophie des appareils culturels, moins fascinée par cette référence à l'autonomie (autorégulation, autocorrélation, synergie, etc.), et anti-évolutionniste, devrait laisser place à l'hétéronomie des modes de légitimité, comme le fait Lyotard dans *Le Différend*.

20) Pour Simondon, la pensée esthétique comme premier Point Neutre entre religion et techniques ne saurait devenir ce qu'elle est pour

nous : le milieu des appareils. C'est que pour lui, au fond, la pensée esthétique est la conservatrice de l'ancienne unité magique et qu'elle entretiendra toujours cette nostalgie de l'unité, que seule, à une autre échelle du développement, la philosophie réalisera réellement, après tous les déploiements de la théorie et de la pratique. Chez lui, la pensée esthétique a donc comme tâche la préservation du souvenir de l'unité et comme horizon l'unité supérieure. C'est plutôt une zone de passage, dite transductive, entre phases séparées : la pensée esthétique est dans un premier temps ni religieuse, ni technicienne. 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. C'est ce lieu où une phase peut devenir le symbole de l'autre, comme le rappel de sa finitude, de son manque.

21) Un objet esthétique, à la différence d'un véritable objet technique (se caractérisant lui par sa *concrétude* qui s'oppose à l'abstraction, par son *autorégulation* qui s'oppose à l'hétérogénéité de ce qui travaille contre soi, par son *individualité* qui s'oppose à l'absence de milieu associé intégré), bref un objet esthétique, autrement dit une œuvre, est surtout pour Simondon, un rappel de l'unité perdue et une exigence de réunification. Ce sont des caractéristiques, celles du fragment littéraire, qu'on peut dire romantiques (Romantisme d'Iéna des Schlegel, de Novalis, etc.) : souvenir d'une unité perdue, d'une ruine, promesse d'avenir comme projet, etc. (Lacoue-Labarthe, Nancy : *L'Absolu littéraire*). Pour Simondon, l'objet esthétique, n'est pas nécessairement une œuvre finie, ce peut être une pratique enracinée dans la technique ou dans la religion, pour autant qu'elle puisse appartenir à une phase et annoncer en même temps l'autre phase. C'est en cela que résidera la beauté : c'est le rituel du prêtre, enraciné *ici et maintenant*, qui est plus qu'un rituel formel parce qu'il confirme le lien avec le monde, la territorialisation, et le dépassement vers ce qui manque à la pensée religieuse dogmatique, précisément cet enracinement dans une communauté précise. C'est la construction technique d'un pylône au sommet d'une proéminence naturelle, car alors le béton fait alliance (« amicale ») avec le roc, mais à condition que l'objet ne soit pas pris en lui-même (ce qui conduirait à une sorte d'esthétisation de la technique) et que la pensée technique lui redonne une véritable dimension de totalité en l'intégrant dans une structure au moins théorique.

22) L'appareil esthétique lui-même, malgré l'analyse de l'appareil Polaroid que Simondon appréciait beaucoup comme exemple de concrétisation (*Cours*, pp. 284-287) relève visiblement d'une autre logique. On ne peut qu'esquisser ici les très belles analyses de Simondon

de la genèse de la voûte architecturale. On est forcé de constater que s'il y a une genèse simondonienne des objets techniques, dont l'étude donne lieu à une organologie puis à une technologie générale, eh bien, il y a une spécificité, une logique spéciale des appareils culturels. Les appareils culturels sont certes des objets techniques (voire des ensembles techniques comme l'industrie cinématographique, sa distribution ou sa culture), car il y a bien concrétisation, autocorrélation, intégration de certaines conditions des milieux associés, lesquelles deviennent leurs fonctions propres, il y a bien ce devenir vers l'autonomie qui les rapproche tendancielllement des organismes vivants, mais ils dévient par rapport à la genèse classique des objets techniques décrits par Simondon. Ils sont comme aspirés par une autre logique, tout simplement parce qu'ils ne prolongent essentiellement ni l'action, ni la perception humaines.

23) Simondon isole un schème idéal de la voûte : « Les études de J. Bernoulli sur la courbe nommée chaînette ont permis de rationaliser la forme des voûtes, particulièrement pour les arcs surbaissés. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert indique un procédé de taille des voussoirs qui applique les propriétés de la chaînette : cette « courbe mécanique » l'emporte sur les « courbes géométriques » qui lui étaient jadis préférées, en particulier dans l'arc surbaissé en anse de panier, et qui étaient constituées d'arcs de cercle. Les études sur la chaînette, courbe exprimant un état d'équilibre mécanique, ont permis surtout de concevoir le retournement de la voûte (ponts suspendus) » (*Cours*, pp. 180-182). Or la voûte « à chaînette » est connue et construite depuis fort longtemps : depuis l'Antiquité (Babylone, Egypte) ou édifiée artisanalement (bories provençaux), et elle est beaucoup plus concrète que la voûte gothique et *a fortiori* grecque parce qu'en elle ne se distinguent pas les éléments porteurs et les éléments portés (pas d'opposition colonnes verticales/poutres horizontales, pas de contreforts extérieurs assurant une contre poussée comme dans un édifice gothique). Donc la voûte à chaînette est excellente sur le plan physique et mécanique, c'est un bel exemple de technicité en architecture, puisqu'il n'y a pas de discontinuité dans sa structure et qu'elle assure une sorte d'auto-soutènement. Et pourtant elle a été écartée de tous les édifices culturels ; on ne la retrouve que pour des édifices urbains (voûte du canal Saint Martin à Paris, Second Empire, XIX<sup>e</sup> et par renversement : les ponts suspendus). La genèse des appareils culturels n'est donc pas celle des objets techniques. C'est que les appareils culturels (pour en rester à des exemples architecturaux : la voûte gothique décrite par Panofsky, la voûte brunelleschienne construite selon le principe de la projection orthogonale selon les études de C. G. Argan [San Lorenzo, San Spirito, chapelle Pazzi à Florence : *Brunelleschi*, 1981]) sont des dispositifs de

destination, certes irréductibles à une pensée de l'usage comme à une économie des besoins. Entre un objet technique parfaitement individué et un appareil culturel, il y a un surcroît de finalité interne, comme si la dimension de totalité faisait pencher la balance vers un plus de téléologie que de technique. Certes une croisée d'ogive résiste particulièrement bien à un bombardement aérien, mais la fonction d'abri y est seconde : ce qui importe, c'est que l'ensemble appelé cathédrale destine une communauté spéciale à s'incorporer dans le corps du Christ au moment où le corps du Christ s'incorpore dans chaque membre de la communauté. La cathédrale intègre alors comme l'une de ses conditions de fonctionnement un des éléments du milieu humain qu'elle transforme de ce fait en communauté. Cette communauté n'est pas constituée d'usagers, d'utilisateurs, de consommateurs, de pourvoyeurs ou d'organiseurs d'un objet ou d'un ensemble technique. Elle est proprement destinée par l'appareil culturel au sens où sans lui elle n'aurait aucune consistance interne et lui, sans elle, deviendrait élément du patrimoine architectural. Dans ce sens, la communauté devient un véritable milieu associé, comme le peuple sujet (cité-État puis nation) deviendra le milieu associé de l'appareil perspectif ou le public (au sens de la publicité chez Kant : *Réponse à la question, qu'est-ce que les Lumières ?*) le milieu associé du musée et de la bibliothèque.

24) Maintenant, si l'appareil esthétique est déviant par rapport au pur devenir technique, est-ce que l'intention esthétique, du fait de sa situation médiane entre techniques et religion, ouvre la bonne piste ? Mais, à force d'être neutre, à force de servir de lieu de passage, le Point Neutre à quoi se réduit la pensée esthétique a peu de consistance interne : ni technique, ni religieuse. Alors, la spectralité magique, pas plus objective que subjective, risque de l'emporter.

La question de la consistance de ce premier Point Neutre peut être reprise à partir, non de l'intention esthétique, mais des conditions de l'apparaître selon Simondon : la liaison métastable entre le fond et la figure. Sinon le Point Neutre a essentiellement une fonction cognitive : c'est là où s'exerce le principe d'analogie.

Il faudrait donc dire que les appareils culturels sont analogues à l'objet esthétique et donc analogues au déphasage religion/techniques, sachant que la religion, c'est la totalité qui est plus que l'unité, subjectivant les puissances de fond et les applications à distance, alors que les techniques sont moins que l'unité, les techniques fragmentant le réel et pour cela inventant constamment de nouvelles figures objectivantes, travaillant au contact du milieu. Les appareils culturels seraient vraiment au milieu parce qu'ils produiraient des interprétations toujours plus particelles du monde tout en conservant une puissance de destination

universelle héritée de la religion, cette capacité que l'on trouve dans tous les dogmes puis dans les Grands Récits socio-politiques et qui les conduit à subsumer un cas particulier sous une loi universelle. Ainsi, une représentation construite en perspective est analogue à une projection actuelle d'un objet du monde (parmi une multiplicité de projections possibles) et elle s'impose à tous selon une loi qui n'est pas « naturelle », ce qu'on entend bien dans « perspective artificielle ». Ce n'est pas une loi de la physique appliquée à un exemple particulier, ce n'est pas un jugement déterminant au sens de Kant : c'est un univers et une époque qui s'imposent ici et maintenant.

25) Les appareils culturels mettent tous en place de nouvelles réticulations. D'une part, comme le remarque Simondon, les œuvres en tant qu'unités sont toutes analogues et pour cette raison peuvent toutes communiquer entre elles, ce qui est d'ailleurs le résultat d'un musée mondial, d'autre part, si les points-clefs de la première réticulation se sont détachés de la pensée magique, alors ces réseaux de noms propres font partie de la genèse des figures techniques et donc des objets esthétiques : dès lors il n'y aura pas de production artistique sans noms propres. Et probablement pas d'objets techniques non plus. Or, si la structuration de la pensée magique est celle de la réticulation en points-clefs, ceux-ci confrontant figures et fond, alors la première différenciation à l'œuvre à l'intérieur de la pensée magique est bien celle des noms propres (de lieux, de dates, etc.) et de leurs référents pré-objectifs (forces et puissances naturelles, etc.). Ce qui va maintenir la réticulation, ce ne peut être que ce qui continue de relier les points-clefs et leurs référents : seul le *logos* a cette capacité sous la forme du récit et de ses différents modes. C'est la raison pour laquelle la narration est le premier appareil culturel et quand on dit que l'intention esthétique entretient l'unité et s'entretient avec l'unité, cela implique que les appareils culturels engageront toujours des modes d'enchaînement discursif et symbolique spécifiques. Chaque appareil culturel, parce qu'il est destinal, fait monde et fait époque en privilégiant tel ou tel mode du discours, telle ou telle manière d'enchaîner sur l'événement.

26) Il faut reprendre ici à notre profit la problématique simondonienne : s'il y a un déphasage à partir de la pensée magique et si celle-ci est constituée d'une réticulation de figures-clefs, alors ni la religion ni les techniques n'ont affaire au réel empirique, mais à l'unité. Ce qui implique que la grande affaire des objets esthétiques comme de l'intention esthétique, et au-delà de la culture, n'est jamais la « représentation » du réel, mais l'entretien de l'unité, dans les deux sens vectoriels qui ont été distingués. La représentation du réel ne peut

advvenir comme tâche, davantage d'ailleurs pour la science que pour les techniques, qu'après l'objectivation des étants, donc bien après l'imposition de l'appareil perspectif à la nature. Ce qui implique comme on l'a vu que les appareils culturels auront une véritable productivité, réquisitionnant telle ou telle figure de la totalité en l'appliquant techniquement, non au monde naturel parce qu'ils ne prolongent pas l'action modifiant le milieu naturel, mais au milieu humain parce qu'ils reconfigurent l'être-ensemble et la singularité particulière.

27) Dès lors et pour conclure, en reconsidérant la pensée esthétique à partir d'une analyse des appareils culturels, on peut lui donner davantage de consistance. La pensée esthétique n'est pas que spectrale, elle ne se réduit pas aux deux *ni* : ni religion, ni techniques. Le Point Neutre esthétique est le lieu d'une synthèse :

La pensée technique ne saisit que les structures figurales des êtres, qu'elle assimile à ses schèmes ; la pensée religieuse ne saisit que les fonds de réalité des êtres, ce par quoi ils sont purs ou impurs, sacrés ou profanes, saints ou souillés. C'est pourquoi la pensée religieuse crée des catégories et des classes homogènes, comme celle du pur et de l'impur, connaissant les êtres par inclusion dans ces classes ou par exclusion de ces classes ; la pensée technique démonte et reconstruit le fonctionnement des êtres, élucidant leurs structures figurales : la pensée technique *opère*, la pensée religieuse *juge*, la pensée esthétique *opère et juge*, construisant des structures et saisissant les qualités du fond de réalité, de manière connexe et complémentaire, dans l'unité de chaque être. (*Du mode d'existence des objets techniques*, p. 190, [nous soulignons]).

Ce qui implique que les appareils culturels procèdent à des appariements productifs, réduisant l'essentielle hétérogénéité du monde, non seulement en classant et déclassant, mais en générant des réalités nouvelles, des configurations de la singularité quelconque, de l'être-ensemble et de la temporalité, jamais vues auparavant. Simondon :

Ce qui est rompu dans le passage de la magie aux techniques et à la religion, c'est la première structure de l'univers, à savoir la réticulation des points-clefs, médiation directe entre l'homme et le monde. Or, l'activité esthétique préserve précisément cette structure de réticulation. Elle ne peut la préserver réellement dans le monde, puisqu'elle ne peut se substituer aux techniques et à la religion, ce qui serait recréer la magie. Mais elle la préserve en reconstituant un monde dans lequel elle peut continuer à exister, et qui est à la fois technique et religieux ; il est technique parce qu'il est construit au

lieu d'être naturel, et qu'il utilise le pouvoir d'application des objets techniques au monde naturel pour faire monde de l'art ; il est religieux en ce sens que ce monde incorpore les forces, les qualités, les caractères de fond que les techniques laissent de côté ; au lieu de les subjectiviser comme le fait la pensée religieuse en les universalisant, au lieu de les objectiver en les enfermant dans l'outil ou l'instrument, comme le fait la pensée technique, opérant sur les structures figurales dissociées, la pensée esthétique, restant dans l'intervalle entre la subjectivation religieuse et l'objectivation technique, se borne à concrétiser des qualités de fond au moyen de structures techniques : elle fait ainsi la réalité esthétique, nouvelle médiation entre l'homme et le monde, monde intermédiaire entre l'homme et le monde. (*Du mode d'existence des objets techniques*, p. 182)

## CE QUE « MÉDIUM » PEUT VOULOIR DIRE : L'EXEMPLE DE LA PHOTOGRAPHIE

Jacques RANCIÈRE

Je présenterai ici quelques remarques sur l'usage de la notion de médium dans la pensée de l'art et sur l'éclairage qu'apporte à cette notion le cas de la photographie. La notion de médium est en effet beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît d'abord. La théorisation du médium comme élément crucial du modernisme artistique fait jouer deux sens apparemment opposés du mot. Dans le mot « médium », on entend d'abord « ce qui se tient entre » : entre une idée et sa réalisation, entre une chose et sa reproduction. Le médium apparaît ainsi comme un intermédiaire, comme le moyen d'une fin ou l'agent d'une opération. Or la théorisation moderniste qui fait de la « fidélité au médium » le principe de l'art renverse la perspective. Ce médium à la spécificité duquel il faut être fidèle n'est plus simplement l'instrument de l'art. Il devient la matérialité propre qui définit son essence. C'est bien le cas dans la définition greenbergienne de la peinture fidèle à son médium propre – la surface bidimensionnelle et le pigment coloré –, et délivrée par là des tâches serviles de la représentation. Le médium n'est plus alors le moyen d'une fin. Il est proprement ce qui prescrit cette fin. Mais la thèse qui identifie l'essence d'un art à la loi de son médium se laisse lire en deux sens opposés. D'un côté, elle dit : l'art est de l'art quand il est délivré des tâches de la mimésis, quand il devient seulement l'exécution dans son matériau propre de sa propre idée. C'est cet énoncé qu'on retient d'ordinaire. Mais la thèse se lit aussi à l'envers : l'art est de l'art quand la contrainte du matériau et de l'instrument le délivre de lui-même, le délivre de la volonté de faire de l'art. La séparation de l'art avec la mimésis est alors aussi une séparation de la *tekhnè* avec elle-même : séparation entre la *tekhnè* comme exécution d'une idée, mise en œuvre d'un savoir, et la *tekhnè* comme loi de la matière et de l'instrument, loi de ce qui n'est pas de l'art.

La thèse du médium dit ainsi deux choses à la fois : premièrement l'art est de l'art quand il n'est que de l'art ; deuxièmement l'art est de l'art quand il n'est pas que de l'art. On peut synthétiser les deux propositions contradictoires de la façon suivante : l'art est de l'art pour autant qu'il est possible que ce qui est de l'art, en même temps, ne soit pas de l'art. Il est de l'art quand ses productions appartiennent à un milieu sensible où se