

## LES REVOLUTIONS DU VISUEL.

Jean-Louis Déotte,  
Juin 87.

"Epoque": du grec epokhé, proprement "point d'arrêt", pris ensuite comme terme d'astronomie, puis au sens de "temps marqué"; a d'abord le sens fort de "moment où se passe un fait remarquable". (O.Bloch et W.Von Wartburg : Dictionnaire étymologique de la langue française).

(1).

Louis Marin [1] analysant les écrits de Cézanne, décrit un très curieux processus d'échanges entre l'objet peint, la pomme dans le tableau, et l'oeil du spectateur. Processus qui est à lui seul une révolution du visuel. En effet, s'il faut considérer le globe de la pomme peinte par Cézanne comme la présence de l'oeil dans le tableau et si à la place du globe oculaire du spectateur, peut très bien venir s'installer la pomme regardant la pomme peinte dans le tableau, alors c'est l'ensemble du dispositif perspectif qui a informé toute la tradition picturale occidentale depuis le Quattrocento, qui est bouleversé.

*En quel sens ?*

Si, comme nous avons cru pouvoir le montrer à partir des textes de Manetti, écrits à propos des deux "expériences" [2] de Brunelleschi, toute la production picturale née avec la Renaissance italienne et flamande, est subordonnée à une position de maîtrise du sujet de la perspective, telle que, ce sujet est toujours déjà présent dans la peinture comme "point du sujet" ou point de fuite, point de convergence de toutes les parallèles, alors c'est cet à priori qui est ébranlé, voire subverti, par Cézanne.

Plus précisément, il y a donc dans la peinture classique aussi un processus d'échanges entre l'oeil et l'objet peint, mais cet oeil n'est qu'un point dans une construction géométrique, le sommet de la pyramide visuelle dont l'objet visé constituerait la base [fig. 1]. L'objet lui-même est entendu comme représentation qui n'a de sens que pour ce sujet, substrat de la représentation (Heidegger), pour autant qu'entre eux deux, vienne s'interposer une surface immatérielle, le plan de projection comme ensemble de coordonnées orthonormées, la grille rationnelle.

---

[1] *Cézanne au risque de la philosophie contemporaine*, in : *Cézanne ou la peinture en jeu*, Ed. Criterion, Limoges, 1982,

[2] J.L. Déotte : *L'institution picturale de la société*, Ed. Osiris, Paris, 1987.

(2).

Comprenons que c'est dans une première approximation, historique et aussi didactique, comme ici chez Dürer, qu'il faut une figuration de la singularité, du point de vue, du dessinateur à l'oeuvre, du sujet de la représentation, qu'il faut une représentation de la représentation en train de s'accomplir, et ainsi, en son temps, de faire époque, massivement et méthodiquement. Parce qu'en fait, comme le montreront très vite les traités de perspective, mais aussi la peinture sur de hautes voûtes, on arrivera facilement à se passer de cette fiction au profit d'un point de vue idéal dans la construction, laissant la place à l'anonymat du dispositif perspectif, au géométral, au plan de projection strictement asubjectif.

*Mais alors, quel est le sujet de la représentation ?*

Si, dans un premier temps, il faut bien rattacher la construction géométrique à un point de vue, celui-ci n'a rien de subjectif au sens d'une psychologie empirique ou de ce que Nietzsche promouvra au nom du "perspectivisme". La véritable maîtrise de la représentation n'est pas le fait de ce point qui n'a pas de substance, de cette singularité. Peu importe le point de vue sur les choses : il n'y en a pas de princier. Ce qui compte c'est que tous les points de vue, parce qu'ils appartiennent à un même géométral, soient comparables. Comme le rappelle Vincent Descombes [1] : "l'objet de la géométrie descriptive est de déterminer les propriétés invariantes d'une figure quelconque pour toute perspective, c'est-à-dire pour toute projection de cette figure sur un plan (où elle apparaît). Si on fait varier le plan de projection, la figure va elle aussi varier de façon également régulière et en conservant certaines propriétés (dites de *position*), par exemple un cercle deviendra une ellipse mais, sur la circonférence de toutes les sections coniques que l'on peut ainsi obtenir, un point B, situé entre A et C, conserve cette place intermédiaire. Le sens du perspectivisme est par définition de trouver de l'ordre dans la variété, de l'invariant dans le changement, de l'identité dans la différence".

On peut dire que cet espace est essentiellement républicain.

---

[1] In *Le même et l'autre*, Ed. de Minuit.

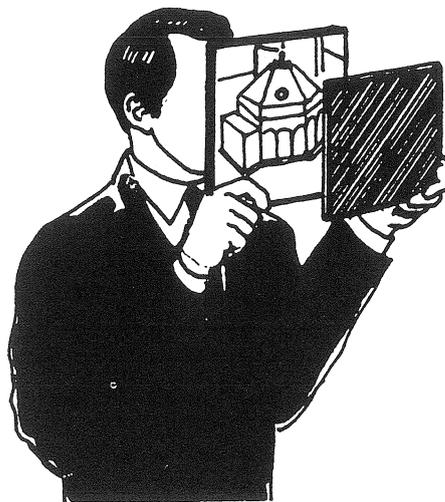
(3).

A partir d'un tableau "classique", nous pouvons déduire le point de vue idéal de la construction, donc la place du spectateur idéal, mais de surcroît en systématisant la construction projective, nous pouvons imaginer et faire apparaître ce que serait la vue de n'importe quelle perspective sur l'objet, puisque nous sommes, avec cette détermination de la surface comme *plan de projection*, dans un monde du déjà connu : il y a des conditions de la représentation, qui sont les conditions de la connaissance rationnelle. Nous savons ce que sont les étants, avant tout apparaître, avant toute donation de l'Être.

Le sujet dont il question n'est pas celui qui jette ce vaste filet sur l'Être, qu'à la suite de Heidegger on peut appeler le *mathématique* [1], cette grille qui détermine le plan de projection. Il est plutôt celui qui, la grille ayant été jetée, la surface ayant reçu une signification immatérielle, le tableau ayant été pensé comme *quasi fenêtre ouverte sur le monde* [2], est le nom de ce savoir qui précède tout savoir sur les choses, ce substratum de la représentation qui "précède" toute représentation, qui "précède" n'importe quelle vue singulière.

Dira-t-on alors que ce sujet est un "effet" de la détermination de la surface d'accueil de l'apparaître, de l'événement, de l'occurrence comme surface de projection ? Non, car cela serait réintroduire une sorte de causalité productrice d'écho. Parlons plutôt de place: le sujet est une place dans un dispositif. Il (n')est (que) cet oeil, (que) cette singularité, qui vient se placer au dos du panneau peint percé par Brunelleschi [fig. 2].

Figure 2 : le premier dispositif de Brunelleschi.



---

[1] In *Qu'est-ce qu'une chose*, trad. J. Reboul, J. Taminiaux, Ed. Gallimard, 1972.

[2] L.B. Alberti : *Della Pictura*.

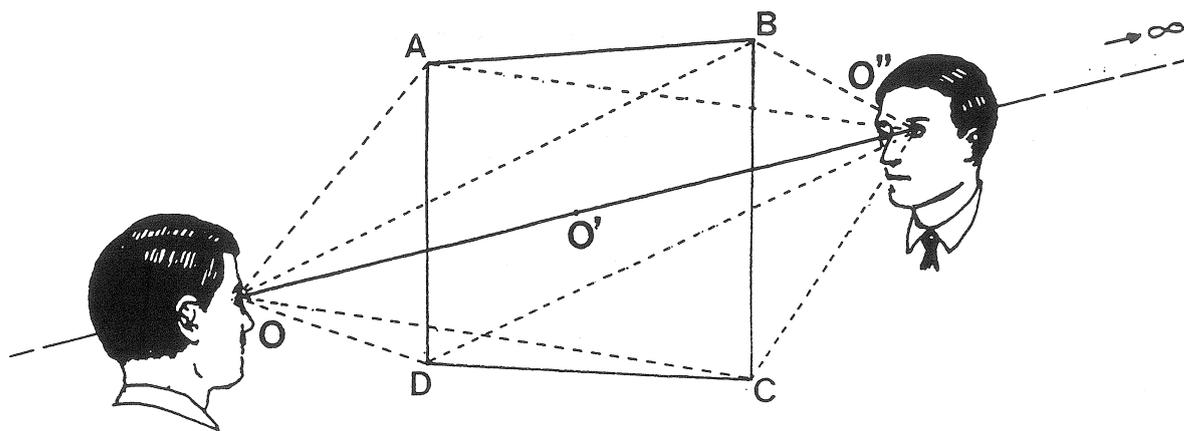
( 4 ).

Ce n'est pas sans conséquences sur la subjectivité - au sens psychologique du terme - que le dessinateur, l'expérimentateur, la singularité, doivent se masquer derrière un panneau, derrière un cache afin de n'immobiliser qu'*un* oeil (comme ici chez Dürer et chez Brunelleschi, et il faudra bien penser que comme le Descartes des *Préambules*, *Je* s'avance toujours masqué)...

*Mais vous oubliez alors que la connaissance se décrira à la première personne, et que cela caractérise l'époque des Temps modernes !?*

Je sais bien... Mais en même temps tout le monde, n'importe quoi (une singularité), peut se mettre derrière le panneau, derrière le cache et faire l'expérience, donc avoir la certitude, dans le cadre du dispositif de Brunelleschi que le point de vue et le point de fuite coïncident, projectivement. Tous, c'est à dire chacune des singularités, de la même manière, à la suite de Descartes, peut douter, mettre entre parenthèses le monde et les connaissances idéelles, et par là, en se distinguant de la totalité, par ce passage intenable à la limite, s'atteindre comme *cogita*. Mais *Je* ne précède pas l'acte d'expérimenter (Brunelleschi) ou l'acte de passer à la limite, par une réduction du monde, une mise entre parenthèses, une épokhé. Ce n'est évidemment ici pas le même sujet qui doute et qui a la certitude d'exister ou de voir la coïncidence des contraires. Mais alors qui (ou quoi) doute ? Mais alors qu'arrive-t-il ? Quel *quod* vient se coller à l'oeilleton, et voyant à travers les déterminations du dispositif perspectif, va accéder, à la vérité comme certitude, à la subjectivité perspectivo-philosophique, à la modernité [fig. 3] ?

Figure 3 : schéma de H. Damisch : le premier dispositif de Brunelleschi et la coïncidence projective des contraires (point de fuite : 0, point de vue : 0'') [1].



[1] H. Damisch; *Origine de la perspective*, Macula n°5/6, Paris, Ed. Macula,

( 5 ).

En toute rigueur, là où dans le schéma il y a un personnage, il devrait y avoir un point, le point originaire, qui n'est pas une origine, mais le passage à la limite, quand le monde a été mis entre parenthèses. *Il n'y a rien à figurer : ce point est l'infigurable même.* Cela a des conséquences très importantes sur l'identité personnelle, qui ne peut être alors que de représentation. Mais d'une représentation qui ne re-présente rien de déjà-là, puisqu'il n'y a rien de présent, ni d'absent d'ailleurs, mais de l'absent-présent, une archi-trace.

Ce n'est pas en l'absence d'un sujet, figurable, que la représentation viendrait se faire passer pour l'absent. Au contraire la représentation va rendre possible la présence en la légitimant, comme le rappelle Louis Marin : "à la frontière, je présente mes papiers, qui me représentent" [1], qui m'authentifient. La représentation légitime, vient donner figure, à ce qui en soi est infigurable. De la même manière, *je* ne me ressemble pas, mais mon *portrait* peut, lui, être ressemblant. Ce qui est vrai de l'identité personnelle, l'est aussi de celle de l'intersubjectivité, du nous.

Le *nous* est lui aussi incertain, en tant que tel, infigurable : la communauté devient explicitement la communauté du défaut de communauté [2]. De sa représentation on pourrait dire qu'elle lui vient de l'extérieur, s'il y avait un intérieur. Elle lui vient de la peinture, de la sculpture, des commandes passées aux artistes par les Princes et les Cités. Et pour toutes ces raisons, elle est toujours fragile, menacée. La communauté fait l'expérience de l'absence de (pré)destination. Ce sont ses représentations qui vont être pour elle sa destination, mais combien plus dérisoire que l'étaient les statuette du christianisme médiéval ! Ces oeuvres qui destinaient leur spectateur comme chrétien.

L'identité moderne n'est plus donnée avec le nom (celui de la tribu : régime sauvage de l'identité), ni avec le corps (l'incorporation christique : régime théologico-politique) : elle est de *réverbération*. La structure du Théâtre Olympique de Vicenza [fig. 4], construit par Palladio, permet de comprendre comment la scène représentative, un théâtre strictement perspectiviste puisque le point de vue sur les rues perçant le fond de la scène, ne pouvait être occupé par personne [3], comment donc un tel dispositif visuel, s'accompagnant de la série majestueuse des statues de héros encadrant la salle, pouvait permettre à une absence de communauté, d'accéder à la certitude, à la certitude de constituer une communauté de la *virtù*.

---

[1] In *Le portrait du roi*, Ed, de Minuit, 1981.

[2] B. Stiegler ; *Programmes de l'improbable*, in Revue InHarmonique, Ed, Ch, Bourgois.

[3] A. Rivkin ; *La ville, espace cérémoniel*, in Traverses n°21/22, C.C.I., Paris.



(6).

C'est toute la question de la différence entre le quid et le quod, entre le *ce que c'est* et le *qu'arrive-t-il ?*, entre la connaissance et l'Etre qui est posée, *mais selon une certaine détermination de la connaissance, le régime ou l'époque de la représentation, de la vérité comme certitude*. Et cette époque-là a été inaugurée par des peintres (Masaccio), des architectes-expérimentateurs (Brunelleschi, Alberti), ce dont l'époque en ses temps et lieux initiaux était parfaitement consciente. Une époque dans un sens fort a un lieu et une date de naissance, des initiateurs, des ouvriers, ce dont aucune causalité historique ne saurait rendre compte: un premier acte qui a son unité de temps et de lieu, des noms propres.

Qu'est-ce qui pourrait justifier, légitimer l'ouverture d'un monde, sinon l'ouverture elle-même ?

Ce ne sont pas des enchaînements d'événements, des causes, qui la rendent inévitable puisqu'elle est seule avec la nouvelle définition de la surface d'accueil de l'événement qu'elle déploie, à déterminer le nouveau mode légitime d'enchaînement sur l'événement. Dans ce sens, on ne passe pas d'une époque du visuel, d'une époque de l'art, à une autre. Il n'y a pas de nous qui pourrait totaliser l'histoire, en rendre raison, puisqu'il n'y a de nous que d'une époque.

Rien ne prépare l'ouverture si tout l'annonce dans des oeuvres qui font sentir que l'ancien monde se lézarde. Le dernier acte, qui est aussi un seuil, c'est Cézanne et ses pommes, comme clôture de cette époque de la représentation ; c'est Husserl qui est son philosophe.

Qu'est-ce qui est essentiel ici avec Cézanne ? La nouvelle définition de la surface, et puisque nous n'envisageons ici que le visuel (alors qu'une époque ouvre immédiatement aussi une autre temporalité, une autre historicité), c'est une autre définition du tableau, lequel cesse d'être stricto sensu, une quasi fenêtre ouverte sur le monde.

(7).

Il faut citer ici le texte de Louis Marin, résumant et concentrant toutes les difficultés des écrits cézanniens : "Les bords de l'objet fuient vers un centre placé à notre horizon. C'est la version cézannienne de la perspective, du point de vue et du point de fuite. Mais ici à nouveau l'énoncé est difficile à comprendre. L'oeil, par et dans le regard, devient "concave", concentrique au point culminant de la sphère de l'objet, comme l'objet, par son point culminant dans et par le regard, est devenu concentré dans le point de l'oeil, la pupille. Ainsi lorsque Cézanne écrit que les bords de l'objet fuient vers un centre placé à notre horizon, il note que dans ce travail du regard, tout se passe comme si les bords de l'objet venaient converger vers le point culminant, venaient se concentrer vers le centre de l'oeil qui les enveloppe concentriquement dans la concavité de son regard à partir de ce centre. Mais il faut ajouter que, dans cette notation, nous sommes passés, avec Cézanne, du travail du regard sur le motif (sur nature) au travail du peintre sur la toile (sur le tableau). Comment faire (réaliser) que le *point culminant* de la sphère "objective" soit le centre de la pomme peinte placé à notre horizon, à l'horizon et du regard et du tableau ? Comment faire (réaliser) que simultanément l'objet se concentre à son point culminant tout en laissant fuir ses bords vers un centre placé à l'horizon du tableau ? Comment faire que la sphère de l'objet soit à la fois convexe et concave, pleine et vide ? Malgré la fuite des bords vers le centre ou plutôt dans et par la fuite même des bords vers le centre (du tableau), qui devrait vider l'objet de son volume, de sa plénitude de chose, l'objet trouve ou retrouve ce volume au fond du globe de l'oeil regardant la pomme *peinte* (ou la tête, la boule, l'orange). En un mot, tout se passe dans et sur le tableau comme si c'était la pomme qui regardait sa propre image par son point culminant sur le tableau sphérique rétinien en son centre placé à cet horizon. Loin donc que le regard se trouve neutralisé dans une sorte de sidération, de stupéfaction ou de fascination du sujet dans l'être des choses, c'est au contraire l'Etre qui est devenu regard du tableau, regard des choses que le tableau présente. La pomme est devenue un oeil sur le tableau comme l'oeil était devenu pomme dans l'être. L'Etre naturel est passé dans le tableau de peinture, dans le mouvement de systole et de diastole d'un regard, d'un regard théorique sans sujet ni objet où l'ancrer, où le fixer, ou plutôt qui est à la fois le sujet et l'objet d'où il rayonne" [1].

---

[1] Opus cit, p.80.

( 8 ).

Si le voyant peut-être vu, dans le même mouvement que l'objet vu est voyant, c'est que le tableau, c'est-à-dire la surface d'inscription des signes, et plus généralement la surface d'accueil de l'occurrence, est en train de changer de définition. C'est ce que veut signifier Louis Marin quand il note qu'un échange de systole et de diastole se réalise. C'est que la surface doit être entendue comme *membrane*.

*Ce faisant, n'extrapolez-vous point, à partir de Cézanne, du tableau au visuel, d'une nouvelle définition du tableau à une autre acception du visuel, dont vous êtes prêt à affirmer qu'elle fit époque ? Qu'est-ce qui vous permet d'affirmer qu'entre l'oeil et l'objet vu il y a toujours une médiation, une surface d'accueil de l'apparaître, dont l'oeil et l'objet vu ne seraient en fait que des instances articulées ?*

On peut très bien, restant dans le cadre de l'optique classique (Képler, Descartes) ne raisonner, dans un premier temps, qu'en termes d'oeil - comme machine optique complexe - et d'objet faisant parvenir des rayons lumineux à cet oeil. Mais, en restant à cette phase élémentaire, on ne peut faire l'économie d'une théorie de la lumière, ce tiers inévitable qu'il fallut arracher au platonisme, ni comme le montre très bien Gérard Simon [1], faire l'économie d'une technologie du visuel, parce qu'il y a la médiation d'un "engin", la lentille optique. Cette lentille qui devait bouleverser considérablement la vieille optique, puisqu'elle introduisait à la scientificité de l'image (l'image virtuelle) produite à l'intersection de tous les rayons lumineux convergents, cette optique à laquelle, d'une certaine manière Cézanne fait retour puisqu'il suspend la dichotomie de l'objet et du sujet.

Mais l'optique classique est une abstraction, non en tant que théorie mathématisable, géométrisable, nécessairement abstraite, mais une abstraction oublieuse parce que toute la théorie optique suppose nécessairement, en tant que théorie scientifique déjà, une certaine détermination de la surface, de la surface entendue comme le mathématique.

Ce qui a pour effet que, bien que son développement à partir de Kepler eut des conséquences primordiales dans son champ, et dans le champ de la physique en général avec la théorie de la lumière, il n'en reste pas moins qu'en tant que théorie scientifique elle ne devait pas se donner, automatiquement, un nouveau socle, une philosophie.

---

[1] *Derrière le miroir*, in *Le temps de la réflexion* n°2, Ed. Gallimard.

(9).

A fortiori, il ne lui était pas nécessaire de se donner cette nouvelle terre ferme pour la philosophie que fut l'énoncé du cogito. Cet énoncé dont il ne faudrait pas oublier qu'il est un passage à la limite, un extrémisme, une grande folie réductrice, qui fit époque [1]. Il ne s'agit donc pas pour nous (même si nous sommes amenés à faire porter l'accent sur la surface d'accueil, médiatrice et receptrice, et donc sur les différentes "machines" d'image et de son qui en sont la réalisation déterminante, comme le portillon perspectif, la lentille, l'appareil photographique, la caméra vidéo, etc...) d'être matérialiste, d'un matérialisme nouveau, technologiste. Et, contrairement à ce qu'affirme G. Simon, nous ne penserons pas qu'on peut faire sortir le sujet de l'aperception de la nouvelle optique, ni le cogito cartésien de la théorie képlérienne de la lentille convergente.

La raison en est qu'une époque s'ouvre - et c'est la question de la décision - corrélativement à une entreprise de réduction de l'existant, à un arrachement par lequel la signification, le droit, la valeur se distinguent du réel, du fait, de la force. Qu'immédiatement, lui succèdent l'installation et la stabilisation, cela est inévitable. C'est Descartes *suivant l'ordre des raisons*, venant stabiliser le cogito, venant asseoir la démarche systématiquement suspensive des deux premières *Méditations*. Ce n'est que par et dans cet effort dangereux (qui est l'acte d'un homme, dans un temps et dans un lieu), qu'un instant, un point originaire est atteint, dans la tension.

On comprend alors que l'on pourra écrire toutes les histoires que l'on voudra du *développement* matériel, technique, cognitif, politique, etc..., il ne saurait en sortir la décision de mettre entre parenthèses l'existant, dont l'existant technique, matériel, cognitif, etc...

Mais une "machine" ou un "engin", une arché-technique dont les caractéristiques et la structure, seraient à la fois d'arrachement à l'existant et de stabilisation de cette distance, de cette tension, et qui entraînerait une autre définition de l'accueil, et donc de l'étant, aurait toute la capacité d'assurer une nouvelle terre ferme. C'est dans cette "perspective" que nous privilégions les machines d'image et donc les différentes époques de la peinture, dans la mesure où l'artiste a eu à combattre le trop plein des images qui envahit déjà toujours sa toile.

---

[1] J. Derrida : *Cogito et histoire de la folie*, in *L'écriture et la différence*, Ed. Le Seuil, 1967.

( 1 0 ).

Cette retraite est tout à fait sensible chez Cézanne dans son refus de l'immédiateté, de l'instant impressionniste. Elle est aussi nécessaire à Bacon, mais alors contre la photographie : "La peinture moderne est envahie, assiégée par les photos et les clichés qui s'installent déjà sur la toile avant même que le peintre ait commencé son travail... La surface est déjà tout entière investie virtuellement par toutes sortes de clichés avec lesquels il faudra rompre. Et c'est bien ce que dit Bacon quand il parle de la photo : elle n'est pas une figuration de ce qu'on voit, elle est ce que l'homme moderne voit. Elle n'est pas simplement dangereuse parce que figurative, mais parce qu'elle prétend régner sur la vue, donc sur la peinture. La peinture abstraite atteste [cette difficulté pour rompre avec la figuration] : il a fallu l'extraordinaire travail de la peinture abstraite pour arracher l'art moderne à la figuration" (G. Deleuze [1]).

Qu'on appelle cet arrachement, conversion ou retournement sur les choses (Rilke), c'est toujours la même chose qui est visée, pour le peintre, la question de la toile, qui ne peut être posée que dans une rupture, un hiatus, un détournement par rapport à ce qui est maîtrisé, positif et fidèle.

Et, à partir de là, la pensée n'en a jamais fini de cet intermédiaire entre l'oeil et la chose vue, que ce soit au titre de la lumière ou à celui de la théorie des couleurs. Il y a bien des avancées de l'optique physique, mais il y a aussi un renouvellement constant de la philosophie. La théorie de la lumière nourrit tout le platonisme, celle des couleurs ressurgit avec la philosophie du langage de Wittgenstein et de J.-F. Lyotard. C'est qu'inévitablement des philosophies du sensible, du cas, de l'occurrence, de l'événement, de la phrase, doivent renouer avec la question de l'apparaître, de son lieu, de la natalité de ce qui surgit, de ce que Platon appelle le *ce en quoi* ou le réceptacle, la nourrice, le lieu : la *khôra* et Derrida, la surface d'inscription.

L'illusion consisterait à penser le visuel dans l'immédiateté du visible surgissant dans la donation, sans traces inscrites, donc sans surface de réception, sans la médiation d'un accueil qui est toujours toute une époque, ce que Panosky appelait, mais dans une autre acception, trop langagière : *une forme symbolique*. Nous préférons une surface d'époque. Car, comme il y a, selon lui, des époques de l'art, des époques de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, il doit y avoir des époques du visuel qui seront des époques de la surface, de la surface d'époque.

---

[1] G. Deleuze : *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Ed. de la Différence, 1981.

( 1 1 ) .

Nous ne savons pas à quelle époque nous ouvre la peinture de Cézanne - la nôtre, et en cela la plus énigmatique - mais si nous suivons Louis Marin, si nous pensons que par sa retraite, il ouvre une autre définition de la toile, comme membrane d'échanges plus que comme "interfaces" probablement, et ce contre le tableau comme surface de projection, alors nous avons à connaître à partir de là, le nouvel ordre (visuel) qui s'annonce. Soit, inévitablement, un autre enchaînement sur l'événement visible, donc une autre définition, au bout du compte, de la communauté, qui est autre que la "communauté" des voyants visibles, celle des places échangeables dans le champ visible, si tant est que la co-appartenance des voyants au visible puisse fonder quelque chose comme une communauté. La croyance dans la co-appartenance comme lien, et donc la philosophie de la foi naïve, non-réflexive, dans le visible, qui aura toujours raison contre la science, parce que le soleil tourne toujours autour de la Terre, cette pensée, signalerait plutôt l'*époque* cézannienne et l'oubli, concomitant, de sa surface de réception.

On le comprend maintenant, qu'une pensée du visuel, qui n'est pas une pensée de la co-appartenance au visible, qui la suspecte même de n'avoir pas su qu'elle faisait époque en ne voulant pas considérer que son peintre-philosophe - Cézanne - ne pouvait manquer la question de la toile et du tableau, aura tout à apprendre, non pas d'une histoire de l'art, mais d'une pensée des époques de l'art saisies dans leurs interstices, à partir de leurs incompatibilités.

( 1 2 ) .

Reprenons ces deux derniers points, celui d'une pensée de la communauté antée sur le visible, dont vous affirmez qu'elle appartient à une époque, l'époque ouverte par Cézanne, le peintre du philosophe Husserl, époque qui, dans le même temps, n'aurait pas su ou voulu penser la question de la surface d'accueil, et s'agissant de Cézanne lui-même, n'aurait pas voulu envisager chez lui la question de la toile (lettres de Rilke sur Cézanne), et, second point, celui des époques du visuel, entendues selon la discontinuité d'archi-techniques de "traitement" de la surface d'accueil, que vous privilégiez en les distinguant des techniques "en général". Si vous conservez, non plus au visible, mais au visuel comme un privilège de fondation, d'assise, et s'il y a plusieurs époques incomparables, vous vous retirez la possibilité d'écrire une histoire de ces époques, puisqu'on ne voit pas quel sujet collectif, quel nous, pourrait totaliser et donc écrire cette histoire. Chaque nous visuel (et le visuel n'étant qu'un des modes d'être de la surface), comme celui qui reçoit sa loi du régime de la représentation - la communauté moderne - ne peut communiquer avec les autres nous. Leurs différences donneront nécessairement lieu à des conflits, sur lesquels aucun juge ne pourra trancher: de purs différends donc [1]. Là où, à la suite de la pensée husserlienne de la foi naïve dans le visible, on pouvait espérer voir surgir un socle universel, il n'y aurait plus que de l'hétérogénéité, donnant lieu à des conflits irréductibles. Avec l'universel, ne perdez-vous pas l'humanité comme sujet ?

Il y aurait encore un point plus difficile: en quoi notre époque du visuel permet-elle, apparemment plus qu'une autre, de laisser advenir, au moins en pensée, l'hétérogénéité des époques antérieures, en tant que telle, en accueillant toutes leurs oeuvres, alors qu'elle est la première pour laquelle il y a vraiment une continuité, une homogénéité rendant possible une histoire de l'art ? C'est très probablement la question du musée, telle en particulier que Blanchot l'aborde, à la suite du Musée Imaginaire de Malraux, ce musée qu'il faut entendre, non comme un lieu architectural, mais comme une histoire, non comme un monument, mais comme une autre détermination de la surface d'accueil: une suspension des temps.

On ne peut qu'être frappé de voir en quoi, une pensée politique de la fondation visible de la communauté, de la co-appartenance, ne peut procéder que d'un oubli des déterminations techniques ou artistiques de la surface. Nécessairement, comme chez H. Arendt, ces déterminations ne peuvent être entendues que sous la catégorie de l'outil, caractérisant par ailleurs une forme de la *vita activa* [2], à la fois nécessaire et secondaire, celle de l'homo faber, de l'artisan ou de l'artiste.

---

[1] J.F. Lyotard, *Le Différend*, Ed. de Minuit, 1983.

[2] *Condition de l'homme moderne*, Ed. Calmann Levy, 1983.

( 13 ).

Ainsi la skiagraphie, même telle que la dénonce Platon comme trompe l'oeil, comme art du prestige, puisque les Grecs entendaient par là ces décors ou tableaux où le jeu des ombres et des couleurs reproduit les apparences et donne de loin l'illusion de la réalité, cette skiagraphie qui était pour lui une forme achevée d'apaté - d'illusion - doit, tout comme la peinture réglée et gouvernée par la perspective, être considérée comme une archi-technique visuelle.

Il va de soi, que dans un tel cadre, celui établi par H. Arendt, l'oeuvre d'art ne se distingue que fort peu de l'oeuvre artisanal, étant essentiellement conçue sous l'angle de la permanence, de la durabilité, comme support et condition de possibilité de la mémoire de l'action. D'où le paradoxe d'une philosophie du visible qui échoue partiellement à penser ce qui pourtant n'existe que dans l'exposition : l'oeuvre d'art.

Or, ce que nous apprend Panofsky, c'est qu'une pensée du visuel, doit nécessairement partir d'une analyse des oeuvres et des époques de l'art, qui ne se laissent appréhender que dans les oeuvres. On ne peut pas aborder la question de la surface d'accueil en ne partant pas des oeuvres, c'est-à-dire pour nous aujourd'hui, de cette quasi oeuvre d'art total qu'est le musée d'art, mais aussi du cinéma comme le montre Deleuze. Au contraire une pensée du politique qui renverrait les archi-techniques d'image du côté de l'ustensilité de l'outil, cette dernière ne trouvant place que dans l'articulation des moyens et des fins, se donnerait comme immédiat ce qui a pourtant été nécessairement institué.

C'est chez H. Arendt la scène de l'action grecque, le monde commun, qui surgirait de la conjonction des vues sur le même: *...la réalité du domaine public repose sur la présence simultanée de perspectives [je soulignel, d'aspects innombrables sous lesquels se présente le monde et pour lequel on ne saurait imaginer ni commune mesure ni commun dénominateur. Car si le monde commun offre à tous un lieu de rencontre, ceux qui s'y présentent y ont des places différentes, et la place de l'un ne coïncide pas plus avec celle d'un autre que deux objets ne peuvent coïncider dans l'espace. Il vaut la peine d'être vu et d'être entendu parce que chacun voit et entend de sa place, qui est différente de toutes les autres... Lorsque les choses sont vues par un grand nombre d'hommes sous une variété d'aspects sans changer d'identité, les spectateurs qui les entourent sachant qu'ils voient l'identité dans la parfaite diversité, alors, alors seulement apparaît la réalité du monde sûre et vraie [1].*

---

[1] Opus cit,

( 14 ) .

Refusant à la fois un commun dénominateur, que pourrait apporter la médiation langagière et cette commune mesure que serait la *nature humaine*, H. Arendt est obligée de requérir l'immédiateté visible : *Dans les conditions d'un monde commun, ce n'est pas d'abord la "nature commune" de tous les hommes qui garantit le réel, c'est plutôt le fait que, malgré les différences de localisation et la variété des perspectives [je souligne] qui en résulte, tous s'intéressent toujours au même objet. Si l'on ne discerne plus l'identité de l'objet, nulle communauté de nature, moins le conformisme contre-nature d'une société de masse, n'empêcheront la destruction du monde commun, habituellement précédée de la destruction des nombreux aspects sous lesquels il se présente à la pluralité humaine [1].*

Ce qu'elle décrit là, c'est le *champ* où le voyant est visible et l'objet vu, voyant ; où la multiplicité des places va de pair avec la certitude que les places sont échangeables. Mais ce champ n'est pas immédiatement le *monde*, ils ne sont pas coextensifs. S'ils l'étaient, il n'y aurait pas des époques de l'art, et l'espace d'une cathédrale gothique aurait la même teneur que celui du dôme de la cathédrale de Florence, édifié par Brunelleschi. On peut soupçonner le musée d'avoir confondu les époques et les oeuvres, de telle manière que surgisse une communauté d'oeuvres, qui à l'origine étaient sans communauté. Mais la communauté d'un masque nègre et d'un Picasso, derrière une vitrine, ne les rend que faussement comparables : l'un était oeuvre magique, l'autre pas, l'un était oeuvre de destination païenne, l'autre témoignait de l'absence moderne de la destination. Le musée produit l'illusion d'un même champ là où des mondes, des époques du visuel devraient être distingués.

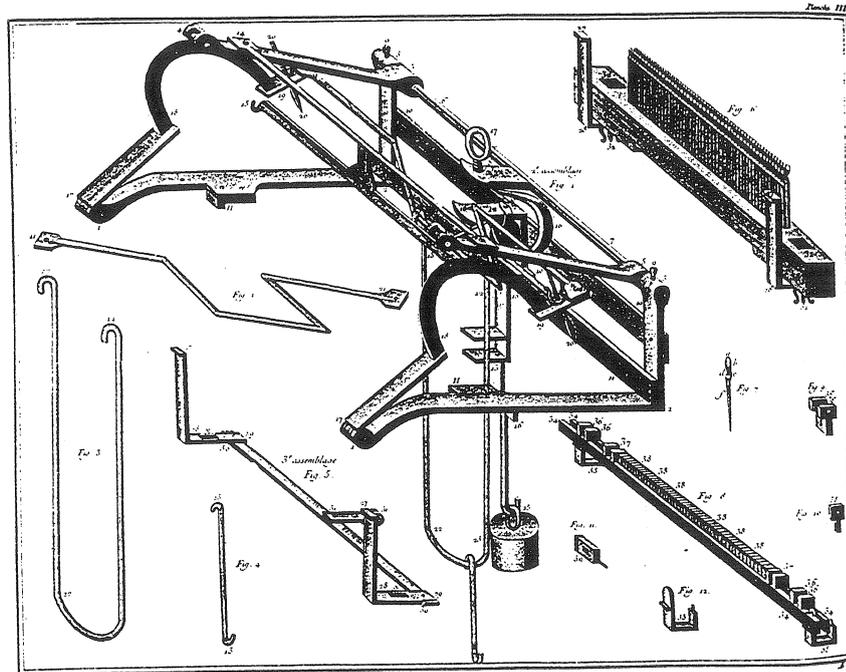
Le champ que décrit H. Arendt ne pourrait devenir monde qu'en assumant sa détermination d'espace cohérent, isotopique, homogène, c'est-à-dire qu'en passant sous la coupe de la géométrie, de la représentation rationnelle.

Il faut être attentif ici aux concepts utilisés : si la perspective n'est pas une métaphore, s'il y a une multiplicité de perspectives, de vedute, alors il faut bien cette commune mesure, qui n'est absolument pas immédiate : un géométral. Mais on est alors dans un tout autre monde que le grec. Les Grecs n'auraient pu reprendre à leur compte cette phrase de Leibniz : *Dieu est le géométral de toutes les perspectives [des monades].*

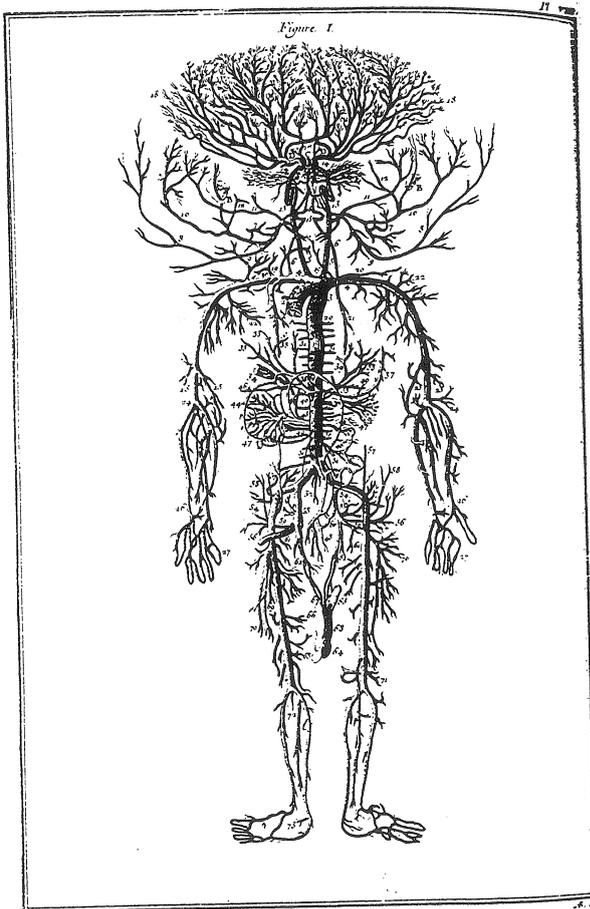
---

[1] Opus cit, pp 68-69.

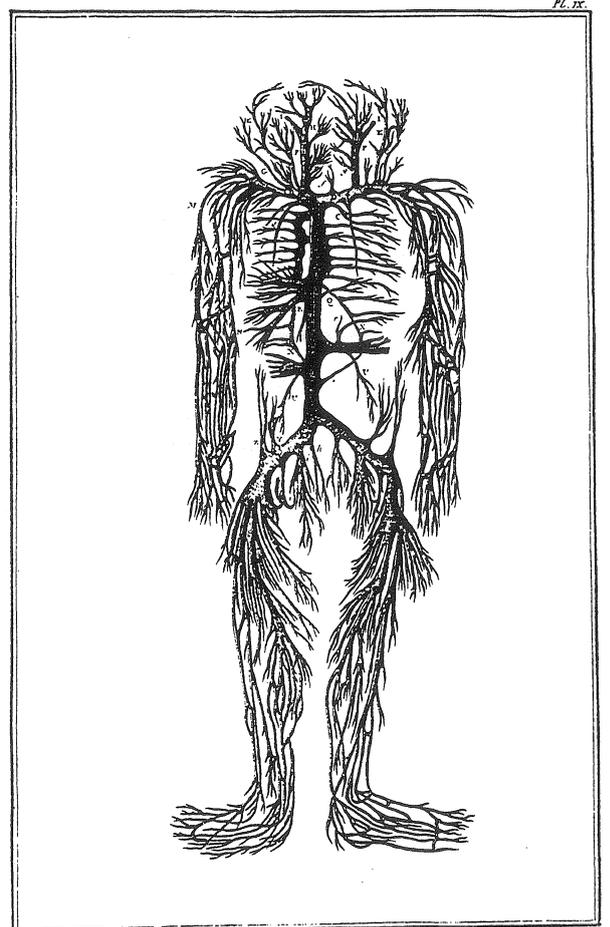
Planches de l'Encyclopédie.  
Machine à faire des bas : planche III.  
Anatomie : planches VIII & IX.



Mâter à faire des Bas



Anatomie



Anatomie