

Sommaire

[Définition du concept d'appareil](#)

N° de version : 1, édition février 2021



Pierre-Damien Huyghe

Extrait d'un article publié par la revue [Plastik] n°3, Cerap/Presses de la Sorbonne, présentation du dossier "Le temps des appareils", 2003.

« (...) La recherche est consacrée aux formes de perception impliquées par les appareils. On souhaitera sans doute une définition des termes, fût-elle d'abord abstraite. Disons donc qu'un appareil est une modalité technique distincte de l'outil et de la machine. 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 en général à un outillage de servir ; il s'intègre au système de ces dispositions et ses propriétés spécifiques sont alors difficile à repérer. L'appareil photo, par exemple, a reçu et reçoit encore un emploi dans le système de la production et de la diffusion des images et des illustrations, mais pas en raison de sa qualité d'appareil, plutôt en raison de la possibilité d'escompter en lui un service aux deux sens de ce verbe : envisager un usage, assigner une valeur d'échange. La technicité photographique se trouve alors prise dans une temporalité d'essence plus économique qu'esthétique. Cette temporalité ne se défait pas des valeurs du rendement. Il ne s'agit pas là d'un sujet sans importance aujourd'hui où l'emploi majeur de la photographie — la presse — se renouvelle au profit de ces banques d'images dont la propriété, la gestion et les principes laissent hors marché du travail des usages professionnels naguère encore recherchés. Mais tout cela, encore une fois, ne touche pas à l'essence de l'appareil.

Quand une technique est employée à titre d'outil, c'est parce qu'elle prolonge, affine ou augmente une qualité corporelle. Certains dispositifs ne sont capables que d'un tel prolongement, le marteau par exemple. D'autres ne s'y

tel prolongement, 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. Dans le cas de l'appareil photo, il s'agira de la possibilité, pour une vue, de se délivrer en raison de caractéristiques techniques propres à l'appareil, à commencer par le champ. La photographie ne se fait pas seulement de voir dans le prolongement de l'oeil qui l'a visée, elle fait voir, elle fait paraître au regard un visible dont les données ne sont pas propres aux yeux. Certes le prolongement de la visée est aussi une possibilité de l'appareil. Rendre à la vue sans surprise ce qu'elle a vu d'elle-même à fin, par exemple, de conserver ou de garder tel ou tel moment qu'on a aimé, voilà qui est un usage encore fréquent de la photographie. Mais cela n'expose pas la qualité particulière de l'appareillage, soit le fait qu'il y a en lui une puissance de perception, une forme particulière de la sensibilité.

Je ne peux développer dans une simple introduction tous les arguments nécessaires. En évoquant la capacité de l'appareil à former de la sensibilité, je traite aussi bien d'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 par exemple, mais aussi celle de la photographie, ou encore celle du cinéma. Cette liste n'est pas close. 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 (c'est assez clair au cinéma où ma vue s'arrête à la coupe du plan, coupe plus objective et matérielle que subjective et volontaire). Pour

la même raison il n'y a pas de simplicité de l'espace et du temps, la jointure de l'un et de l'autre est pour nous diverse. Ainsi un appareil photographique ne joint-il pas l'espace et le temps comme une caméra, ainsi ne fait-il pas voir la même articulation de l'un à l'autre. Cela s'éprouve aux traces laissées par l'opération même de l'appareil qui est sa donnée mécanique. Ces traces, nous les appelons vite des images, sans assez penser qu'il y a plusieurs sortes d'images, des imitations et des images proprement dites, des re-présentations et des données visuelles, des perspectives et des surfaces, des projections et des plans, etc.

A la multiplication des types d'image la perception est en principe gagnante : si notre vue se fait à la forme d'un appareil de vue, alors notre champ perceptif se renouvelle dès que la puissance de cet appareil est libérée. Pourquoi le goût pour cette libération ne va-t-il pas de soi ? C'est ce que nous cherchons à comprendre.

Deux grandes hypothèses se dégagent. L'une a trait au « partage du sensible », pour reprendre une expression désormais connue de Jacques Rancière. L'autre concerne le corps même de la sensibilité, son intégrité.

Le champ de la première hypothèse, c'est la communauté. A chaque fois qu'apparaît dans l'histoire humaine un nouvel appareil, c'est toute une façon de partager le sensible qui risque de se déséquilibrer. Un bon exemple du sentiment d'un tel risque est, pour longtemps, la réaction de Baudelaire devant l'émergence technique de la photographie et ses « prétentions. » Le poète et critique a très bien vu comment ce nouvel appareil d'image pouvait mettre en cause la répartition des valeurs, le « sacré » d'un côté, le « répandu » de l'autre. Qu'il ait dénoncé cette mise en cause reste un problème digne d'analyse,

Baudelaire s'étant fait par ailleurs, comme on sait, le chantre de l'idée d'une « beauté moderne. » Peut-il y avoir quelque modernité que ce soit sans l'avènement d'un appareil de perception ? Cela mériterait encore réflexion.

Pour autant, nous n'avons pas choisi ce champ pour le présent dossier. Nous nous sommes davantage intéressés à la seconde des hypothèses que j'évoquais à l'instant et aux façons dont un appareil pouvait en jouxter un autre. Nous voulions mettre en jeu des intersections ou des interférences, voir les différences sur la ligne même de leurs démarcations, nous placer à l'intersection de l'image fixe et de l'image mouvement, du temps perdu et du temps restitué. Ce sont ces deux notions majeures — intersection et interférence — qui ont été proposées aux étudiants, chercheurs et plasticiens. Sur le plan visuel, nous avons évidemment retenu ce qui était le plus compatible avec le format d'une revue, à savoir des photographies et des extraits de films ou de vidéo. Pour les textes, la façon d'aborder le sujet était a priori plus libre.

Un dernier mot : une intersection peut se figurer comme une ligne de partage entre deux milieux. C'est un lieu de contact insaisissable, simple ligne imaginaire dans un dessin, césure entre plans dans un film. L'intersection est comme telle indéfinie : elle n'appartient ni à l'un ni à l'autre des milieux qui se séparent en elle, elle est pourtant l'un et l'autre à la fois. En fait elle est cet indécidable où l'un est à l'autre, où l'un cesse d'être soi et devient l'autre. Cette structure peut être pensée comme celle du toucher et du contact. Elle figure l'être sur sa démarcation même. Un corps est probablement un ensemble de démarcations sensibles, c'est un système où des sens tout à la fois résonnent les uns dans les autres

(c'est ainsi qu'il peut y avoir du silence dans une vue) et se démarquent les uns des autres. Ces interférences et ces démarcations qui mettent le corps en tension, qui le distraient littéralement, chaque appareil les configure à sa façon. Cette configuration tend à se crypter dans les pratiques dominantes de l'économie ordinaire. Ces pratiques sont vouées à l'amortissement des tensions, non à l'aperception des faits. On peut penser au contraire que l'art est une conduite telle qu'il parvient peu ou prou à exposer ce qui disparaît ordinairement dans l'usage. Ipso facto, c'est la part d'habitude perceptive qui se trouve mise à l'état critique, même si cette critique, comme la chirurgie une fois évoquée par Walter Benjamin à propos du cinéma et de ses coupes, requiert, pour être précise, une incontestable délicatesse. »

Table des Matières

Sommaire	2
----------	---