

Centre Pompidou
Dossiers pédagogiques / Art et philosophie

ART ET TECHNIQUE

UN CHOIX DE TEXTES PHILOSOPHIQUES
PARCOURS D'ŒUVRES DANS LES COLLECTIONS DU MUSÉE



Francis Picabia, *Udnie*, 1913. Huile sur toile, 290 x 300 cm
Achat de l'État en 1948 - AM 2874 P. Photo Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP - © Adagp, Paris

UN CHOIX DE TEXTES PHILOSOPHIQUES

COMMENTÉS PAR BERTRAND VIEILLARD

La question de la technique : un enjeu majeur pour l'art moderne

- Alain et Henri Bergson : par ses moyens et ses fins, l'art se distingue de la technique
- Un paradoxe : l'intérêt de l'art moderne et contemporain pour la technique
- Walter Benjamin : comment penser l'art à l'aune de l'ère de la technique ?
- Théodor W. Adorno : le règne de l'industrie culturelle

Martin Heidegger

- L'essence de la technique moderne
- L'art est ce qui sauve

Théodor W. Adorno

- La signification de l'art dans un monde « administré »
- L'art comme accomplissement contradictoire de la technique

Gilbert Simondon

- La réhabilitation de la technique
- Technique et esthétique

La vérité de la technique serait-elle l'art lui-même ?

LA QUESTION DE LA TECHNIQUE

UN ENJEU MAJEUR POUR L'ART MODERNE

Réfléchir sur les rapports de l'art et de la technique peut faire l'objet d'au moins deux questionnements :

- le premier porte sur la technique artistique, la technique étant alors définie comme les moyens mis en œuvre par l'artiste pour atteindre ses fins ;
- le second, au premier abord plus inattendu, questionne la manière dont les artistes donnent à percevoir et à penser la technique comprise comme l'ensemble des procédés, propres à une société donnée, nécessaires aux activités de production.

Dans le monde moderne, la technique (prise en son second sens) n'est pas seulement cette part du réel qui se surajoute à ce qu'on appelle **la nature**¹. La nature est, en effet, presque en tous lieux, habitée, modifiée, travaillée par des procédés et des objets techniques. Dès lors, le geste de l'artiste n'a plus à se faire oublier pour laisser apparaître la nature. Il n'a plus à se nier pour donner à croire que c'est la nature elle-même qui se présente à nous.

¹ Les notions et/ou concepts soulignés **en orange** sont en connexion avec la problématique art et technique

Si la technique de l'artiste participe du réel qu'il cherche à exprimer, on comprend que la question des techniques artistiques modernes et celle du rapport de l'art au monde de la technique soient intimement liées : la manière dont l'artiste éprouve et pense la traversée du réel par la technique a partie liée avec la technicité de son art. Ce qu'il emprunte au réel de matériaux et de procédés n'est pas étranger à ce qu'il a à en dire. Voilà pourquoi la question des rapports de l'art et de la technique est si centrale aujourd'hui.

Dans cette introduction, nous envisagerons trois types d'approche des rapports entre art et technique qui constituent, ensemble, l'arrière-fond théorique sur lequel s'élabore le questionnement philosophique.

ALAIN ET BERGSON

PAR SES MOYENS ET SES FINS, L'ART SE DISTINGUE DE LA TECHNIQUE

Il est d'usage, dans la tradition philosophique de penser les rapports entre art et technique sur le mode de la distinction radicale : dans sa réalisation comme dans ses fins propres, l'art ne saurait se comprendre à partir de la technique. Deux textes bien connus, écrits dans la première partie du XX^e siècle, vont dans ce sens.

ALAIN : L'ART DÉBORDE LES RÈGLES

Alain (Émile Chartier, 1868-1951), dans *Système des Beaux-Arts*, montre qu'il n'y a pas de commune mesure entre la façon de procéder de l'**artisan**, maître des règles qui le rendent compétent dans son métier, et la manière de créer de l'artiste dont l'activité (en tant qu'elle est proprement artistique) ne se soumet à aucune règle préalable.

Il reste à dire en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaie ; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires. Pensons maintenant au travail du peintre de portrait ; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de la nature et s'étonne lui-même. Un beau vers n'est pas d'abord en projet, et ensuite fait ; mais il se montre beau au poète ; et la belle statue se montre belle au sculpteur à mesure qu'il la fait ; et le portrait naît sous le pinceau. [...] Ainsi la règle du Beau n'apparaît que dans l'œuvre et y reste prise, en sorte qu'elle ne peut servir jamais, d'aucune manière, à faire une autre œuvre.

Alain, *Système des Beaux-Arts*, (1920), Livre I, Chap. VII
coll. La Pléiade, pp. 239-240

Ce texte suppose reconnu que les artistes sont aussi et d'abord des artisans : ils ont à apprendre les opérations nécessaires à la production d'œuvres techniquement maîtrisées. Mais l'essentiel de la création artistique est ailleurs : il est, sinon dans l'oubli, du moins dans le débordement des règles, par quoi l'œuvre prend forme au fur et à mesure qu'elle est produite tandis que l'artiste, spectateur de lui-même, donne corps à la beauté. Nulle règle ne préside, à l'avance, à l'apparition du beau qui devient ainsi, pour lui-même et de manière singulière, sa propre règle.

Mais, l'absence de règles, préalables et suffisantes pour la création d'œuvres d'art, peut être rapportée à l'absence de concept rigoureusement déterminé, dans l'esprit de l'artiste, de ce que devrait être **le beau**. Ne sachant pas quelle beauté il poursuit, l'artiste ne peut pas savoir non plus selon quelles règles il va l'atteindre. Il en va, semble-t-il, tout autrement pour la production technique : la fonction de l'objet qu'il y a à produire détermine de façon beaucoup plus serrée, dans l'esprit de l'artisan, le concept de cet objet ainsi que les règles à respecter pour sa production.

HENRI BERGSON : LA TECHNIQUE RECHERCHE L'UTILE, L'ART INVITE AU DÉTACHEMENT

On en déduit une deuxième différence radicale entre production technique et création artistique : la première est indexée sur la recherche de l'utile tandis que la seconde est libre ou, mieux, libérée de ce genre de préoccupation. Un texte célèbre d'**Henri Bergson** (1859-1941) va dans ce sens.

Remarquons que l'artiste a toujours passé pour un « idéaliste ». On entend par là qu'il est moins préoccupé que nous du côté positif et matériel de la vie. Pourquoi, étant plus détaché de la réalité, arrive-t-il à y voir plus de choses ? On ne le comprendrait pas si la vision que nous avons habituellement des objets extérieurs et de nous-mêmes n'était une vision que notre attachement à la réalité, notre besoin de vivre et d'agir, nous a amenée à rétrécir et à vider. De fait, il serait aisé de montrer que plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler, et que les nécessités de l'action tendent à limiter le champ de la vision. [...]

Mais, de loin en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie. Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir – pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par leur conscience, soit par un de leurs sens, ils naissent *détachés* ; [...] et c'est parce que l'artiste songe moins à utiliser sa perception qu'il perçoit un plus grand nombre de choses.

Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (1938)
PUF, 1946, pp.151-153

Centrée sur l'action, sur son efficacité maximale, la technique porte à son acmé notre préoccupation pour le « côté positif et matériel de la vie » et contribue ainsi « à rétrécir et à vider » notre appréhension du réel.

La technique ne s'accomplissant pleinement que dans les fins utiles qu'elle poursuit, elle peut être l'objet d'un réglage toujours plus précis et ouvrir finalement la voie à la production mécanique des machines. Un tel accomplissement se paye de l'appauvrissement de notre relation aux choses.

L'art, au contraire, n'est pas prisonnier de cette recherche utilitaire ; il s'ouvre sur l'infinité des possibles, ce qui lui interdit en retour – mais cette interdiction est heureuse – de se réfugier dans des règles préétablies de production.

L'art invite au détachement et ce détachement rend possible une perception élargie et approfondie du réel. La vision du monde de l'artiste n'est pas utilitaire, elle est gratuite – ou encore, désintéressée – et, en tant que telle, elle accueille en elle toute la richesse du réel, sans se restreindre à ce qui est utile.

UN PARADOXE : L'INTÉRÊT DE L'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN POUR LA TECHNIQUE

L'art moderne et contemporain et la réflexion philosophique qui l'a pris pour objet confirment-ils cette distinction radicale entre art et technique ? La réponse à cette question est difficile, chaque élément de réponse donnant lieu à un paradoxe plus ou moins criant. Parmi ces paradoxes, le plus intéressant philosophiquement est le suivant : tandis que l'art paraît satisfaisant, au-delà de toutes les espérances, les réquisits théorisés par Alain et Bergson (l'art libéré des règles et de l'utilité, y compris de la recherche du Beau), l'importance de la technique – comme objet et comme moyen de l'art – n'a cessé de croître dans l'esprit et l'activité des artistes.

L'ART LIBÈRE DES RÈGLES DE CRÉATION ET DE LA RECHERCHE DE L'UTILE

Prendre la mesure de ce paradoxe exige d'en clarifier les termes et, dans un premier temps, de distinguer ces deux moments que constituent l'art moderne et l'art contemporain.²

L'art moderne remet en cause les règles du monde ancien qui régissent la hiérarchisation des êtres et des comportements ainsi que leur représentation. Il s'agit de créer un art et un monde radicalement nouveaux contrairement à l'art et aux artistes du passé qui, pense-t-on, se constituaient une marge de liberté dans un monde totalement réglé.

D'où la succession de mouvements artistiques qui définissent librement leurs propres règles – pour être pleinement artistes mais aussi pour être pleinement hommes – et donnent lieu à des appellations en « isme » aussi nombreuses que variées.

L'art contemporain va plus loin. Il refuse l'enfermement dans des courants artistiques qui prétendent définir les nouvelles normes de l'art et, à travers elles, les nouvelles normes de l'humain. Pour l'art contemporain, cette normativité des courants modernes n'échappe pas à l'arbitraire et impose à l'art une mission morale et politique qui devient la nouvelle forme de son utilité. La libération de l'art réclame donc une contestation permanente de tous les manifestes artistiques et de toute définition de ce que doit être l'art et l'humain.

Le destin de l'art moderne et contemporain paraît donc bien être le détachement ou la gratuité (vs l'utilité) ainsi que l'autonomie ou la liberté (vs la règle préalable ou imposée).

Et pourtant – c'est le deuxième terme du paradoxe –, l'art moderne et l'art contemporain témoignent d'une véritable passion, pour cela même qui paraît soumis au règne de la règle et de l'utilité : **la technique**.

LA TECHNIQUE, SES MATÉRIAUX, SES FORMES, SES PROCÉDÉS D'ÉLABORATION

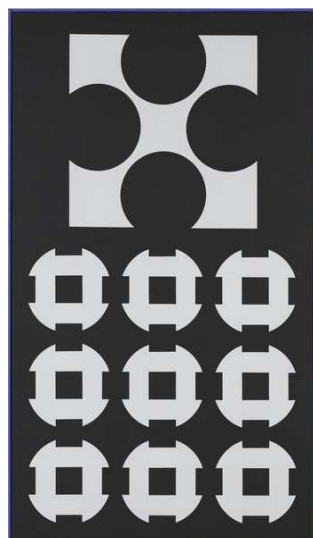
Cette passion de l'art moderne et de l'art contemporain à l'égard de la technique se manifeste tout d'abord par la revendication du caractère artificiel de l'art. A contrario, l'art ancien cherchait, lui, à se faire oublier comme artifice au profit du naturel. « En vive opposition à l'art traditionnel, l'art nouveau fait valoir le moment même, jadis caché, du réalisé, du fabriqué. » (Adorno, *Théorie esthétique*, p.49.)

² L'histoire de l'art reste imprécise quant à la définition de l'art moderne et de l'art contemporain et de leurs périodes respectives. Pour certains historiens, l'art moderne commence avec le fauvisme en 1905, pour d'autres avec Baudelaire et sa définition de la modernité, Manet serait un des premiers peintres modernes. Il faut aussi distinguer la période moderne qui commence avec la Renaissance et la réforme protestante, de l'art appelé moderne. Les choses ne sont pas beaucoup plus simples avec l'art contemporain, expression attribuée aux seconds avant-gardes artistiques nées dans les décennies 1950 et 1960 (Pop art, nouveau réalisme, néo-dadaïsme, arte povera...), puis à un art réalisé à partir de la décennie suivante...

Cette revendication indique la reconnaissance que le rapport vrai à l'être n'est plus la soumission à un quelconque ordre naturel harmonieux, transcendant et sacré. Être résolument moderne, c'est accepter que l'humain soit un être d'artifice tout autant qu'un être naturel et que ces deux dimensions s'interpénètrent au point qu'on ne puisse plus les distinguer.

Mais, surtout, l'art trouve dans la technique moderne une source inépuisable d'inspiration pour ses matériaux, ses formes et ses procédés d'élaboration. Grâce à la technique, les artistes peuvent enrichir sans fin leur créativité. Parfois même, il leur suffit de révéler la part esthétique des objets techniques les plus modernes.

Quelques exemples, dans l'histoire de l'art, témoignent de cette nouvelle inspiration.



Victor Vasarely, *Procion-neg*, 1957

Huile sur toile, 195 x 114 cm

Don de l'artiste en 1977 - AM 1977-226

Photo Bertrand Prévost/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

© Adagp, Paris

Marcel Duchamp libère les objets techniques de leur assignation à leur valeur utilitaire, les érige en œuvres d'art et, devant une pièce mécanique, s'écrit : « C'est fini la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice ? Dis, tu peux faire ça ? ».

Filippo Tommaso Marinetti soutient qu'« une automobile de course [...] rugissante est plus belle que la *Victoire de Samothrace* » (*Manifeste du futurisme*, 1909).

Walter Gropius, fondateur du *Bauhaus* soutient que « l'artiste est un artisan supérieur » et que l'architecture doit être « à l'image du machinisme, des bétons armés et de la construction accélérée ».

Les rédacteurs du *Manifeste réaliste* (1920), Naum Gabo et Anton Pevsner, disent construire leur œuvre « comme l'univers construit la sienne, l'ingénieur un pont, le mathématicien ses calculs d'orbites ».

Victor Vasarely, enfin, se félicite, dans le *Manifeste jaune* (1955), de posséder « et l'outil et la technique, et enfin la science pour tenter l'aventure plastique-cinématique ».

Une nouvelle alliance semble s'être scellée entre l'art et la technique. Walter Benjamin est l'observateur et le théoricien le plus affûté de cette nouvelle alliance.

WALTER BENJAMIN : COMMENT PENSER L'ART À L'AUNE DE L'ÈRE DE LA TECHNIQUE ?

LA PERTE DE L'AURA DES ŒUVRES D'ART

Dans son texte le plus connu, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (variante du titre : *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*), **Walter Benjamin** (1892-1940) montre comment l'apparition des techniques modernes de reproduction entraîne la perte de l'aura des œuvres d'art.

...ce qui, dans l'œuvre d'art, à l'époque de la reproduction mécanisée, dépérit, c'est son aura. Processus symptomatique dont la signification dépasse de beaucoup le domaine de l'art.

La technique de reproduction - telle pourrait être la formule générale - détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. Ces deux procès mènent à un puissant boule-

versement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuel de l'humanité.

Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1935)
in *Écrits français*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1991, pp. 142-143 (Benjamin souligne)



Berénice Abbott, Eugène Atget, 1927

Epreuve gélatino-argentique contrecollée sur carton
47,7 x 38,2 cm - 33,7 x 26,2 cm (hors marge)
Achat à la Galerie Zabriskie en 1982 - AM 1982-370
Photo MNAM/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
© Commerce Graphics Ltd

C'est en parlant des photographies d'Eugène Atget (1857-1927) que Walter Benjamin donna sa définition de l'aura.

Par **aura**, il faut entendre le rayonnement mystérieux qui émane de l'œuvre d'art : manifestation dans le sensible d'une présence suprasensible. L'aura témoigne de la participation, toujours singulière, *hic et nunc* de l'œuvre d'art à cela même qu'elle donne à contempler : l'accueil, par la nature, des plus hautes aspirations de l'homme, aspirations

dont la beauté est proprement esthétique. L'aura est donc originairement chargée d'une dimension religieuse et appelle à une relation culturelle aux œuvres d'art.

La disparition de l'aura des œuvres par leur reproduction mécanisée est un bouleversement dans les modalités de réception de ces œuvres : l'art ne donne plus lieu à une approche contemplative où l'émerveillement est le signe du ravissement de l'âme par une force supérieure. Mais au-delà du « bouleversement de la tradition » que produit la disparition de l'aura des œuvres d'art, il convient de prendre la mesure « de la crise et du renouvellement de l'humanité » que cette disparition signifie.

RAPPORT AUX ŒUVRES, RAPPORT AU MONDE

Les techniques artistiques modernes, cinéma et photographie en premier lieu, mais aussi peinture – notamment dadaïste et futuriste – ne se contentent pas de provoquer un autre rapport à l'art, elles disent un autre rapport au monde. Autre rapport pour un monde autre : un monde fondé sur la vitesse, l'accumulation et l'accélération des expériences, la transformation des repères spatiaux et temporels, l'apparition d'une nouvelle rythmicité dans la perception.

Dans leur modernité même, les techniques artistiques réfléchissent ces transformations radicales qui touchent l'humanité. En désacralisant les œuvres d'art par leur reproduction à l'infini, la technique dit sa toute puissance, cette même toute puissance par quoi le rapport au monde n'est plus celui de la contemplation mais celui d'une confrontation en recherche permanente de nouveaux équilibres. En d'autres termes : si l'œuvre d'art n'est plus à contempler, c'est que le monde lui-même n'est plus l'objet de contemplation et ce double bouleversement est l'effet de la technique moderne.

UNE ESTHÉTIQUE DU CHOC

On comprend que la modernité technique soit à l'origine d'une nouvelle **esthétique**, c'est-à-dire à la fois d'un nouveau régime perceptif et d'une nouvelle sensibilité à l'art. Avec la technique moderne, la loi de la perception obéit à une logique du choc, l'homme moderne

ayant perdu ce rapport paisible au monde qui définissait le rapport auratique. L'esthétique est à la recherche du traumatisme perceptif. On repère originellement cette recherche dans le mouvement dada.



Raoul Hausmann, ABCD, [1923 - 1924]

Encre de Chine et collage d'illustrations de magazine découpés et collés sur papier, 40,4 x 28,2 cm

Achat à Mme Marthe Prévot en 1974 - AM 1974-9

Photo MNAM/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

© Adagp, Paris

De tentation pour l'œil ou de séduction pour l'oreille que l'œuvre était auparavant, elle devient projectile chez les dadaïstes. Spectateur ou lecteur, on en était atteint. L'œuvre d'art acquit une qualité traumatique. Elle a ainsi favorisé la demande de films, dont l'élément distrayant est également en première ligne traumatisant, basé qu'il est sur les changements de lieu et de plans qui assaillent le spectateur par à-coups.

L'Œuvre d'art..., p.166

CONFRONTATION ET ACTION



Hans Richter, Inflation, 1927 - 1928

Commande de l'UFA pour une introduction

au film de Wilhelm Thiele : *Die Dame mit der Maske*

Film cinématographique 35 mm noir et blanc, sonore, 2'48"

Producteur : Star Films. Distributeurs / Cinédoc PFC, Light Cone, Film-Makers' Cooperative

Achat à Cecile Starr en 1976 - AM 1976-F0268

Photogrammes - Service de la documentation photographique du MNAM/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

© Estate Hans Richter

Cette esthétique du choc traumatisant ne doit pas être frappée d'un jugement négatif. Elle a en effet un triple mérite.

En premier lieu, elle met l'homme moderne face à lui-même, c'est-à-dire face à un être précipité dans un flot de perceptions et d'activités que la technique moderne ne cesse d'alimenter. L'art cinématographique est le lieu de cette nouvelle mimésis.

Le film représente la forme d'art correspondant au danger de mort accentué dans lequel vivent les hommes d'aujourd'hui. Il correspond à des transformations profondes dans les modes de perception – transformations telles qu'éprouve, sur le plan de l'existence privée, tout piéton des grandes villes et, sur le plan historique universel, tout homme résolu à lutter pour un ordre vraiment humain.

L'Œuvre d'art..., note 3 de la page 166

Le deuxième mérite de l'esthétique du choc est suggéré dans les derniers mots de ce texte : il s'agit de réveiller les hommes, de les amener, non sans une certaine violence, à réagir et à « lutter pour un ordre vraiment humain » où la puissance de la technique servira le bien de tous et non, comme c'est toujours possible, des forces politiques ou économiques incontrôlables. C'est la fonction politique de l'art moderne qui se substitue – avec bonheur – à la valeur culturelle de l'art ancien.

L'apparition de techniques artistiques modernes et, notamment, des techniques cinématographiques est ainsi amenée à changer le comportement des spectateurs face à l'art. Les spectateurs ne sont plus dans la passivité et le recueillement : percevant dans les œuvres d'art les signes de leur propre aventure en ce monde, ils éprouvent le désir de donner un sens véritablement humain à cette aventure, et à construire un monde meilleur. Et, dans la mesure où l'art photographique et l'art cinématographique sont des arts de masses, ce désir ne s'éveillera pas chez des individus isolés, mais dans les masses elles-mêmes, prélude à toute révolution.

DE NOUVEAUX MOYENS D'INVESTIGATION DU RÉEL

Enfin, le troisième mérite de l'esthétique moderne – qui a pour fond, il faut insister, l'apparition de la technique moderne – est d'offrir aux hommes de nouveaux outils d'investigation du réel. Cette investigation est pénétration chirurgicale du réel par les appareils du cinéaste. Benjamin est ainsi conduit à opposer le peintre et l'opérateur de cinéma.

Le peintre est à l'opérateur ce qu'est le mage au chirurgien. Le peintre conserve dans son travail une distance normale vis-à-vis de la réalité de son sujet – par contre le cameraman pénètre profondément les tissus de la réalité donnée. Les images obtenues par l'un et par l'autre résultent de procès absolument différents. L'image du peintre est totale, celle du cameraman faite de fragments multiples coordonnés selon une loi nouvelle. C'est ainsi que, de ces deux modes de représentation de la réalité – la peinture et le film – le dernier est pour l'homme actuel incomparablement le plus significatif, parce qu'il obtient de la réalité un aspect dépouillé de tout appareil – aspect que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art précisément grâce à une pénétration intensive du réel par les appareils.

L'Œuvre d'art..., pp.160-161

Par la vertu de la technique moderne, l'art a perdu sa magie, mais reste digne d'être admiré. Il va si loin dans « la pénétration intensive du réel par les appareils » que ces derniers disparaissent au profit d'une compréhension aiguë du réel et de sa possible transformation, accomplissant pleinement la vocation de l'art : devenir la vie même.

À lire *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, on pourrait croire que la manière dont les techniques modernes investissent l'art est promesse d'un avenir meilleur, et pour l'art et pour les hommes. Or, il est tout aussi légitime de penser que les mêmes forces qui sont à l'œuvre dans le renouvellement radical de l'art moderne et contemporain contribuent à le détruire en le soumettant à la seule logique du divertissement des masses.

THÉODOR W. ADORNO

LE RÈGNE DE L'INDUSTRIE CULTURELLE

L'ART SOUMIS À LA LOGIQUE MARCHANDE DE NOS SOCIÉTÉS

La crainte d'une disparition de l'art, qui n'est pas absente de la pensée même de Benjamin, est clairement présente dans les réflexions de **Théodor W. Adorno** (1903-1969) et de **Max**

Horkheimer (1895-1973). Pour les fondateurs de l'École de Francfort, l'art moderne est de plus en plus prisonnier du mode de production industrielle qui impose à tous les produits ses critères de rationalisation, de performativité et de standardisation.

Les œuvres de l'esprit n'échappent pas à cette logique dont le système capitaliste tire le plus grand profit et qui transforme les amateurs d'art en simples consommateurs de produits tout faits, destinés à les divertir. C'est le règne de l'industrie culturelle.

Sous un tel règne, les produits culturels (qu'on ne peut plus appeler des œuvres d'art) sont techniquement formatés pour plaire au plus grand nombre et pour produire le bénéfice maximal. De tels produits, fabriqués en série, ne visent pas à interroger le monde, à lui offrir la voie d'une réforme possible, encore moins à libérer les masses de l'aliénation qui, toujours, les guette, mais au contraire à perpétuer le système en en recouvrant les souffrances du masque de l'amusement.

Dans le capitalisme avancé, l'amusement est le prolongement du travail [...] Le prétendu contenu n'est plus qu'une façade défraîchie, ce qui s'imprime dans l'esprit de l'homme, c'est la succession automatique d'opérations standardisées. Le seul moyen d'échapper à ce qui se passe à l'usine et au bureau est de s'y adapter durant les heures de loisirs.

Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison* (1944), Gallimard, 1983, p.147

L'industrie culturelle réalise ainsi pleinement la logique marchande de nos sociétés soumises à l'exploitation bien réelle du travail et à l'épanouissement illusoire des loisirs, le premier comme les seconds n'ayant qu'un seul maître : le profit.

HOMOGÉNÉISATION CULTURELLE ET CULTES DE L'ORIGINALITÉ

La désacralisation de l'œuvre d'art contenue dans la perte de son aura semble donc bien peu favorable à la création d'œuvres originales, tout à la fois ancrées dans le réel, capables d'en proposer un éclairage critique et porteuses d'un authentique potentiel subversif. Tout au contraire, elle produit une homogénéisation culturelle à laquelle les techniques modernes participent au plus haut point. Dès lors, la démocratisation de l'art que Benjamin appelait de ses vœux a bien lieu mais elle se fait au bénéfice d'une gestion consumériste et purement comptable des produits culturels.

Au demeurant, même les œuvres qui paraissent échapper à la planification technocratique de ce qu'il est bon de consommer culturellement, finissent par se soumettre à la loi d'airain du marché. Ne participent-elles pas, à leur insu, à une régulation invisible (et d'autant plus dangereuse qu'elle est invisible) : celle d'un monde uniformément soumis à la logique implacable d'une productivité vide de sens ?

Ainsi, la recherche de la nouveauté pour la nouveauté, qui caractérise beaucoup d'œuvres actuelles, finit par s'imposer comme une règle impérieuse et le culte de l'originalité livre le moi sans attache, sans passé ni avenir, seulement soucieux de se différencier des autres, à la loi du plus fort qui est, ici, celle des placements financiers. En se libérant de toutes les règles, l'art laisse en quelque sorte le champ libre à la règle invisible qui fait de l'homme même son instrument : la règle de la soumission aux mécanismes d'un monde désenchanté. Adorno peut ainsi écrire :

Aucune expérience, pas même celle qui échappe le plus au commerce, qui ne soit minée. Ce qui se produit en économie, la concentration et la centralisation, qui tire à soi la dispersion, et ne réserve les existences indépendantes que pour les statistiques, agit à l'intérieur des innervations les plus subtiles de l'esprit, sans qu'il soit possible, la plupart du temps, de prendre conscience des médiations.

Th. W. Adorno, *Théorie esthétique* (1966-1969), Klincksieck, 1995, p.56

UN NOUVEAU PARADOXE : LE NON UTILE (L'ART) DEVIENT LE PLUS UTILE (UN BIEN CULTUREL)

La gratuité de l'art n'est pas épargnée puisque l'art devient un des lieux privilégiés d'investissement des capitaux : le non utile (l'art) devient le plus utile. Ainsi, sous l'effet de l'obsession technicienne de la productivité et de la rentabilité, ce qui paraissait libre s'aliène à la circulation effrénée des biens culturels, ce qui paraissait gratuit se place sous l'autorité de l'argent.

Il reste à savoir si ce nouveau paradoxe qui affecte l'art témoigne de l'essence de l'art moderne et contemporain ou s'il s'agit seulement de développements accidentels de certains de ses courants. Pour le savoir, il faut interroger les philosophes qui ont placé au cœur de leur réflexion les relations complexes entre art et technique à l'ère de la modernité.

MARTIN HEIDEGGER

L'ESSENCE DE LA TECHNIQUE MODERNE

« L'essence de la technique n'est absolument rien de technique. »
Martin Heidegger, « La question de la technique » (1953), in *Essais et conférences*,
traduction André Préau, Gallimard, 1958, p.9

UNE CONCEPTION ERRONÉE DE LA TECHNIQUE : SA RÉDUCTION À UN STATUT INSTRUMENTAL

Pour **Martin Heidegger** (1889-1976) on ne peut penser le rapport de l'art à la technique – et, singulièrement, à la technique moderne – si on ne se libère pas au préalable d'une conception erronée de l'essence de la technique.

Cette conception erronée consiste à réduire la technique à son statut instrumental. Fascinés par les objets techniques dont des innovations toujours plus spectaculaires ne cessent d'accroître l'utilité, nous croyons que la technique est seulement un ensemble de moyens artificiels que les hommes mettent au service des fins qu'ils poursuivent. Selon ce point de vue, le seul problème de la technique est de maîtriser les moyens en question pour les mettre au service des fins les plus élevées.

...la conception instrumentale de la technique dirige tout effort pour placer l'homme dans un rapport juste à la technique. Le point essentiel est de manier de la bonne façon la technique entendue comme moyen. On veut, comme on dit, « prendre en main » la technique et l'orienter vers des fins « spirituelles ». On veut s'en rendre maître. Cette volonté d'être le maître devient d'autant plus insistante que la technique menace davantage d'échapper au contrôle de l'homme.

Heidegger, « La question de la technique » (1953),
in *Essais et conférences*, traduction André Préau, Gallimard, 1958, p.11

Mais, nous dit Heidegger, si « la technique menace davantage d'échapper au contrôle de l'homme », si elle résiste, c'est précisément en vertu de notre ignorance à son égard. Non pas que les objets techniques n'aient pas d'utilité, mais parce que « l'essence de la technique n'est absolument rien de technique. Aussi ne percevrons-nous jamais notre rapport à l'essence de la technique, aussi longtemps que nous nous bornerons à nous représenter la technique et à la pratiquer, à nous en accommoder ou à la fuir ». (« La question de la technique », p.9.)

TECHNIQUE ET VÉRITÉ : DÉVOILER CE QUI EST

Quelle est donc l'essence de la technique ? Elle est, au plus haut point, « un mode du dévoilement » (p.18) de ce qui est. Elle ressortit à la production de **la vérité**. Plus précisément, « elle dévoile ce qui ne se produit pas soi-même » (car ce qui se produit soi-même est « nature »), et « peut prendre tantôt telle apparence, telle tournure, et tantôt telle autre » (pp.18-19) selon la manière dont les hommes se disposent, dans leurs activités, vis-à-vis de **l'être**.

Ainsi, par exemple, produire un bateau à voiles donne à voir non seulement les différentes pièces qui le composent, mais aussi le port qui l'accueillera, la mer dont il pourfendra ou épousera les vagues, le vent dont ses voiles feront un allié, les membres d'équipage qui uniront leurs efforts pour le faire voguer : c'est toute une part de l'être qui se dévoile ainsi dans la production d'un tel ouvrage.

Ainsi le point décisif, dans la *τεχνη* [techné], ne réside aucunement dans l'action de faire et de manier, pas davantage dans l'utilisation de moyens, mais dans le dévoilement dont nous parlons. C'est comme dévoilement, non comme fabrication, que la *τεχνη* est une pro-duction.

« La question de la technique », p.19

TECHNIQUE ANCIENNE ET TECHNIQUE MODERNE

Ainsi définie en son essence, la technique peut être philosophiquement interrogée selon ses principales manifestations historiques. Mais on ne peut, ici, échapper à la distinction radicale entre la technique ancienne et la technique moderne.

La technique ancienne est *ποιησις* (**poiesis**) : dans le moment même où elle produit quelque chose d'utile pour les hommes, elle dévoile la différence entre la nature, qui est à elle-même son propre principe d'être et de devenir, et la *τεχνη*, dont les productions n'accéderont à l'être qu'en imitant et en prolongeant les manières d'être de la nature. Elle dévoile donc qu'une chose n'est viable qu'à participer de ce qui pleinement est : la nature. Et ce dévoilement, elle le met en œuvre.

La technique moderne est aussi un dévoilement, mais ce dévoilement réduit la nature à ce qui, en elle, peut être exploité.

Le dévoilement [...] qui régit la technique moderne ne se déploie pas en une production au sens de la *ποιησις*. Le dévoilement qui régit la technique moderne est une pro-vocation (*Heraus-fordern*) par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite (*herausgefördert*) et accumulée. Mais ne peut-on en dire autant du vieux moulin à vent ? Non : ses ailes tournent bien au vent et sont livrées directement à son souffle. Mais si le moulin à vent met à notre disposition l'énergie de l'air en mouvement, ce n'est pas pour l'accumuler.

Une région, au contraire, est pro-voquée à l'extraction de charbon et de minerais. L'écorce terrestre se dévoile aujourd'hui comme bassin houiller, le sol comme entrepôt de minerais. Tout autre apparaît le champ que le paysan cultivait autrefois, alors que cultiver (*bestellen*) signifiait encore : entourer de haies et entourer de soins. Le travail du paysan ne pro-voque pas la terre cultivable. Quand il sème le grain, il confie la semence aux forces de croissance et il veille à ce qu'elle prospère. Dans l'intervalle, la culture des champs, elle aussi, a été prise dans le mouvement aspirant d'un mode de culture (*Bestellen*) d'un autre genre, qui requiert (*stellt*) la nature. Il la requiert au sens de la pro-vocation. L'agriculture est aujourd'hui une industrie d'alimentation motorisée. L'air est requis pour la fourniture d'azote, le sol pour celle de minerais, le minerai par exemple pour celle d'uranium, celui-ci pour

celle d'énergie atomique, laquelle peut être libérée pour des fins de destruction ou pour une utilisation pacifique. « La question de la technique », pp.20-21

LA NATURE COMME RÉSERVOIR D'ÉNERGIE À EXPLOITER

Par le dévoilement de la technique moderne, la nature est « sommée » d'apparaître seulement comme un réservoir d'énergie qu'il est possible d'exploiter sans autre principe que la puissance que les hommes en retirent. La nature n'est plus l'objet de ces soins qui permettaient, autrefois, au travail des artisans et des paysans d'en épouser les rythmes et les modulations. Elle est au contraire pro-voquée, c'est-à-dire appelée à n'être que ce qu'on excite en elle : des forces extraites de son sol, accumulées et utilisées avec une puissance indifférente aux équilibres qui la régissent. Et toutes les sociétés humaines sont, les unes après les autres, requises pour adopter ce mode de relation technique à la nature que Heidegger appelle « arraisonement ».

... cet appel pro-voquant qui rassemble l'homme (autour de la tâche) de commettre comme fonds ce qui se dévoile, nous l'appelons – l'Arraisonement.
« La question de la technique », p.26

L'« ARRAISONNEMENT » ET LA PHYSIQUE MODERNE

Par « arraisonement », il faut entendre – si, du moins, on accepte la traduction française d'un mot (*Ge-stell*) auquel Heidegger donne un grand rayonnement sémantique – cette interpellation de la nature par laquelle la technique moderne arrête la nature dans le cours qui est le sien, l'inspecte et la met d'office au régime d'une raison qui ne veut voir en elle que des forces calculables, prévisibles et disponibles.

Cette attitude, avant d'être celle des montages de la technique moderne, est d'abord celle de la physique moderne : c'est cette dernière qui « met la nature en demeure (*stellt*) de se montrer comme un complexe calculable et prévisible de forces » (p.29). Elle y parvient en considérant que seuls font partie de la nature les phénomènes qui entrent dans le cadre de la mathématisation du réel. La nature est ainsi sommée de répondre à l'appel impérieux que lui lancent les mathématiques. Dès lors, on comprend mieux que l'essence de la technique moderne ne soit pas à chercher du côté de la science des appareils mais du côté de ce qu'on appelle les sciences de la nature : celles-ci contiennent en elles-mêmes le projet de mettre la nature en coupe réglée, de la soumettre à un savoir qui se veut simultanément pouvoir sur les choses. L'essence de la technique moderne est dans cette vision du monde et non pas, comme on le croit habituellement, dans les dispositifs et les objets techniques qui en découlent.

C'est parce que l'essence de la technique moderne réside dans l'Arraisonement que cette technique doit utiliser la science exacte de la nature. Ainsi naît l'apparence trompeuse que la technique moderne est de la science naturelle appliquée. Cette apparence peut se soutenir aussi longtemps que nous ne questionnons pas suffisamment et qu'ainsi nous ne découvrons ni l'origine essentielle de la science moderne ni encore moins l'essence de la technique moderne. « La question de la technique », p.31

DOMINER LA NATURE OU EN ÊTRE LE GARDIEN

Comme le suggère le texte ci-dessus, il faut aller plus loin et comprendre que, par-delà l'apparition de la science moderne, l'essence de la technique moderne a une origine métaphysique : par la puissance de sa raison mathématique, l'homme « se rengorge et [...] pose au seigneur de la terre » (p.36), décidant de ce qui, dans la nature, peut et doit être

considéré comme vrai et viable. Mais le vrai en question, par son indexation à l'arraisonnement, « nous masque l'éclat et la puissance de la vérité » (p.37), celle d'un dévoilement plus originel, où l'homme prendrait place dans la nature sans prétendre la dominer, mais en s'en faisant, au contraire, le gardien.

L'ART EST CE QUI SAUVE

Vincent Van Gogh, *Les Vieux Souliers aux lacets*, 1886

Huile sur toile, 37.5 X 45 cm

Van Gogh Museum, Amsterdam

Voir l'œuvre

<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=1576&lang=en>

CONTRE L'OUBLI DE L'ÊTRE

La technique, en son essence, n'est pas un simple instrument qu'il s'agirait de maîtriser. Si tel était le cas, les risques du développement de la technique moderne pourraient eux-mêmes être maîtrisés, avec de la bonne volonté. Le danger est ailleurs : il est dans **l'oubli de l'être** auquel conduit l'esprit de la technique moderne, l'arraisonnement.

L'art est ce qui sauve de la logique de l'arraisonnement. Dans « L'Origine de l'œuvre d'art » (1935), Heidegger prend l'exemple, devenu célèbre, des *Vieux Souliers aux lacets* (1886) de **Van Gogh**. La modernité du tableau et sa valeur tiennent au fait que Van Gogh n'a pas présenté ces souliers dans un contexte qui leur assigne, logiquement – et utilitairement – leur signification : « autour de cette paire de souliers de paysan, il n'y a rigoureusement rien où ils puissent prendre place : rien qu'un espace vague » (*Chemins qui ne mènent nulle part*, pp.33-34).

Cela ne signifie nullement que ces chaussures restent enfermées dans leur muette présence, au contraire. Mais ce qu'elles ont à nous dire ne porte pas sur une situation, une histoire, ou un scénario. Ce qu'elles ont à nous dire est plus fondamental.

Dans l'obscur intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affermie la lente et opiniâtre foulée à travers champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin sous la bise. Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. À travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal. À travers ce produit repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre à nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace.

Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art » (1935)

in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction. W. Brokmeier, Gallimard, 1962, p.34

Peints par Van Gogh, les souliers dévoilent l'être dont ils proviennent. Arrachée à la banalité des déterminations objectives par quoi l'intelligence humaine distribue des propriétés aux choses en un réseau de sens qui la satisfait, la chose peinte donne à voir ce qui la soutient, dans son avènement mystérieux : la clarté de l'Être. Le tableau lui-même peut être considéré comme une ouverture vers l'Être, une éclaircie de l'Être.

Le rôle des poètes

Il en est de même – peut-être à un plus haut point encore – des mots du poète : la parole poétique nous invite à percevoir les choses dans l'énigme de leur apparition, ouverte dans la clarté originaire de l'Être. Alors que la technique moderne voit dans le Rhin un fleuve à exploiter, commis par la centrale électrique à sa fonction de « fournisseur de pression hydraulique » (« La question de la technique », p.22), **Hölderlin** chante le miroitement phénoménal d'un fleuve qui dessine, par le cheminement de ses courbes, un monde à habiter.

L'ART COMME ANTIDOTE DE LA TECHNIQUE MODERNE

Dès lors, on peut dire que l'art est l'antidote de la technique moderne. Tandis que les artistes s'étonnent de la pure présence du monde, les savants et techniciens soumettent les choses à l'évaluation d'une raison seulement soucieuse de domination théorique et pratique. L'art a donc à voir avec un mode de vérité plus profond et plus originel que celui élaboré par la raison technicienne. Là où la science insère les choses dans une grille mathématique qui est censée en livrer l'objectivité, l'art se tient dans le moment de l'ouverture de l'Être par quoi ces choses sont portées à l'éclosion.

C'est cette capacité à dévoiler l'Être en sa vérité qui fait l'œuvre. La matière dont les choses sont faites est concernée au premier chef. Ainsi, le rapport technique à la matière fait disparaître cette dernière au profit de ce qui peut en être maîtrisé. L'art aussi, pourtant, use de la matière, mais c'est pour mieux la mettre en évidence.

Pourtant le sculpteur use bien de la pierre comme le fait, encore qu'à sa manière, le maçon. Mais il ne l'utilise pas. Cela n'arrive en un sens que lorsque l'œuvre échoue. De même, le peintre use bien de couleurs, mais de telle sorte que leur coloris non seulement n'est pas consommé, mais parvient par là-même à l'éclat. Et le poète use bien de mots, mais non pas comme ceux qui parlent ou écrivent communément et, ainsi usent nécessairement les mots. Il en use de telle sorte que le mot devient et reste vraiment une parole.

« L'Origine de l'œuvre d'art », p.53

Le temple grec

Heidegger montre comment le temple grec installe un monde dans un matériau qui fait venir à la lumière la terre sur laquelle il est construit : dans la pierre du temple se nouent des relations où la défaite, la victoire, le destin, son acceptation, la mesure et la démesure, la grandeur et la pitié se conjuguent dans une même manifestation de l'Être. L'œuvre d'art est ainsi la seule terre d'accueil de la vérité.

ART ET PROCESSUS DE CRÉATION

Si l'art est « mise en œuvre de la vérité », il est aussi production de ces choses qu'on appelle œuvres d'art. On ne peut donc pas, semble-t-il, se contenter de penser l'art seulement comme le lieu où on accède à la vérité. Il convient aussi de tenir compte du processus de création.

...l'être-créé de l'œuvre ne peut se comprendre qu'à partir du processus de création. Il faut donc bien consentir – par la force des choses – à prendre en considération l'activité même de l'artiste, pour trouver l'origine de l'œuvre d'art.

« L'Origine de l'œuvre d'art », p.64

Cette prise en considération n'oblige-t-elle pas à tenir compte de la technique des artistes ? N'y a-t-il pas là un retour de la technique dans l'activité artistique ? La réponse de Heidegger à ces questions est double.

Premier point : l'activité technique de l'artiste ressortit à **l'artisanat** et, en aucun cas, aux techniques modernes.

La création d'une œuvre requiert par elle-même le travail artisanal. C'est d'ailleurs le savoir-faire manuel que les grands artistes ont en leur plus haute estime. Ils sont les premiers à exiger son entretien à partir de la pleine maîtrise. Ce sont eux surtout qui s'efforcent d'entrer de plus en plus dans le savoir du métier, afin de le posséder à fond. On a déjà assez fait allusion au fait que les Grecs, qui, pour sûr, s'y entendaient aux choses de l'art, usaient du même mot *τεχνη* pour métier aussi bien que pour art, et appelaient du même nom *τεχνιτης* l'artisan ainsi que l'artiste.

« L'Origine de l'œuvre d'art », p.65

Second point : par la *tekhne* de l'artiste, il faut comprendre moins l'activité de fabrication de l'œuvre (qui est, pour Heidegger, tout à fait inessentielle) que **le savoir singulier** compris dans l'esprit de l'artiste.

τεχνη ne signifie ni travail artisanal, ni travail artistique, ni surtout travail technique au sens moderne. *τεχνη* ne signifie jamais quelque genre de réalisation pratique.

Ce mot nomme bien plutôt un mode du savoir : savoir, c'est avoir-vu, au sens large de voir, lequel est : appréhender, éprouver la présence du présent en tant que tel. L'essence du savoir repose, pour la pensée grecque, dans l'alétheia, c'est-à-dire dans la décloison de l'étant.

« L'Origine de l'œuvre d'art », pp.65-66

REVENIR À LA POIESIS ET À LA « MÉDITATION DE L'ARTISTE »

Ainsi, lorsque Heidegger écrit, dans « La question de la technique » que c'est dans l'essence de la technique « que "ce qui sauve" prend racine et se développe » (p.39), il pense non pas à un engagement technique singulier de la part de l'artiste, mais à sa capacité à faire retour sur un mode de dévoilement de l'être plus authentique, celui compris dans la *ποιησις*. La mission des artistes est qu'ils « protègent spécialement la croissance de ce qui sauve, qu'ils réveillent, qu'ils fondent à nouveau le regard dirigé vers "ce qui accorde" et la confiance en ce dernier ». (« La question de la technique », p.47.)

Heidegger procède donc relativement au statut de la technique dans l'acte de création artistique à une double exclusion : exclusion de ce qui ne relève pas du caractère artisanal de l'art et exclusion de ce que les théoriciens du XVIII^e siècle tels que Diderot appelaient le faire des artistes. De l'activité artistique, il ne retient – comme il le reconnaît lui-même dans « La question de la technique » que la « méditation de l'artiste » (p.47).

N'est-ce pas là se condamner à rester étranger à l'art moderne ?

THÉODOR W. ADORNO

LA SIGNIFICATION DE L'ART DANS UN MONDE « ADMINISTRÉ »

L'HOMOGENÉISATION AVEUGLE DU MONDE

Adorno a bien compris le danger d'un monde dominé par une raison instrumentalisée et devenue aveugle à tout ce qui excède le cadre d'un ordre uniforme, mécanique. Indifférent à

la richesse sensible de la nature, s'accomplissant au travers d'une technique toute puissante, cet ordre réclame une soumission à l'accroissement sans fin de la production et de la consommation pour servir les intérêts à courte vue du capitalisme. Cette logique-là, qu'il dénonce – à partir d'une lecture marxiste, mais pas seulement, de notre situation – est celle d'un monde entièrement « administré », « c'est-à-dire organisé de telle sorte que rien ne fasse obstacle à l'uniformisation de comportements soumis à l'hégémonie technique et scientifique ».

Ce qui est nié, dans un tel monde, c'est d'abord la nature comprise comme un principe originel qui fait tenir ensemble les choses les plus hétérogènes sans que cette hétérogénéité ne nuise au « tout-ensemble ». Dans un tel processus, rien, jamais, ne reste en repos. Tout s'accomplit dans le mouvement par lequel les choses se distinguent et se remettent en cause les unes les autres, participant pourtant à l'unité la plus riche.

La nature, ainsi comprise, n'a rien à voir avec celle que théorisent les philosophes, les savants et les techniciens depuis Galilée et Descartes. Pour ces derniers, la nature, écrite en langage mathématique, obéit au principe d'identité qui fait que toutes choses sont soumises, uniformément, aux mêmes lois.

En quelques siècles, et surtout à partir de l'industrialisation des sociétés modernes, les hommes, victimes de cette homogénéisation, théorique et pratique, sont devenus de simples rouages dans le morne et répétitif processus de production et de consommation.

Pour Adorno, l'art ne peut pas fuir cette réalité appauvrie, sous peine de tomber dans l'insignifiance la plus totale.

Est moderne l'art qui, d'après son mode d'expérience [celle d'un monde « administré »] et en tant qu'expression de la crise de l'expérience, absorbe ce que l'industrialisation a produit sous les rapports de production dominants.

Théorie esthétique, p.59

LES DEUX FONCTIONS DE L'ART

L'art crée des constructions formelles qui expriment la réalité du monde administré, tout en creusant en lui de quoi remettre en cause et laisser entendre ce qui est opprimé.

Le fait que l'art – en tant que mimétique – [c'est-à-dire en tant qu'il donne à éprouver le réel lui-même qui lui est originellement transcendant] soit possible au sein de la rationalité et se serve de ses moyens est une réaction à la néfaste irrationalité du monde rationnel comme monde administré. Car la fin de toute rationalité, ensemble des moyens qui dominent la nature, est quelque chose qui dès lors n'est plus moyen [mais devient absurdement sa propre fin], c'est-à-dire quelque chose de non rationnel [eu égard à une rationalité qui se mettrait au service d'une fin supérieure : laisser à l'être dans son infinie diversité sa richesse et sa rationalité immanente]. C'est cette irrationalité que masque et renie la société capitaliste, et à l'encontre de cela, l'art représente la vérité dans une double acception : tout d'abord en conservant l'image de sa finalité, ensevelie par la rationalité et, par ailleurs, en convaincant la réalité existante de son irrationalité et de son absurdité.

Théorie esthétique, p.85

Il y a donc deux fonctions à l'art. La première fonction est exclusivement négative : il s'agit de donner à voir le non-sens d'un monde soumis à la rationalisation scientifique et technique. Ainsi, l'abstraction ou la figuration tourmentée de l'art moderne expriment l'impossibilité de donner du sens à un monde qui en est de plus en plus privé.

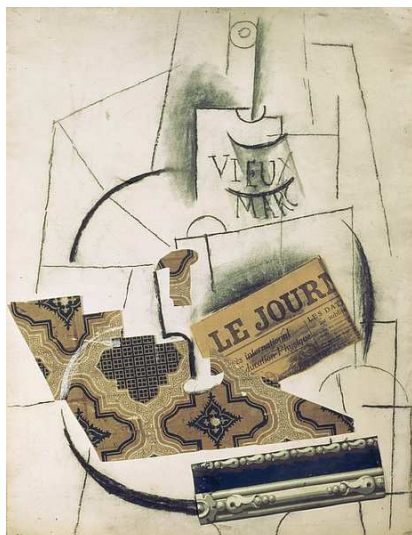
La deuxième fonction de l'art est plus positive : elle relève de la création de formes inédites susceptibles de faire percevoir des relations non aliénées entre les êtres. L'art est tout entier dans la création de telles formes.

... la forme esthétique est l'organisation objective en langage cohérent de tout ce qui apparaît à l'intérieur d'une œuvre d'art. Elle est la synthèse non violente des éléments épars, qu'elle conserve cependant tels qu'ils sont dans leurs divergences et contradictions, et c'est pourquoi elle est effectivement un déploiement de la vérité. [...] elle est l'élément anti-barbare de l'art ; grâce à elle, l'art participe à la civilisation qu'il critique par son existence.

Théorie esthétique, p.203

L'ART REND JUSTICE À L'HÉTÉROGÈNE

« Synthèse non violente des éléments épars », l'art s'oppose aux synthèses violentes que la science, la technologie, l'économie et la politique modernes imposent à tous les êtres. Contre l'unité abstraitement rationnelle que la nature et les hommes se voient imposer dans le monde administré, « l'unité esthétique acquiert sa dignité par la variété elle-même. Elle rend justice à l'hétérogène ». (p.266) Mais si l'art « promet ce que refuse la réalité », c'est-à-dire l'unité dans la variété, ce n'est pas « comme quelque chose que l'œuvre offre comme tel ». (p.266)



Picasso, *La Bouteille de vieux marc* [printemps 1913]

Papier collé

Fusain, gouache, papiers collés et épinglés sur papier, 63 x 49 cm

Donation de M. Henri Laugier en 1963 - AM 2917 D

Photo Jacqueline Hyde/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

© Succession Picasso

Parmi les exemples, souvent difficiles, que propose Adorno, celui du cubisme est le plus simple. La pratique du collage des coupures de journaux permet à la fois de rendre justice à tout ce que la recherche de l'efficacité aveugle rejette dans l'inutile (« les déchets montés marquent le sens de cicatrices visibles » écrit Adorno, p.219) et d'ouvrir le regard sur une variation indéfinie de relations possibles entre les formes et les êtres.

L'ART COMME ACCOMPLISSEMENT CONTRADICTOIRE DE LA TECHNIQUE

DE LA QUESTION DU GÉNIE

Si, par technique dans l'art, on entend les matériaux dont l'artiste a la connaissance préalable, tant théorique que pratique, il va de soi qu'elle (la technique) ne peut expliquer à elle seule la création artistique, pas plus d'ailleurs que ne le peuvent les idées que l'artiste a pour ambition d'inscrire dans son œuvre. Reste toujours quelque chose d'involontaire par quoi la conscience est débordée par l'œuvre, tant pour sa part strictement technique que pour le projet intellectuel de celui-ci. Adorno rejoint ici Alain.

Toutefois, la question est entière de savoir en quoi consiste ce débordement par l'art de la technique. Est-il extra-technique (la technique étant alors totalement dépassée) ou bien y a-t-il en elle quelque chose qui autorise, voire qui réclame, ce débordement ?

Si, avec Kant, on affirme que c'est la nature qui donne ses règles à l'art, on tendra à faire de l'artiste un génie, un inspiré (idée qu'exploitera le romantisme) et à hypostasier la nature. De la notion de génie, il ne faut garder, selon Adorno, que ce « moment d'étrangeté au moi sous la contrainte de la chose » (p.238), c'est-à-dire l'idée que l'artiste laisse s'exprimer en lui ce

qui échappe à l'expérience commune et constitue pourtant son objectivité la plus haute. Le concept de « génie » passe à côté de l'importance primordiale du faire et laisse croire à la capacité de l'artiste à se situer au niveau d'une nature originelle.

D'où la fausseté de l'esthétique du génie qui supprime le moment de « faire » entaché de finitude, de technè dans les œuvres d'art en faveur de leur caractère absolument originel, quasiment de leur *natura naturans* et, par là même, donne le jour à l'idéologie de l'œuvre d'art comme quelque chose d'organique et d'inconscient, idéologie qui s'élargit ensuite en flot trouble de l'irrationalisme.

Théorie esthétique, p.239

NI MAGIE NI AURA

De la même manière, parler de « magie » de l'art, comme on le faisait au XVIII^e siècle (Diderot, par exemple) ou d'« aura », n'est pas davantage éclairant. Ces notions donnent à penser que le débordement de l'art à l'égard de la technique revient à en suspendre le processus et à lui insuffler (l'aura est d'abord le « souffle ») quelque chose qui n'a rien à voir avec sa matérialité. L'art moderne, au contraire, ne cherche pas à fuir la réalité d'un monde dominé par la science et la technique au profit de l'expression magique et nostalgique d'une réalité perdue.

Parler de la magie n'est que verbiage car l'art est allergique à sa régression dans la magie. L'art constitue un moment du processus de ce que Max Weber appelait le *désenchantement du monde*, impliqué dans la rationalité [car avec l'art moderne on ne croit plus à l'idée d'une nature providentiellement offerte à l'homme pour qu'il y réalise sa liberté]. Tous ses moyens et ses procédés de production proviennent de cette rationalisation.

Théorie esthétique, p.85

LA MAÎTRISE VOLONTAIRE DE L'INVOLONTAIRE



Henri Matisse, *Portrait de Greta Prozor* [fin 1916]

Huile sur toile, 146 x 96 cm

Don de la Scaler Foundation avec le concours d'un donateur anonyme, 1982 - AM 1982-426

Dr © Succession H. Matisse

L'art moderne loge en lui (c'est-à-dire dans ses propres techniques) le monde dont il est issu. Il ne s'échappe pas, et il n'a pas à s'échapper, de ce monde, sous peine de n'avoir rien à nous dire.

Enfin, il faut renoncer, selon Adorno, à l'idée que l'artiste serait submergé par quelque chose dont il serait totalement irresponsable. Il y a du volontaire chez lui, la volonté de s'engager dans l'involontaire : « l'action volontaire dans le médium de l'involontaire est l'élément vital de l'art » (p.165). En cela, il y a bien du travail dans l'art.

L'expérience des artistes, selon laquelle l'imagination se laisse commander, témoigne de l'étroite liaison du travail et de l'imagination – leur divergence est toujours l'indice d'un échec. Les artistes éprouvent leur maîtrise volontaire de l'involontaire comme ce qui les distingue des dilettantes.

Théorie esthétique, p.243

LA RATIONALITÉ ESTHÉTIQUE

La rationalité esthétique doit se précipiter les yeux fermés dans la structuration, au lieu de la gouverner de l'extérieur comme réflexion sur l'œuvre d'art. Intelligentes ou sottes, les œuvres d'art le sont d'après les procédures techniques, et non pas d'après les idées qu'un auteur se fait d'elles.

Théorie esthétique, p.166

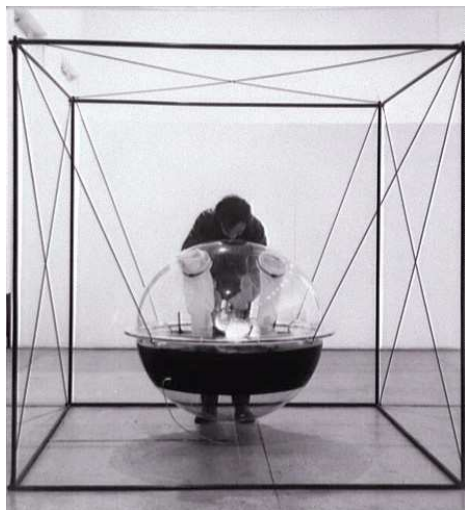
Ce texte est important à double titre. D'abord, il indique en négatif la raison principale pour laquelle on dissocie la technique et la créativité artistique : on croit que la créativité artistique réside dans des idées (géniales) qui animeraient, comme de l'extérieur, l'exécution proprement technique de l'œuvre. La mise en forme technique de l'œuvre serait au service d'un contenu qui lui préexisterait. Cette approche est erronée. En réalité, la forme est du « contenu sédimenté », les idées sont dépendantes d'elle. En d'autres termes, le contenu (philosophique selon Adorno) des œuvres d'art est « révélé par leurs structures formelles ». (p.318) Et encore : « la technique et le contenu philosophique sont étroitement liés l'un à l'autre, contrairement à l'idée conventionnelle que l'on s'en fait ». (p.299)

L'essentiel, en art, est donc une question de mise en forme technique. Cette mise en forme, et c'est le second point, est « structuration ». La structuration relève de la rationalité proprement esthétique, c'est-à-dire du fait que seul l'art accomplit pleinement la vocation de la raison dans sa fonction théorique qui est de comprendre pleinement ce qui est.

Le contenu spirituel ne se situe pas au-delà de la facture ; au contraire, les œuvres transcendent leur dimension factuelle [le fait immédiat de leur présence et de leur signification] par leur facture, en d'autres termes par la rigueur logique de leur structuration.

Théorie esthétique, p.184

L'ART N'A PAS SON MODÈLE DANS LA SCIENCE



Piotr Kowalski, *Manipulateur III*, 1967

Installation avec de la lumière

Charpente métallique maintenant une sphère de plexiglas contenant 1 plateau de métal, 2 petites sphères de pyrex remplies de néon, 3 petites sphères de pyrex remplies d'hélium, 2 paires de gants de caoutchouc, 1 circuit électrique.

Sous l'effet d'un champ électromagnétique, les gaz se ionisent en émettant une lumière rouge pour le néon et bleue pour l'hélium.

Suivant la position dans le champ, les sphères s'allument différemment

Acier laqué, plexiglas, pyrex, néon, hélium, gants de caoutchouc, générateur électrique, 200 x 200 x 200 cm

Achat de l'Etat, 1968 - AM 1976-988

Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP - © Adagp, Paris

La question de la technique des œuvres d'art devient celle de la « rigueur logique de leur structuration ». En quoi consiste cette rigueur, qui donne lieu chez les artistes à une « maîtrise volontaire de l'involontaire » ?

Une réponse à éviter : croire que cette rigueur logique est puisée dans celle qui commande les sciences, croyance clairement condamnée par Adorno.

Quand la technologie artistique, comme ce fut fréquemment le cas dans les mouvements modernes après la Seconde Guerre mondiale, tend à « scientifier »

l'art au lieu de lui fournir des innovations techniques, l'art se fourvoie. Les scientifiques, en particulier les physiciens, purent sans peine déceler des contresens chez les artistes qui se grisaient de terminologie scientifique. Ils purent également leur rappeler que la réalité des faits évoqués par ces termes ne correspondait pas à la terminologie de la physique qu'ils utilisaient dans leur méthodologie.

Théorie esthétique, p.92

L'art n'a pas à être « intimidé par la science » (p.194), son organisation formelle est étrangère à celle de la science. Son mode de liaison des éléments, constitué de rapprochements inédits, toujours susceptibles de s'inverser en leur contraire, et dont la nécessité paraît tout autant révisable qu'implacable, relève d'une logique implicite qui n'entre pas dans le cadre de la subordination des éléments propres à la science. Adorno parle à ce propos de la « logicité paratactique de l'art » (p.221), une logicité qui échappe à la raison instrumentalisée par la science et par une part importante de la philosophie. Paradoxalement, il est possible de soutenir que « plus les œuvres sont maîtrisées méthodologiquement, plus le caractère énigmatique gagne en relief ». (p.172)

LE RAPPORT ÉNIGMATIQUE DE L'ART À LA TECHNICITÉ

L'art est une activité qui s'interdit de fuir la modernité technique qui est la nôtre. « La technique comme constituant de l'art, écrit Adorno, apparaît incomparablement plus évidente que ne le concède l'idéologie culturelle pour qui l'époque technicienne de l'art est postériorité et déclin de ce qui jadis était [soi-disant] spontanément humain. » (p.93) Mais, soutient-il aussi, l'art, « n'a jamais rompu » avec la « pratique artisanale » (p.295), même lorsqu'il fait appel aux techniques les plus innovantes. L'artiste ne peut s'enfermer dans l'utilisation des seuls procédés technoscientifiques car cela l'amènerait à nier ce qu'il recherche et qui, précisément, échappe à la technoscience.

L'industrialisation radicale de l'art, son adaptation intégrale aux standards techniques atteints, se heurtent à ce qui, en art, se refuse à l'intégration. Si la technique s'oriente vers l'industrialisation, cela se produit toujours sur le plan esthétique aux dépens de la complète constitution immanente et, par là même, au détriment de la technique elle-même.

Théorie esthétique, p.301

Mais si l'art ne doit pas céder à son « industrialisation radicale », il ne doit pas non plus l'ignorer, tout au contraire. On trouve souvent, sous la plume du philosophe, un éloge de l'artificialité extrême des œuvres d'art moderne et une critique de la tiédeur.

La nature opprimée se manifeste habituellement plus purement dans les œuvres accusées d'être artificielles qui progressent à l'extrême d'après le stade des forces productives techniques, que dans les œuvres prudentes dont les partis pris en faveur de la nature sont aussi proches de la domination de la nature que l'ami des forêts l'est de la chasse.

Théorie esthétique, pp.289-290

L'artiste ne laisse pas la technique, même la plus moderne, à elle-même. Tel un sourcier, il tâtonne (p.166), soupçonnant, dans un paradoxe apparent, que l'art ne réclame pas autre chose que de la technique, avec plus d'exigence à son égard. Mais en quoi consiste ce surcroît d'exigence ?

L'ART ÉPUISE SES PROPRES TECHNIQUES

L'art ne suspend pas la technique, il l'épuise. C'est particulièrement vrai de l'art moderne qui invite à s'accorder au « postulat rimbaldien de la conscience la plus avant-gardiste d'un art dans lequel les procédures techniques les plus avancées et les plus différenciées s'interpénètrent avec les expériences elles-mêmes les plus à l'avant-garde et les plus diversifiées ». (p.59)

L'art mobilise la technique pour parvenir à la maîtrise formelle des œuvres produites mais, correction essentielle, « il [la] mobilise [...] beaucoup plus dans un sens opposé que ne le fait la domination ». (p.85) En poussant à l'extrême la structuration formelle de ses productions, l'artiste retourne contre elle-même la tendance de toute technique à nier le divers au profit de l'unité, l'hétérogène au profit de l'homogène, le sensible au profit de l'intelligible. C'est là un véritable « tour de force » (p.154), comparable à celui de l'équilibriste. Comme au cirque, il s'agit de « vaincre la pesanteur ». (p.259).

Le « faire » de l'art est alors un effort unique (p.187) pour mimer (= épouser) l'hétérogénéité vivante de la nature qui, en un sens, n'est plus (puisque la nature a été soumise au travail de la domination). Et cet effort est essentiellement négatif puisqu'il s'agit de retourner tout ce par quoi la technique dominatrice soumet la nature et, dans les brisures et les éclats de ce retournement, de donner l'image de ce qui, à nouveau, devrait être.

L'ART EST ACCOMPLISSEMENT DE LA TECHNIQUE



Pierre Soulages, Peinture 260 x 202 cm, 19 juin 1963

Huile sur toile

Don de l'artiste par l'intermédiaire de la Société des amis du Musée national d'art moderne, 1967 - AM 4409 P

Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP - © Adagp, Paris

L'art est enfoncement dans la technique jusqu'au point où elle ne peut pas aller plus loin dans l'unification du sensible qu'en réclamant sa propre négation. L'accomplissement de la technique est sa mort même. Alors, « la totale maîtrise du matériau et le mouvement vers le diffus convergent ». (p.215) Pour reprendre un mot dont a déjà été souligné l'importance chez Adorno, l'art est « absorption de[s] techniques » (p.268) qui lui sont données, et cette absorption consiste à les porter au point le plus élevé, celui où seule leur négation, contradictoirement, les accomplit.

Nous pouvons en conclure que l'art est accomplissement de la technique dans son exhaustion même et, contre l'hypothèse du génie, que plus l'artiste pousse la technique à son comble, plus il ouvre sur l'inattendu.

Le progrès de l'art en tant que « faire » et le scepticisme qui s'y attache se répondent l'un et l'autre ; en fait, ce progrès s'accompagne de la tendance au non-volontaire absolu qui va de l'écriture automatique d'il y a cinquante ans au tachisme et à la musique aléatoire d'aujourd'hui ; c'est avec raison que l'on constate la convergence de l'œuvre d'art intégralement technique et totalement fabriquée avec l'œuvre absolument fortuite. En effet, ce qui semble non élaboré l'est à plus forte raison.

Théorie esthétique, p.50

Plus l'art s'efforce, avec raison, d'élaborer une forme maîtrisée, plus la forme se libère de toute maîtrise : « ses constructions et ses montages sont en même temps des démontages, intégrant, en les désorganisant, les éléments de réalité qui librement s'associent en quelque chose de différent ». (p.352)

La négation de la technique dans et par l'art est donc tout autant sa plus haute réalisation, ce qu'Adorno résume dans un raccourci anthropologique saisissant : « De même qu'on qualifie l'outil de bras prolongé, on pourrait appeler l'artiste un outil prolongé, outil du passage à la potentialité de l'actualité ». (p.233)

L'ESPÉRANCE D'UN NOUVEAU RAPPORT TECHNIQUE AU MONDE

A partir des analyses adorniennes, on peut se demander s'il ne serait pas possible d'espérer, dans les sociétés à venir, un autre rapport technique au monde. L'art, en mobilisant la technique « dans un sens opposé que ne le fait la domination », n'est-il pas la preuve qu'il est possible de se rapporter techniquement aux choses sans les soumettre à la logique de la domination ?

Dans *Théorie esthétique*, certains passages font droit à cette espérance. Ainsi, Adorno accorde-t-il que si la technique moderne a participé au plus haut point à la mise en coupe réglée de la nature, elle « serait tout aussi capable, sous des rapports de production modifiés, de la secourir et, sur cette pauvre terre, de l'aider à devenir ce qu'elle aspire sans doute à être ». (p.104). De tels rapports de production devraient conduire les hommes à renoncer à une augmentation quantitative effrénée du cycle de la production et de la consommation.

Dans la technique [des sociétés administrées], la violence à l'égard de la nature n'est pas réfléchie par représentation, mais saute immédiatement aux yeux. Ceci ne pourrait être modifié que par un changement d'orientation des forces techniques de production qui essaieraient de s'aligner non seulement sur les fins voulus, mais aussi sur la nature formée par la technique. Le déchaînement des forces productives pourrait, après suppression de la pénurie, s'entendre dans une autre dimension que celle de l'augmentation quantitative de la production.

Théorie esthétique, p.76

Mais lorsqu'il s'agit de donner des exemples de cette réforme radicale de l'orientation de la technique, Adorno se tourne vers le passé.

On en trouve des rudiments là où les bâtiments fonctionnels s'harmonisent avec les formes et les lignes du paysage et sans doute lorsque les matériaux dont sont faits les artefacts proviennent de leur environnement et s'y intègrent, comme c'est le cas de nombreux châteaux.

Théorie esthétique, p.76

Qu'Adorno ne trouve pas, dans le monde moderne, d'exemple de « technique pacifiée » (p.76) est le signe de son pessimisme, comme si, chez lui, toute la technique moderne était renvoyée, finalement, à la domination et comme si l'art ne pouvait donner à espérer que sur un mode négatif.

GILBERT SIMONDON

LA RÉHABILITATION DE LA TECHNIQUE

PENSER LES OBJETS TECHNIQUES POUR EUX-MÊMES

L'œuvre philosophique de Gilbert Simondon (1924-1989) réhabilite la technique moderne et permet de penser à nouveaux frais la complexité de sa relation à la pensée esthétique et à l'art.

Cette réhabilitation réclame de s'intéresser au « mode d'existence des objets techniques » selon les mots qui composent l'ouvrage le plus connu du philosophe français. Il s'agit d'en finir avec l'ignorance dont beaucoup de théoriciens se rendent coupables à l'égard de la technique, et en particulier à l'égard des machines, ces mal-aimées des temps modernes. De cette ignorance, on passe vite au désamour et à son exclusion de la culture, ce que Simondon regrette, dès le début de *Du mode d'existence des objets techniques*.

La culture s'est constituée en système de défense contre les techniques ; or, cette défense se présente comme une défense de l'homme, supposant que les objets techniques ne contiennent pas de réalité humaine. [...] L'opposition dressée entre la culture et la technique, entre l'homme et la machine, est fautive et sans fondement; elle ne recouvre qu'ignorance et ressentiment. Elle masque derrière un facile humanisme une réalité riche en efforts humains et en forces naturelles, et qui constitue le monde des objets techniques, médiateurs entre la nature et l'homme.

Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958)

Paris, Aubier, 1989, p.9

Se défaire de cette opposition entre technique et culture exige de penser les objets techniques pour eux-mêmes. Deux points sont ici particulièrement importants ; chacun d'eux remet en cause l'idée qu'on se fait habituellement de la technique.

L'OBJET TECHNIQUE SE DÉFINIT PAR SA COHÉRENCE INTERNE, NON PAR SON USAGE

En premier lieu, il convient d'affranchir la technique de sa réduction à l'instrumentalité et à l'utilité par quoi on l'asservit à des fins extérieures : en effet, toute chose peut être considérée du point de vue de ses utilisations possibles sans pour autant être un objet technique (et cela concerne, malheureusement, les êtres humains eux-mêmes). Un objet technique peut ne pas être utilisé, ce qui n'affecte en rien son essence ou ce qu'il est objectivement.

Ce premier point n'est pas facile à penser. En tant qu'usagers, nous ne voyons pas les objets techniques pour eux-mêmes mais, d'emblée, comme des ustensiles ou des machines dont le mode d'être n'est pas séparable des modes d'emploi auxquels nous les assignons. À strictement parler, nous ne savons pas ce qu'est un objet technique, ce qu'il y a de spécifiquement technique dans un objet artificiel dont nous usons le plus souvent sans y penser.

Or, il ne faut pas confondre l'usage que nous en faisons, selon des conditions économiques et sociales variables qui permettent d'expliquer pourquoi celui-là est fabriqué plutôt qu'un autre, et son être propre, ce qui fait qu'il est techniquement réalisable. Cet être propre consiste en une matérialité qui est tout autant une cohérence de toutes ses parties. Prenons l'exemple d'une bêche. Outre le fait que cet outil serve à creuser des trous, ce qui importe, techniquement, est son emmanchement, c'est la solution apportée à cet emmanchement qui

préoccupe le technicien, tant il est vrai que les différentes parties de l'objet travaillant les unes par rapport aux autres, c'est ce travail qu'il s'agit de maîtriser techniquement.

Dans un grand nombre d'outils, le problème crucial est celui de l'emmanchement; la nature fournit une grande abondance de manches solides, en bois ou en os ; la métallurgie est capable de produire, depuis des millénaires, des fers robustes, des tranchants tenant l'affûtage. Pourtant, même de nos jours, le point faible de beaucoup d'outils (faux, marteaux, pioches) est le raccord entre le manche et le fer ; les trois modes principaux d'emmanchement, soie, collet, douille, avec leurs variantes et certaines adjonctions comme les ligatures, les frettes ou coins, montrent qu'il y a un problème général de l'auto-corrélation dans le fonctionnement interne des outils, qui existe même s'il est invisible et ne consiste qu'en contraintes, flexions, ou torsions invisibles ; l'outil "travaille" à l'intérieur de lui-même, entre ses différentes parties qui agissent les unes sur les autres...

L'invention dans les techniques. Cours et conférences, « L'invention et le développement des techniques » (1968-1969), éd. J.-Y. Château, Seuil, 2005, p. 91

FONCTIONNEMENT ET USAGE : UN DÉCOUPLAGE



Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913 / 1964

L'original, perdu, a été réalisé à Paris en 1913. La réplique réalisée en 1964 sous la direction de Marcel Duchamp par la Galerie Schwarz, Milan, constitue la 6e version de ce Ready-made
Assemblage d'une roue de bicyclette sur un tabouret
Métal, bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm
Achat à Mme Alexina Duchamp en 1986 - AM 1986-286
Photo Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
© Succession Marcel Duchamp/ Adagp, Paris

L'exemple du moteur d'une voiture, plus proche de nos préoccupations modernes, peut aussi éclairer ce point. Le moteur surpuissant d'une voiture de course peut impressionner l'amateur de grande vitesse qui ne verra, dans ses qualités, que l'usage pressé qu'il peut en faire. Le mécanicien, bien davantage attentif au ronronnement

du moteur à faible régime ou aux variations de vrombissement d'un régime plus élevé, percevra, dans la complexité de ces sonorités – sans jamais en faire usage –, ce qui fait le propre du moteur : le parfait ajustement de toutes les pièces qui le composent.

Un objet technique peut donc être découplé de son usage. Il perd alors son utilité, mais il ne perd pas sa résonance interne. C'est sans doute là une des significations des ready-made de Marcel Duchamp, et notamment de *Roue de bicyclette* : placée sur un tabouret, la roue peut parfaitement tourner et révéler ainsi pleinement sa cohérence interne.

La meilleure preuve de ce découplage est le fait que des objets techniques peuvent avoir des usages différents et être fort proches techniquement, alors, qu'inversement, des objets techniques ayant la même utilité, seront techniquement éloignés.

...un moteur à vapeur, un moteur à essence, une turbine, un moteur à ressort ou à poids sont tous également des moteurs; pourtant, il y a plus d'analogie réelle [donc de parenté] entre un moteur à ressort et un arc ou une arbalète qu'entre ce même moteur et un moteur à vapeur ; une horloge à poids possède un moteur analogue à un treuil, alors qu'une horloge à entretien électrique est analogue à une sonnette ou un vibreur.

Du mode d'existence des objets techniques, p.19

Il faut donc distinguer ce qu'on a l'habitude de confondre : le fonctionnement d'un objet technique et son usage, sachant qu'un tel objet n'attend pas d'être utilisé pour fonctionner ; il se différencie lui-même, en fonction de normes intrinsèques.

INVENTION DES OBJETS TECHNIQUES # INTENTIONS DE L'INVENTEUR

S'intéresser à l'objet technique, c'est s'intéresser à sa genèse car « la genèse de l'objet technique fait partie de son être » (*MEOT*, p.20) ; il s'agit de ressaisir du « tout fait » se faisant. Or, ce qui importe ici, c'est moins l'utilité de l'objet que l'unité qui le met en « résonance interne » avec lui-même. L'objet technique sera d'autant plus réussi qu'il sera mieux unifié, que toutes ses composantes convergeront vers le fonctionnement le plus homogène.

Seule cette approche génétique des objets techniques permet de se libérer de deux idées fausses à propos de l'invention. La première idée est que, dans l'esprit de l'inventeur, seul compterait l'usage que l'on fait de ces objets ; la deuxième idée est que de tels objets préexisteraient dans l'esprit de leur inventeur (à la différence des œuvres d'art dont la création déborderait toute idée préalable).

AMÉLIORATION DU FONCTIONNEMENT # PERFECTIONNEMENT DE L'USAGE

La première affirmation est insuffisante en ce qu'elle ignore que, dans l'esprit de l'inventeur, l'essentiel est moins l'utilité de l'objet à inventer que son insertion dans une ou plusieurs lignées d'objets déjà existants, à l'égard desquels il constitue un progrès du point de vue de « la convergence des fonctions dans une unité structurale » (*L'individu et sa genèse physico-biologique*, p.22). Ce qui importe pour l'inventeur, c'est de réunir dans un même objet des composants qui étaient jusqu'alors étrangers les uns aux autres et qui deviennent auto-corrélés:

L'étude de l'invention constituante introduit [...] à une compréhension de l'essence interne de l'objet technique comme réalité présentant une homogénéité intrinsèque par auto-corrélation ; le sens de l'objet technique est son fonctionnement ; ce fonctionnement est rendu possible par la résonance interne, la concrétisation, la surdétermination fonctionnelle qui est l'auto-corrélation des différents composants.
L'invention dans les techniques, p.85

L'amélioration du fonctionnement n'est pas spontanément perfectionnement de l'usage : le progrès technique – au moment même où il a lieu – est souvent décevant du point de vue de l'utilité, comme en témoignent par exemple les premières machines à vapeur, largement inférieures en puissance à la force animale des bêtes de trait. Peu à peu, les objets techniques finissent par imposer leur présence et font naître de nouveaux usages. L'usage est ainsi conduit à se modeler sur les mesures de l'objet technique et non l'inverse.

DANS LE VIF DE L'INVENTION

Quant à la seconde affirmation, s'il faut bien reconnaître que l'objet technique est d'abord anticipé, prévu, calculé avant d'être réalisé, cette réalisation ne se réduit pas à une simple mise en pratique de l'idée de son inventeur. Le schéma de fabrication que l'inventeur a en tête est, en effet, assez peu de chose quand on le compare à tout ce que la confrontation au réel exige de reprises – tant théoriques que pratiques – relatives à ce que l'objet peut et doit être. Alors, on entre dans le vif de l'invention : il faut tenir compte de la résistance de la matière, ou plutôt des matières entre lesquelles l'inventeur va devoir choisir en leur adaptant son projet ; il faut se préoccuper des différentes possibilités d'appropriation de l'objet

technique par le corps du technicien ; il faut, surtout, prendre en considération le lien qui le rattache aux autres objets techniques avec lesquels il constitue un « univers de médiation [...] en lequel chacun sert partiellement de moyen aux autres » (*L'invention dans les techniques*. « Imagination et invention » (1965-1966), pp.299-300) et qui, dans sa nouvelle configuration, transforme le rapport des hommes au monde.

Ainsi, ce qui caractérise l'objet technique, au moment de son invention, c'est son ouverture à mille et une possibilités d'existence qu'aucune idée préalable ne peut enclorre, ce que Gaston Bachelard reconnaîtra de son côté en des termes particulièrement explicites : « L'homme, par ses prodigieuses techniques, dépasse, semble-t-il, les cadres de sa propre pensée » (*Le matérialisme rationnel*, p. 83)

UNE MACHINE OUVERTE

C'est pourquoi, lorsqu'on tend vers la clôture – comme c'est le cas (limite) des machines entièrement automatisées –, lorsqu'on s'efforce de prédéterminer scientifiquement les objets techniques, on n'atteint pas, contrairement à ce qu'on croit, un haut niveau de technicité mais, au contraire, un assez bas degré de perfection : en effet, « pour rendre une machine automatique, il faut sacrifier bien des possibilités de fonctionnement », il faut lui interdire cette « marge d'indétermination » qui permet aux machines non automatisées « d'être sensibles à une information extérieure ». Simondon insiste sur cette idée.

C'est par cette sensibilité des machines à de l'information qu'un ensemble technique peut se réaliser, bien plus que par une augmentation de l'automatisme. Une machine purement automatique, complètement fermée sur elle-même, dans un fonctionnement prédéterminé, ne pourrait donner que des résultats sommaires.
Du mode d'existence des objets techniques, p.11

L'HOMME COMME ORGANISATEUR PERMANENT

La machine non automatisée réclame de rester ouverte sur les effets inédits ou inattendus ; elle participe d'un monde qui « offre une disponibilité infinie de groupements et de connexions ». (*Du mode d'existence des objets techniques*, p.225) On comprend alors qu'elle demande, non pas moins de présence humaine – comme il est naïf ou faussement alarmant de le croire – mais, tout au contraire, une présence accrue et attentive.

La machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant des machines les unes par rapport aux autres. Loin d'être le surveillant d'une troupe d'esclaves, l'homme est l'organisateur permanent d'une société d'objets techniques qui ont besoin de lui comme les musiciens ont besoin d'un chef d'orchestre [...] Ainsi, l'homme a pour fonction d'être le coordinateur et l'inventeur permanent des machines qui sont autour de lui.
Du mode d'existence des objets techniques, pp. 11-12

On voit combien la philosophie de Simondon tend à redonner toute sa place à la technique au sein de la culture. Mais elle permet également de libérer la pensée de l'opposition traditionnelle entre une activité technique mercenaire et intellectuellement prééglée et une activité artistique affranchie de toute visée utilitaire et créatrice de ses propres règles. Entre les deux types d'activité, la frontière est sans doute plus poreuse qu'on ne croit, même s'il convient de maintenir, aussi, la distinction.

TECHNIQUE ET ESTHÉTIQUE

MAGIE, TECHNIQUE ET RELIGION : GENÈSE DE NOTRE RELATION AU MONDE

Penser le rapport entre la technique et l'art réclame, au préalable, d'insérer la pensée et l'activité technique dans une réalité humaine plus vaste, celle qui a conduit la technique à se constituer en monde autonome.

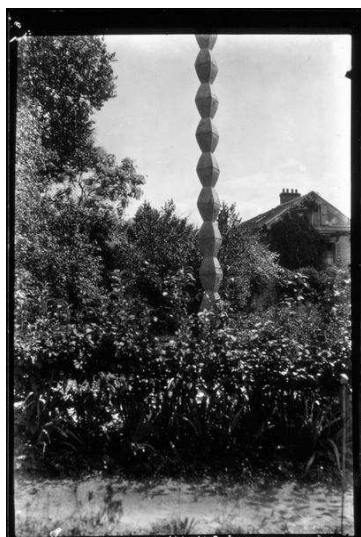
L'existence des objets techniques et les conditions de leur genèse posent à la pensée philosophique une question qu'elle ne peut résoudre par la simple considération des objets techniques en eux-mêmes : quel est le sens de la genèse des objets techniques par rapport à l'ensemble de la pensée, de l'existence de l'homme, et de sa manière d'être au monde ?

Du mode d'existence des objets techniques, p.154

Reprenant plus en arrière la genèse de la technicité, Simondon s'efforce de penser la technique en la comparant, d'une part, à la relation magique que nous entretenons originellement au monde, d'autre part, à la religion. Cette comparaison réclame elle-même la compréhension de deux pré-requis :

- 1) toute relation au monde fait surgir une distinction fondamentale, structurante entre le fond et la forme : des formes deviennent signifiantes en se distinguant d'un fond ;
- 2) dans la relation magique, en laquelle toute relation trouve son origine, des formes apparaissent sur ce fond mais elles ne perdent pas leur lien intime avec lui. Elles définissent des points-clés à la fois spatiaux et temporels et l'activité humaine ne prend sens qu'en s'articulant à ces polarités magiques qui rythment toutes choses. Clairières des forêts, gorges des rivières, sommets des montagnes, mais aussi naissances, morts, passages des saisons, commencements et recommencements concentrent les formes/forces contenues dans le fond de la réalité tout en exprimant l'unité de ce fond.

RELIGION ET TECHNIQUE : SÉPARÉ DE LA FORME, LE FOND DEVIENT LE LIEU DU SACRÉ



Constantin Brancusi, *La Colonne sans fin de Voulangis*, été 1926

Négatif au gélatino-argentique sur support souple, 14 x 9 cm

Legs de Constantin Brancusi en 1957 - AM 4002-606

Photo Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

© Adagp, Paris

Cette relation magique au monde est toutefois amenée à s'affaiblir progressivement, les hommes prenant distance à l'égard du monde et s'investissant dans d'autres relations, à la fois opposées et complémentaires, pour lesquelles la séparation fond/formes se creuse ou se reconfigure.

Ici apparaît la technique à la fois associée et opposée à la religion. La technique a besoin d'objectiver les formes, de les séparer du fond, de les considérer comme des figures et des forces sur lesquelles elle peut agir. Alors le fond recule, il devient le lieu d'un investissement plus subjectif, plus craintif et plus interrogatif, il devient le lieu du sacré. En ce fond qui tend à devenir inaccessible, se tiennent les dieux. La religion prend ainsi le contrepoint de la technique : là où la technique divise, fragmente, détache des objets pour agir sur eux, la religion a le souci de l'unité totalisante du fond mais elle le situe dans l'au-delà du monde de l'action. La religion pense l'unité du monde comme système d'influences mutuelles mais ces influences sont sans objectivité car elles portent la marque d'une transcendance irréductible.

L'ESPÉRANCE DE L'ART : RENOUER LE TISSU DU MONDE

Sur fond de déchirement entre technique et religion, se lève une espérance, celle de renouer effectivement le tissu du monde dans son intégralité. Cette espérance caractérise la pensée esthétique. Avoir le sens de la beauté, c'est repérer dans le monde des points-clés à partir desquels l'unité absolue du monde peut être à nouveau ressaisie, au moins imaginativement : c'est ce qui fait la beauté de certains lieux de ce monde. Ce ressaisissement n'est pas restauration de la pensée magique primitive car le monde reste divisé entre objets et esprits, entre figures et fond. Il est bien plutôt demande d'art.

Il y a dans le monde un certain nombre de lieux remarquables, de points exceptionnels qui attirent et stimulent la création esthétique, comme il y a dans la vie humaine un certain nombre de moments particuliers, rayonnants, se distinguant des autres, qui appellent l'œuvre.

Du mode d'existence des objets techniques, p.184

Analogue à la pensée magique primitive, l'art refait donc un univers. Partant d'une situation éclatée entre le fond subjectif de la religion et les figures objectives de la technique, l'artiste vise leur réconciliation ; sensible aux points remarquables de l'espace et du temps en lesquels l'unité du monde est potentiellement contenue, il cherche à la fois à les rehausser et à les prolonger par ses œuvres.

L'œuvre esthétique fait bourgeonner l'univers, le prolonge, constituant un réseau d'œuvres, c'est-à-dire de réalités d'exception, rayonnantes, de point-clefs d'un univers à la fois humain et naturel. Plus détaché du monde et de l'homme que l'ancien réseau des point-clefs de l'univers magique, le réseau spatial et temporel des œuvres d'art est, entre le monde et l'homme, une médiation qui conserve la structure du monde magique.

Du mode d'existence des objets techniques, p.184

UNE ESTHÉTIQUE DE L'INSERTION



**Richard Long, *A Somerset Beach*
(Une plage du Somerset), 1968**

Epreuve gélatino-argentique

46 x 72,5 hors marges

88,8 x 124,2 cm (avec cadre)

Achat à la Anthony d'Offay Gallery en 1987

AM 1987-942

Photo Bertrand Prévost/Centre Pompidou,

MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

© Richard Long

L'art prétend, par ses œuvres, participer à ce surgissement toujours émouvant de la réticulation (perdue mais toujours secrètement présente) du monde : une œuvre d'art est un point-clé artificiel qui, à partir de sa propre résonance interne, fait signe vers la résonance interne du monde. L'esthétique de Simondon est essentiellement une esthétique de l'insertion, et nullement une esthétique de l'imitation : il s'agit pour l'artiste de cultiver la sensibilité des lieux et des moments en lesquels peut se dire la totalité réticulaire du monde pourvu qu'ils soient ressaisis dans des œuvres qui en magnifient la saillance.

En s'attachant à la sensibilité des lieux, Simondon prône un art *in situ*, et on pense à son propos aussi bien aux temples de l'antiquité, aux retables dans une église (qui est elle-même

in situ) qu'aux productions du land art. La sensibilité des moments d'exception renvoie, quant à elle, aux arts d'intériorité comme la musique ou la littérature : en les évoquant, l'artiste chante aussi la réticulation du monde.

L'ART ACCOMPLIT LA TECHNIQUE

Ainsi défini, l'art entretient une relation étroite avec la technique qu'il unit – union inespérée – avec l'esprit de la religion. Résumant toute sa pensée, Simondon peut ainsi écrire :

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 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

On peut donc dire que l'art accomplit ce qui manque à la technique sans la nier en rien : l'art réalise « cet accord et ce dépassement de la technique qui devient à nouveau concrète, insérée, rattachée au monde par des points les plus remarquables. » (*MEOT*, p. 181) Mais tout cela n'est possible que dans la mesure où la technique ne vise pas, dans son essence même, la domination ; elle n'est pas obsédée d'efficacité aveugle et elle n'est pas davantage enfermée dans des règles prédéterminées par la pensée puisqu'elle reste ouverte sur son accomplissement esthétique.

LA BEAUTÉ DES OBJETS TECHNIQUES



Fernand Léger, *Les disques dans la ville*, 1920

Huile sur toile, 130 x 162 cm

Donation Louise et Michel Leiris, 1984 - AM 1984-581

Photo Service de la documentation photographique du

MNAM/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

© Adagp, Paris

Si la technique reste ouverte sur son accomplissement esthétique, ce n'est pas d'elle que semble naître l'appel à l'art. Cet appel lui vient d'ailleurs, il lui vient de ce qu'il y a de religieux dans l'esprit de l'artiste. C'est là, semble-t-il, une limite dans la réhabilitation de la technique au sein de la culture. Il y a toutefois, dans la pensée de Simondon,

des ouvertures théoriques (certaines explicites, d'autres plus implicites) qui vont dans le sens d'une relation plus étroite entre la technique et l'esthétique.

C'est le cas, en premier lieu, des textes qui, indépendamment de la question de l'art, insistent sur la beauté des objets techniques lorsque, dans la situation où ils sont placés, ils mettent en valeur un paysage, naturel ou pas.

... il existe en certains cas une beauté propre des objets techniques. Cette beauté apparaît quand des objets sont insérés dans un monde, soit géographique, soit humain : l'impression esthétique est alors relative à l'insertion; elle est comme un geste. La voilure d'un navire n'est pas belle lorsqu'elle est en panne, mais lorsque le vent gonfle et incline la mâture tout entière, emportant le navire sur la mer ; c'est la voilure dans le vent et sur la mer qui est belle, comme la statue sur le promontoire. Le phare au bord du récif dominant la mer est beau, parce qu'il est inséré en un point-clef du monde géographique et humain. Une ligne de pylônes supportant des câbles qui enjambent une vallée est belle, alors que les pylônes, vus sur les camions qui les apportent, ou les câbles, sur les grands rouleaux qui servent à les transporter, sont neutres. Un tracteur, dans un garage, n'est qu'un objet technique ; quand il est au labour, et s'incline dans le sillon pendant que la terre se verse, il peut être perçu comme beau.

Du mode d'existence des objets techniques, p.185

LA BEAUTÉ: UN COUPLAGE ENTRE L'OBJET TECHNIQUE ET LE MONDE

C'est donc bien l'objet technique inséré dans le monde qui est beau et non pas l'objet technique isolé, abstrait, séparé du système et de l'action dans lequel il évolue pour fonctionner.

Tout objet technique, mobile ou fixe, peut avoir son épiphaneie esthétique, dans la mesure où il prolonge le monde et s'insère en lui. Mais ce n'est pas seulement l'objet technique qui est beau : c'est le point singulier du monde que concrétise l'objet technique. Ce n'est pas seulement la ligne de pylônes qui est belle, c'est le couplage de la ligne, des rochers et de la vallée, c'est la tension et la réflexion des câbles : là réside une opération muette, silencieuse, et toujours continuée de la technicité qui s'applique au monde.

Du mode d'existence des objets techniques, p.185

Cette opération muette, silencieuse, suppose le regard d'un spectateur capable de repérer (dans un jugement que Kant aurait appelé réfléchissant), la rencontre, en un lieu singulier du monde, entre un objet technique et le « fond qui lui convient, dont il peut être la figure propre » (*MEOT*, p.185), et vis-à-vis duquel il achève et exprime le monde. Ce regard peut préparer l'intervention de l'artiste qui saura fixer dans une œuvre cette « épiphaneie esthétique » de l'objet technique, mais il peut aussi se suffire à lui-même.

LA « TECHNO-ESTHÉTIQUE »

Il semble pourtant qu'on puisse aller plus loin encore dans l'articulation entre technique et esthétique. Ainsi, lorsque – dans une lettre adressée à Jacques Derrida – Simondon dit son admiration pour le viaduc de Garabit, la relation entre l'ouvrage d'art et la nature est bien présente (puisque c'est elle qui est censée être proprement esthétique) mais elle tend à s'effacer au profit de l'œuvre de Léon Boyer et Gustave Eiffel :



Viaduc de Garabit, Cantal, France

Photographie GIRAUD Patrick

[Creative Commons](#)

Garabit, sur la Truyère, est encore peut-être plus merveilleux, par la forme en chaînette inversée de son arc principal, et par le scellement dans les rochers des piètements. Et aussi parce qu'il est en pleine nature. Il traverse la nature et est traversée par elle. [...] C'est bien une œuvre de techno-esthétique,

parfaitement fonctionnelle, parfaitement réussie et belle, simultanément technique et esthétique, esthétique parce que technique, technique parce qu'esthétique.

« Sur la techno-esthétique », lettre du 3 juillet 1982 à J. Derrida, p.4
in *Les papiers du Collège International de Philosophie*, n°12, 1992

L'affirmation selon laquelle l'objet est « esthétique parce que technique, technique parce qu'esthétique », si elle donne sens au propos de la lettre (la « techno-esthétique »), n'en demande pas moins un éclaircissement philosophique. Simondon est ainsi conduit à mettre l'accent sur la continuité entre le champ de la technique et celui de l'esthétique.

C'est un spectre continu qui relie l'esthétique à la technique. Un simple boulon cadmié présente des irisations et des nuances qui font un peu songer aux teintes des objectifs fluorurés : couleurs gorge de pigeon, miroitement coloré. Il y a de l'esthétique contemplable dans le câblage d'un radar. Aucun objet ne laisse indifférent le *besoin* esthétique. Il n'est peut-être pas vrai que tout objet esthétique ait une valeur technique [puisque des parties de la nature ont une valeur esthétique], mais tout objet technique a, sous un certain aspect, une teneur esthétique.

« Sur la techno-esthétique », p.8

LE RÊVE D'UN AJUSTEMENT NON VIOLENT

Mais comment expliquer que tout objet technique ait, sous un certain aspect, une teneur esthétique ? Ne convient-il pas de revenir ici à ce que Simondon dit du mode d'existence des objets techniques qui ne sont rien sans la résonance interne qui les constitue ? Il y a, dans de tels objets, l'exigence d'ajustements fins, délicats, presque intimes à l'intérieur des formes et des forces qui les définissent ; cette exigence serait source d'un rêve (et peut-être d'un remord à l'égard de la pensée magique), le rêve d'un ajustement non violent entre toutes choses. En ce sens, la technique resterait disponible à l'esthétique, même dans le monde moderne des machines.

LA VÉRITÉ DE LA TECHNIQUE SERAIT-ELLE L'ART LUI-MÊME ?

La vérité de la technique moderne ne se réduit pas à ce qui, par sa puissance, nous fascine : **la techno-science**. Ce n'est là en effet qu'une manifestation – sans doute aliénée – de la technique moderne, une manifestation tout entière attachée à une utilité immédiatement opératoire, strictement réglée et régulante, penchant vers l'uniformisation des modes de production et de consommation, rejetant dans l'inessentiel tout ce qui peut s'opposer à son

développement (notamment les résistances culturelles), indifférente aux équilibres naturels ou culturels.

Et puis il y a ou il y aurait dans la technique moderne une autre artificialité, soucieuse de **l'ajustement des choses** les unes aux autres, plus patiente, plus lente, plus respectueuse des rythmes du corps, des différences culturelles, donc davantage hétérogène, diverse, variée sans être pour autant étrangère à ce qu'il y a de nouveauté, de rapidité, de mobilisation de toutes les énergies dans les processus de production moderne (sous peine d'abstraction à l'égard du réel).

Peut-être **l'art témoigne-t-il de cette dualité tout en privilégiant la deuxième forme d'artificialité**. Dès lors on peut dire que l'artiste est désengagé de l'utilité strictement technicienne, celle qui se soumet aux impératifs d'efficacité, de productivité, de rentabilité de l'aire marchande, celle pour laquelle toute chose n'est qu'un moyen au service des échanges marchands (en ce sens, Bergson a raison) ; mais il ne peut être indifférent à la technique en général parce que c'est en elle que s'inaugure le soin de tisser ces relations entre les choses par quoi celles-ci composent les unes avec les autres sans se nier les unes les autres.

La même approche vaut pour les règles de la technique moderne : il y a **une modalité mathématique des règles de la technique moderne** qui tend à être aveugle à l'égard de tout ce qui n'entre pas dans la stricte opérativité des mécanismes qui sont les siens ; ici, l'art n'a pas sa place, ou alors sur un mode contradictoire. Mais, il y a également une modalité quasi biologique d'**une technique moderne ouverte**, en partie indéterminée, accueillant des formes de développement improbables et qui ouvrent la voie au possible. Cette ouverture est un appel adressé à l'art.

Dès lors, l'art pourrait bien être la vérité de la technique. Si on ne réduit pas la technique à la seule recherche de l'utile et à la soumission à des règles de production, on peut dire que, dans un sens, l'art accomplit les promesses de la technique. Et s'il a fallu la modernité pour le comprendre, c'est que la dualité inhérente à la technique s'est durcie (et ainsi révélée) à l'ère industrielle.

D'une part, la recherche effrénée de l'utile, du tout-échangeable, de la mise en coupe réglée de toutes choses au profit de la marchandisation généralisée s'est exacerbée sous les effets de la techno-science ; d'autre part, l'appel proprement technique à la créativité s'est fait entendre de façon spectaculaire et s'est réfléchi en de multiples échos dans l'art moderne. **Sous sa forme artistique, la vérité de la technique est donc aussi la liberté, qui nous est donnée, de choisir la modernité qui sera la nôtre.**

PARCOURS DANS LES COLLECTIONS DU MUSÉE

UN ENVIRONNEMENT TECHNIQUEMENT MODIFIÉ

PAR NORBERT GODON

Art et technique

- Quelques définitions
- Des débats qui traversent l'histoire de l'art du 20e siècle

L'esprit du temps

- La modernité
- La ville comme machine

Culture de l'hétéroclite

- Primitivisme et modernité
- Identité composite

Les primitifs du secteur secondaire

- Détruire pour produire et inversement
- Quand les Prisunic deviennent les musées d'art moderne

La colonisation technique

ART ET TECHNIQUE

QUELQUES DÉFINITIONS

Dans le champ de l'art, le terme de technique recoupe au moins quatre définitions distinctes, qui tendent souvent à se confondre dans les débats passionnés qui statuent sur l'importance des savoir-faire au sein des pratiques artistiques contemporaines. Ainsi, lorsqu'il figure sur les cartels, il désigne **les matériaux employés** dans la réalisation de l'objet exposé et n'implique pas nécessairement leur maîtrise de la part de l'artiste.

Mais lorsqu'il est question de la technique de l'artiste, le terme peut désigner son **savoir-faire artisanal**, une connaissance intime des outils, la virtuosité qu'il a ou non acquise au terme d'une pratique quotidienne et assidue. Employé dans le même contexte, le terme peut également désigner une simple manière de procéder, **un protocole de fabrication**, une chaîne opératoire qui ne suppose pas nécessairement l'acquisition d'un savoir-faire particulier. En ce sens, certaines techniques visent même à empêcher la mise en œuvre des savoir-faire, dans la mesure où ils compromettent la spontanéité d'un geste ou entravent les possibilités de découvertes accidentelles.

Enfin, renvoyant aux productions industrielles, la technique désigne **l'ensemble des machines**, dont la fabrication et les principes de fonctionnement ne sont que très rarement connus de leurs utilisateurs, artistes compris. Dans ce dernier cas, même lorsque ceux-ci savent parfaitement s'en servir, ils n'ont pas à proprement parler la maîtrise de l'outil, leur mode de fonctionnement étant imposé par les ingénieurs qui l'ont conçu.

DES DÉBATS QUI TRAVERSENT L'HISTOIRE DE L'ART DU 20^E SIÈCLE

La question des **rapports entre art et technique** engage deux types de débats qui traversent l'histoire de l'art du 20^e siècle.

D'une part, le développement accéléré des techniques industrielles entraîne une continuelle transformation du monde sensible et des rapports sociaux qui transforme notre environnement et notre être au monde. Interroger les rapports entre art et technique consiste alors à savoir **comment les artistes traduisent, au moyen de partis pris esthétiques, les transformations induites par le développement technique**, quand bien même leurs œuvres font appel à des techniques artistiques traditionnelles.

D'autre part, ce même développement technique remet en question la place des savoir-faire traditionnellement impartis aux beaux-arts, précipitant la disparition des catégories qui leurs étaient attachées. De ce point de vue, il s'agit de voir **en quoi les pratiques artistiques ont été redéfinies de l'intérieur par l'apparition de nouvelles techniques**.

Bien que traitées séparément, nous verrons que ces deux questions se rencontrent. Le fait que l'art envisage **la question du développement technique en tant que sujet** suppose une mise en perspective des techniques qui fondent sa pratique ; quitte à intégrer la machine et la dimension spectaculaire de ses réalisations dans les processus de fabrication, et ne plus accorder aucune importance à la réalisation manuelle des œuvres, dans un contexte où les moyens de production abondent, si bien que l'investissement dans le faire n'est plus garant d'aucune valeur symbolique.

L'ESPRIT DU TEMPS

LA MODERNITÉ

Vivant jusque dans sa chair les transformations que la révolution industrielle faisait tout autant subir aux paysages parisiens, qu'à la mentalité de son temps, **Baudelaire** légua au siècle à venir **la notion de modernité**, incitant l'artiste à « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique » pour « tirer l'éternel du transitoire », entendu que « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ».³

S'il déplorait la manière dont l'appareil photographique avait transformé notre manière de poser le regard sur le monde et, ce faisant, la manière dont certains peintres se mirent à découper le réel à travers la fenêtre d'un cadreur, au lieu de composer à l'intérieur du cadre, il n'encourageait pas moins ces derniers à saisir l'esprit de leur temps.

L'exode rural s'intensifiant au vingtième siècle, conséquence directe de l'industrialisation, **la ville** tend à devenir **le nouveau milieu naturel de l'homme**. Pour les nouveaux citadins, confrontés à l'accélération du rythme de vie, l'étroitesse des lieux d'habitation, le bruit incessant des rues, la lumière artificielle qui électrise les nuits, la démultiplication des angles droits dans le champ de vision, l'omniprésence des matériaux industriels et des peintures en aplats de couleurs vives, le choc est brutal. Ces caractéristiques déterminent une esthétique nouvelle.

³ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, « Eloge de Constantin Guys », 1863.

Pour **Picasso**, **Braque**, ainsi que **les cubistes** qui suivront leur sillage, les propensions de l'œil humain à chercher des perpendiculaires en toute chose s'en trouvent plus que jamais soulignées. Pour **Fernand Léger**, le contraste, la rupture et l'angle droit sont les notions qui déterminent l'esthétique des temps modernes. Et, avec elles, le caractère lisse des matériaux usinés, dont les tubes métalliques des chantiers ou les obus lustrés de la Première Guerre offrent une image synthétique. On sait quelle importance aura pour la postérité cette question que **Marcel Duchamp** adresse à **Constantin Brancusi** alors qu'il s'extasie avec lui sur le galbe d'une hélice au Salon de l'Aviation de 1912 : « Qui pourra faire mieux que cette hélice ? », « La peinture est morte ».

La vitesse et le vertige que cette vision provoque sont au centre des préoccupations. Le monde tourne à toute allure, comme l'hélice, ou comme la pellicule du cinématographe dont ces artistes ne tarderont pas à s'emparer, chacun à leur manière. Aux yeux des **Delaunay**, la simultanéité des sensations que précipite le grand manège de la ville fait tourner la tête de ses habitants, transformant le monde en un rêve kaléidoscopique toujours changeant. La vitesse et le devenir métal de l'homme déterminent les **futuristes** italiens à souhaiter l'explosion généralisée et, dans la fuite en avant, à faire table rase du passé, jusqu'à l'autodestruction.



Raymond Duchamp-Villon, *Le Cheval majeur*, 1914 / 1976

Bronze à patine noire, 150 x 97 x 153 cm

Poids : 550 kg. Fondu par Susse Fondeur, Arcueil, 1976

Achat en 1976 - AM 1977-206

© Adagp, Paris

Dans le domaine de la sculpture, Duchamp-Villon, frère de Marcel Duchamp, offre certainement l'une des expressions les plus emblématiques de la modernité, au tournant de la Première Guerre mondiale. *Le Cheval Majeur*, qu'il réalise en 1914, quatre ans avant de mourir des suites d'une fièvre typhoïde, constitue comme **une imbrication de motifs** propres au monde industriel et des problématiques cubistes sur la perception de l'espace. Le sculpteur propose une imbrication si complexe de volumes que le cerveau humain prend conscience de son incapacité à voir une face en se souvenant de l'autre.

Construite en serpentine, la silhouette forme comme une spirale de volumes géométriques dont le spectateur semble ne jamais pouvoir faire le tour. En tant qu'emblème du tournant historique, la sculpture incarne également le passage du monde du cheval de trait à celui du cheval à vapeur. Du premier, on peut voir la tête et le sabot, du second, on reconnaît les roues et les bielles, dans une confusion d'éléments mécaniques et organiques. L'ensemble est ainsi travaillé d'**un mouvement contradictoire**, d'une tension entre, d'un côté, le galbe lissé des volumes, le carénage impeccable des coques, les angles accusés et, d'autre part, le caractère chaotique des emboîtements, l'incohérence des engrenages, la rectitude approximative des arêtes qui témoigne d'un travail fait main, taillé dans le plâtre avant d'être coulé dans le bronze. Le passage qu'incarne ce *Cheval mécanique* est celui des sillons de la terre aux rails de l'avenir ; passage de la matière périssable aux droites pérennes ; de l'homme de glaise à l'homme sidérurgique.

Raymond Duchamp-Villon

1876, Damville (Eure) – 1918, Cannes (Alpes-Maritimes)

Nationalité française

LA VILLE COMME MACHINE



Francis Picabia, *Udnie*, 1913

Titre attribué : Jeune fille américaine; Danse
Huile sur toile, 290 x 300 cm
Achat de l'État en 1948 - AM 2874 P
Photo Georges Meguerditchian/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

En 1913, Picabia, peintre multiforme qui se fait une spécialité de n'en avoir aucune, explorateur de tous les styles d'avant-garde sans jamais jeté l'ancre, prend le bateau pour New York, à destination de l'*Armory Show*, première grande exposition américaine de peinture moderne. Tandis qu'à l'horizon la silhouette verticale de la ville s'agrandit, à bord du

paquebot dans lequel il voyage, le peintre observe les mouvements giratoires d'une danse hindoue interprétée par une actrice polonaise. Ce sont ces mouvements, confondus dans son souvenir au vertige engendré par l'ivresse de l'approche, que Picabia aurait jeté, dès son retour, sur une grande toile, lui affublant le titre énigmatique d'*Udnie*.

À son sujet, il revient sans cesse sur son désir, en étant à New York, de peindre l'impression que lui imposait cette ville, immense machine dont les hommes sont les rouages. Mais, pris dans son mouvement, il n'a pas trouvé le temps de le faire sur place.

Les interprétations de cette toile, **l'une des toutes premières abstractions de l'histoire de l'art**, sont aussi nombreuses que celles de son titre. Faut-il entendre dans le nom d'*Udnie*, une réminiscence du nom d'Uranie, muse de la géométrie et de l'astronomie qui, compas en main, vêtue d'azur et couronnée d'étoiles, trône au milieu des sphères ; ou celui des États-Unis d'Amérique, des états Udnie, dont les syllabes auraient été contractées en un hiatus suffisamment dissonant pour pouvoir désigner la muse de la modernité ?

Les volumes anguleux de cette composition, sont-ils une imbrication d'images, de souvenirs accumulés, lancés dans une dynamique d'expansion, suivant une oblique enthousiaste et instable ? Sont-ils une synthèse de la ville et de la machine ? Dessinant comme une voie lactée industrielle, la peinture en présente les qualités plastiques prédominantes : dégradés de gris métalliques, surfaces lisses, angulosités marquées, volumes extrudés, couleurs indicielles en aplats de bleu, de vert et de rouge : réduction des nuances de l'arc-en-ciel **aux couleurs signalétiques du cosmos urbain**.

Dans un article du *New York Tribune* d'octobre 1915, Picabia écrit : « La machine est devenue plus qu'un simple instrument de la vie humaine. Elle est réellement une part de la vie humaine. Je me suis approprié de la mécanique du monde moderne et je l'ai introduite dans mon atelier. »

Durant la guerre, l'artiste teinte plus clairement d'ironie l'enthousiasme dont il témoigne pour le devenir mécanique du monde et des mentalités. Dès 1914, lorsqu'il peint *Je revois en souvenir ma chère Udnie*, les volumes abstraits en expansion laissent place à des tuyaux de gainages rouges enroulés comme des intestins. Joints aux tuyaux, des éléments mécaniques sont dépeints avec une minutie malade, l'ensemble constituant comme la coupe transversale d'un ventre mécanisé. La dissection de l'homme nous dévoile une intériorité réduite à des mouvements de répétition huilés, n'ayant plus que l'amour des machines pour principe moteur.

Francis Picabia

Janvier 1879, Paris – novembre 1953, Paris
Nationalité française



Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm* (En prévision d'un bras cassé), 1915/1964

L'original, perdu, a été réalisé à New York en novembre 1915. La réplique réalisée sous la direction de Marcel Duchamp en 1964 par la Galerie Schwarz, Milan, constitue la 4^e version. Bois et fer galvanisé, 132 x 35 cm
Achat à Mme Alexina Duchamp en 1986 - AM 1986-289
Photo Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
© Succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris

Après avoir renversé une roue de bicyclette en 1913, et avant d'en faire autant avec une pissotière en 1917, Marcel Duchamp accroche en l'air un outil qui n'est guère utile qu'au sol : une pelle à neige. C'est ainsi qu'il crée, en 1915, ce nouveau ready-made, *En prévision d'un bras cassé*, objet qui exhibe l'alliance d'un manche en bois et d'une surface recourbée **en acier inoxydable, matériau ultra moderne**, véritable idéal esthétique de l'ère métallurgique, résultante du progrès technique et industriel.

Au même titre que l'émail immaculé de *Fontaine*, l'acier n'offre ici aucune prise à la saleté. Émail et acier sont des matériaux emblématiques de la modernité pour ce qu'ils sont facilement nettoyables et qu'ils correspondent aux **valeurs hygiénistes** qui s'imposent progressivement avec le développement industriel. Ils ont en commun d'être éternellement jeunes, puisqu'inaltérables, résistants aux coups de par leur dureté. Ainsi, quand bien même ces deux objets ne sont pas destinés à la contemplation, étant tous deux utilisés pour l'évacuation, ils n'en présentent pas moins des qualités plastiques qui témoignent des goûts esthétiques, de la sensibilité de l'époque, qualités que peintres et sculpteurs s'échinent à retranscrire dans leurs œuvres. Aussi, plutôt que de chercher à les imiter à la main, et de s'efforcer à les peindre ou à les sculpter comme une machine, Duchamp préfère **présenter directement le produit de la machine**, se contentant d'opérer un choix judicieux.

Marcel Duchamp

Juillet 1887, Blainville-Crevon (Seine-Maritime) – octobre 1968, Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine)
Nationalité américaine (française à la naissance)

CULTURE DE L'HÉTÉROCLITE

PRIMITIVISME ET MODERNITÉ

Né avant-guerre de part et d'autre de l'Europe et notamment en Russie, le primitivisme apparaît comme une réponse au rationalisme industriel, à la subdivision des tâches, la spécialisation croissante des métiers au point qu'on ne semble plus, alors, percevoir le sens de l'activité et l'unité du corps social, trop fragmentés. Expression sans réserve des pulsions premières, revalorisation du corps, importance de la matérialité des œuvres, intérêt croissant pour les arts primitifs de tous les continents, y compris ceux d'Europe, le primitivisme tente de **pallier le sentiment d'éclatement identitaire**.

Il ne s'agit pas tant d'imiter les réalisations des primitifs, leurs formes et leurs matériaux, que d'adopter **une magie primitive** qui mette en rapport la pensée avec le monde sensible. Percevoir le monde moderne comme un primitif, tout en étant moderne, constitue **un paradoxe** que le cubisme, entre autres, relève. Picasso donne à voir le masque de l'homme moderne. Un être devenu anguleux, compartimenté, éclaté en de multiples facettes, comme la grande ville dans laquelle il évolue. Dissimulé sous ses attributs mécanistes, il n'en demeure pas moins homme, soumis aux mêmes forces qu'autrefois, toujours inconscient

devant l'éternel. Les machines sophistiquées dont il s'entoure constituent de simples accessoires avec lesquels il parade.



Picasso, *Petite fille sautant à la corde*, 1950

Bronze d'après assemblage : charpente métal, osier, moule, céramique, plâtre, 153 x 62 x 65 cm
Ex. 2/2. Fonte (fondeur : C.Valsuani)
Donation Louise et Michel Leiris, 1984 - AM 1984-642
Photo Service de la documentation photographique du MNAM/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
© Succession Picasso

Comme l'artiste primitif censé procéder sans projeter à l'avance ce qu'il va faire, trouvant en faisant, au fur et à mesure, Picasso fonctionne ainsi pour nombre de ses réalisations, **s'adaptant à ce que le réel lui propose**, sans imposer une vision idéalement préétablie. Cette manière de procéder réconcilie l'esprit de l'artiste avec la matière et procède d'une certaine forme de magie intuitive. Suivant ce principe, l'assemblage d'objets récupérés représente **un mode opératoire privilégié**.

Le point de départ de l'œuvre est une rencontre hasardeuse avec un objet issu de l'environnement, une suggestion du monde à l'artiste. L'objet trouvé suggère l'ajout d'un autre, l'assemblage des deux en appelle à nouveau un autre, et ainsi de suite. Toute sa vie, Picasso tiendra ce parti comme le montre cette œuvre tardive, *Petite fille sautant à la corde*, de 1950.

Dans cette statuette coulée dans un bronze couleur de terre, à la surface rugueuse, à l'apparence rustre, aux reliefs inquiétants, l'on devine des formes familières, appartenant au monde industrialisé. Un panier en osier fait le ventre, le moulage d'une soucoupe la tête, un morceau de carton la coiffe, un moule à gâteau une fleur et un tube de fer courbé constitue l'armature de la corde qui tient la petite fille en l'air. Le sujet oscille **entre le domaine du quotidien domestique et des connotations magiques**, religieuses ou inconscientes. S'agit-il d'une simple scène de jeu où une jeune fille ne perçoit pas le serpent qu'elle esquivait d'un bon ? Ou de l'évocation du passage de l'enfance à l'âge adulte, de la découverte innocente de la sexualité, symbolisée par le serpent de la tentation, le serpent des forces souterraines, ou le serpent phallique ?

Pablo Picasso

Octobre 1881, Málaga (Espagne) – 1973, Mougins (Alpes-Maritimes)
Nationalité espagnole

IDENTITÉ COMPOSITE

C'est sans doute parmi les membres du **groupe Dada** que la vision de cette identité fragmentée est la plus explicite et la plus méditée. Né à Zürich en Suisse, en 1916, le mouvement répond au carnage de la Première Guerre mondiale en renvoyant, à la face de l'homme, son image éclatée. Si le **photomontage** se pratiquait avant que les dadaïstes ne s'en emparent, ces derniers travaillent à **souligner les ruptures et les incohérences des raccords** : par la déchirure, la découpe irrégulière, les différences de facture entre les impressions ou les papiers, les écarts d'échelles, voire la juxtaposition d'images et d'objets.

Au-delà de la dénonciation des absurdités de la guerre par la destruction des valeurs artistiques, à laquelle le mouvement se trouve trop souvent résumé, c'est une charge contre les fondements même du rationalisme occidental qui est envisagée. La part primitive de

l'homme moderne est ici aussi invoquée. Au Cabaret Voltaire, on assiste à des danses masquées où les costumes géométriques, fabriqués de matériaux divers, animent leur porteur de mouvements saccadés ou fluides ; des lectures de poèmes phonétiques, sollicitant tous les organes de la parole, articulent des sonorités percutantes en des façons de danses buccales. Comme dans *les lectures simultanées*, tableaux à plusieurs voix, les mots ont été éclatés et leurs sonorités réassemblées pour composer de nouveaux langages, purement suggestifs. L'acceptation du caractère irrationnel de chaque acte, la volonté de **faire résonner le mot dans le corps** et de **relier le sens aux expériences sensorielles** sont au cœur de ces actions.



Raoul Hausmann, *Mechanischer Kopf* (Tête mécanique), [1919]

Titre attribué : *Der Geist unserer Zeit* (L'esprit de notre temps)

Assemblage. Marotte de coiffeur en bois et divers objets fixés dessus : un gobelet télescopique, un étui en cuir, un tuyau de pipe, un carton blanc portant le chiffre 22, un morceau de mètre de couturière, un double décimètre, rouage de montre, un rouleau de caractère d'imprimerie 32,5 x 21 x 20 cm

Achat, 1974 - AM 1974-6

© Adagp, Paris

Raoul Hausmann, membre majeur de Dada Berlin, réalise *Tête mécanique* en 1919. Également intitulé *Der Geist unserer Zeit*, l'Esprit de notre temps, ce buste est réalisé à partir d'une tête de mannequin en bois, laquelle est affublée de divers accessoires : sur le front, un mécanisme de montre Suisse, produit de la plus méticuleuse subdivision des tâches ; entre les deux yeux, un mètre de couturier et, à l'oreille, un double décimètre dressé comme une antenne, la réunion des deux donnant toute la démesure de l'importance accordée à l'esprit de mesure. Sur le dessus du crâne, une

pièce en acier rétractable, sorte de parabole dérisoire, contraste de tous ses reflets avec le bois de la tête. Sur l'oreille droite, un mécanisme de machine à écrire laisse entendre que, du côté des lettres, ça ne va pas mieux : les sons se sont changés en concepts enregistrables avant d'être entendus. Enfin, au dos du crâne, est accroché un portefeuille en arrière-pensée.

Créature recomposée, affublée d'implants contre-nature, cette *Tête mécanique* renvoie à son spectateur **l'image de l'homme moderne**, dont l'esprit est saturé d'un bric-à-brac de stimuli et d'informations dépareillées. Ce visage segmenté donne à voir les fractures internes de l'homme rationnel, formé à des disciplines diverses mais déconnectées les unes des autres, ayant appris à dissocier ce que lui communiquent ses cinq sens, à se couper du monde par une pratique excessive de l'abstraction, jusqu'à ne plus pouvoir l'appréhender globalement, faire corps avec lui. Telle est la condition de l'homme moderne, dont l'esprit est partagé en domaines de compétences disjoints, habitué depuis sa plus tendre enfance à tout subdiviser, en catégories, en concepts, en parties et en sous-parties, qu'il s'agisse de l'espace, du temps, de son propre corps ou de son cerveau.

Si l'expression de la névrose collective qui semble être à l'origine de ces obsessions mécanistes peut aujourd'hui paraître outrée, c'est sans considérer l'histoire qui fournit, au tout début siècle, des images comparables de têtes, vivantes celles-ci, affublées des mêmes accessoires de mesure. Les clichés que réalisait Alphonse Bertillon, chef du service photographique de la Préfecture de police de Paris, en mesurant les nez, les yeux, les oreilles, les fronts, les bouches, les sourcils de tous les criminels arrêtés, visaient à établir un portrait type de chacun d'entre eux. Que l'on pense également, à l'application que les nazis

feront ultérieurement de ces méthodes anthropométriques, et la *Tête mécanique* devient image prémonitoire.

Raoul Hausmann

Juillet 1886, Vienne (Autriche) – février 1971, Limoges (Haute-Vienne)

Nationalité autrichienne

LES PRIMITIFS DU SECTEUR SECONDAIRE

DÉTRUIRE POUR PRODUIRE ET INVERSEMENT

Pierre Restany, fédérateur du groupe des **nouveaux réalistes** formé au tout début des années 1960, justifie le regroupement de ses membres en inscrivant leurs gestes dans la filiation du ready-made de Duchamp et du mouvement Dada. Se définissant volontiers comme faisant œuvre à partir des œuvres des artistes qu'il défend, il déclare que, pour chacun d'eux, « la sociologie vient au secours de la conscience et du hasard, que ce soit au niveau de la ferraille compressée, du choix ou de la lacération de l'affiche, de l'allure d'un objet, d'une ordure de ménage ou d'un déchet de salon, du déchaînement de l'affectivité mécanique, de la diffusion de la sensibilité chromatique au-delà des limites logiques de sa perception ». Les ready-made, ajoute-t-il, prennent un sens nouveau : « Ils traduisent le droit à l'expression directe de tout un secteur organique de l'activité moderne, celui de la ville, de la rue, de l'usine, de la production en série. »⁴

Quittant le modèle de la **société de production** pour entrer progressivement dans celui d'une **société de consommation**, l'exode rural s'intensifiant, l'homme est amené à évoluer dans un univers exclusivement urbain qui resserre son champ de connaissances du monde aux seules productions humaines. La ville devenue son biotope naturel, les objets industriels, issus du secteur secondaire, occupent une place de premier plan. L'éclairage urbain a contraint les étoiles à descendre jusqu'à nos centres villes, les couloirs de métro sont devenus nos grottes, le bitume notre terre première. Les nouveaux réalistes délaissent donc tout naturellement les matières premières qui ont déterminées les pratiques artistiques, pour s'emparer des produits secondaires. Plutôt que de modeler la terre, **César** compresse les voitures ; à la peinture à l'huile, **Hains** et **Villeglé** préfèrent les affiches anonymement lacérées qu'ils trouvent dans la rue ; laissant de côté reliques et retables en bois, **Spoerri** colle les reliquats de ses repas sur les tables avant de les retourner. Au lieu d'ériger des statues de marbre, **Arman** accumule des objets de série, **Deschamps** des sous-vêtements délaissés, **Niki de Saint-Phalle** agglomère les morceaux de jouets qu'elle trouve dans les poubelles. **Tinguely** soude les débris de machines qu'il collecte dans les décharges...

Ces artistes ont en commun de présenter des objets dans un état de désuétude ou de délabrement qui nous rappellent que **les produits industriels et les machines meurent aussi**. Jaunis par le vieillissement, brunis par la rouille, noircis par la combustion, plissés, froissés par écrasement ou explosion, les machines et objets industriels qu'ils exposent ont un caractère presque humain. Ils exhibent ce que la société de consommation cache : **l'idée de mort**, de pourrissement, d'imperfection. Si le galbe bombé des voitures, les aplats de couleurs vives, les pièces de métal rutilantes forment un éloge de l'éternel jeunisme de la nouvelle ère, ils assument une fonction de *memento mori*.⁵ « Tel est le nouveau réalisme : une façon plutôt directe de remettre les pieds sur terre »⁶.

⁴ Pierre Restany, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, 1961.

⁵ *Memento mori*, une locution latine qui signifie « Souviens-toi que tu mourras ».

⁶ Pierre Restany, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, 1961.

À propos de cet intérêt pour la rouille, Robert Rauschenberg, associé aux nouveaux réalistes avant de l'être aux artistes du mouvement Pop américain, précise : « Nous vivons à une époque de surabondance. L'avidité est sans limite. Je ne fais que l'exposer, j'essaie de réveiller les gens. Je veux simplement confronter les individus avec leurs ruines [...] Mes assemblages sont des sortes de souvenirs dépourvus de nostalgie. J'éprouve de la sympathie pour les objets abandonnés, je fais donc de mon mieux pour les sauver. »⁷



Jean Tinguely, *Baluba*, 1961 - 1962

Installation. Assemblage

Métal, fil de fer, objets en plastique, plumeau, baril, moteur,
187 x 56,5 x 45 cm. 150 kg environ

Achat à l'artiste en 1982 - AM 1981-851

Photo Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

© Adagp, Paris

Les *Baluba*, série de statuettes motorisées que Jean Tinguely réalise entre 1961 et 1962, sont des machines aux rouages bringuebalants, aux mouvements irréguliers, **des assemblages imparfaits comme les êtres humains**. Confronté à la mécanisation des hommes, Tinguely humanise les machines. Il réassemble de vieux rouages mis au rebut, relie de vieilles pièces de métal à des moteurs de perceuses, les habillant de fragments d'objets les plus dépareillés possibles, tubes métalliques, fils de fer tordus, vieux tuyaux d'arrosage, accessoires de cordonnier, que viennent colorer quelques plumeaux et balles de ping-pong ajoutés par sa compagne, Niki de Saint-Phalle.

En tant que fétiches emplumés de la société de consommation, **animés du souffle de vie** que le mouvement mécanique confère à leurs membres ressoudés, leurs silhouettes semblent dotées d'une âme propre. Ainsi, en posant le pied sur le gant rose qui cache une pédale, le spectateur peut-il réveiller les vieux démons

qui sommeillent dans la carcasse, *Baluba* effectuant alors pour lui une danse dérisoire et névrotique, tressautant de haut en bas au rythme saccadé de ses pulsions motrices.

Comme les compressions de César, les machines de Tinguely rendent la tôle au grouillement intestinal du monde organique, animent la surface de leurs vieux matériaux pour **une contemplation jouissive**. Car il s'agit bien ici de jouissance, de la pulsion de vie que l'on projette dans la machine confrontée à la mort. À l'image de son *Hommage à New York*, immense mécanisme ayant pour fonction de s'autodétruire à grand bruit en activant toute une mécanique conçue pour taper sur ses propres rouages, la production industrielle pourrait bien trouver sa principale raison d'être dans **l'extraordinaire dépense d'énergie** qu'elle manifeste, dépense d'énergie dont le caractère spectaculaire suffit à justifier tous les sacrifices. En ce sens, la frénésie productive s'accomplirait essentiellement dans **sa destruction**. Comme tend à le suggérer *La Vittoria*, cet énorme phallus d'aluminium que Tinguely dresse en 1970, devant la cathédrale de Milan, pour lui faire cracher des feux d'artifice jusqu'à ce que, par combustion, détumescence s'en suive. Le feu d'artifice, voilà bien l'emblème de la dépense spectaculaire, de la pure dépense d'énergie recherchée dans la jouissance technique.

Jean Tinguely

Mai 1925, Fribourg (Suisse) – septembre 1991, Berne (Suisse)

Nationalité suisse

⁷ Robert Rauschenberg, Entretiens, 1980.

QUAND LES PRISUNIC DEVIENNENT LES MUSÉES DE L'ART MODERNE



Martial Raysse, *Tableau métallique : portrait à géométrie convexe*, 1964

Flocage, peinture industrielle sur toile avec encadrement de bois peint

164 x 138 x 30 cm

Don de M. Alexandre Iolas en 1978 - AM 1978-373

Photo Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP

© Adagp, Paris

Contrastant avec les œuvres de Tinguely, celles de Martial Raysse, Jean-Pierre Raynaud et Yves Klein empêchent toute assimilation du nouveau réalisme à la seule esthétique de la rouille, des matériaux défraîchis dans leurs sépias de bruns. Ces trois artistes, chacun de manière bien différente, font appel aux aplats de couleurs vives. Pour ce qui est des deux

premiers, l'usage de la couleur s'accompagne d'une **prédilection pour les matières neuves** aux surfaces impeccables, prenant comme à revers les questions soulevées par leurs camarades en outrant, au contraire, l'esthétique de la société postindustrielle.

Les plastiques fluorescents, les emballages polychromes, les papiers argentés et autres merveilles de pacotille que Raysse trouve dans les premiers supermarchés lui permettent de réaliser la série des totems qu'il intitule *Hygiène de la vision*. Ce qui l'intéresse « c'est la profusion colorée de l'article en série, l'afflux quantitatif des étalages, la marée de produits neufs dans les grands magasins ». Il fait ainsi du dépareillement coloré des rayons de supermarché le signe d'une époque où les lois de la concurrence se traduisent esthétiquement dans celles des couleurs, livrées à une lutte acharnée pour passer devant leurs voisins.

À ses yeux, « les Prisunic sont les musées de l'art moderne ». « L'hygiène de la vision, c'est l'affirmation d'un monde neuf, aseptisé et pur, contre la vision de cataclysme de la Seconde Guerre mondiale ». « Par rapport aux peintres, écrit Raysse, qui spéculaient sur la décomposition et le pourrissement, le problème des matériaux nouveaux impliquait l'idée d'un nouveau monde qu'on ne pouvait exprimer qu'avec des matériaux dignes des idées envisagées »⁸. Avec un degré d'ironie encore difficile à mesurer au début des années 1960, il dit souhaiter que « ses œuvres portent en elles la sereine évidence d'un réfrigérateur de série ».

Parmi les matériaux clinquants, **le plastique** est l'un de ceux qu'il emploie le plus volontiers. Le plastique, précise-t-il, c'est « la couleur dans la masse, la chair, le Congo, le Cap Canaveral ». Il s'agit de « présenter les objets tels qu'ils sont, pour ce qu'ils expriment ». La faculté de choisir les matériaux qui font sens à un moment donné de l'histoire atteste ici d'un **savoir-observer** qui se substitue au savoir-faire traditionnel. L'essentiel du talent réside dans la capacité de voir et de choisir. Dans une société d'abondance, le geste le plus simple étant le plus efficace, il se contente de recueillir. La pratique de la collecte représente ainsi l'essentiel de l'œuvre. Selon l'artiste, l'étalage est en lui-même une sculpture.

Mais, paradoxalement, Raysse constate que ses sculptures ne ressemblent au final à aucun étalage : chacune d'elle constituant « un totem, une fusée, un titre de propriété, un vaccin, une sorte de visa », servant « de catalyseur pour une osmose du spectateur avec le monde merveilleux de notre vie actuelle, rituel pour une hygiène de la vision ». L'exercice de la trouvaille relève en ce sens de **la magie**. Car, tout en se portant sur des objets

⁸ Martial Raysse, *Extraits d'entretiens*, 1961-1971.

ultramodernes, dédiés au culte du nouveau, le geste de Raysse recèle un caractère essentiellement primitif.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ses sculptures procèdent « d'un exorcisme », visant à « chasser l'idée de mort ». Et, au-delà du seul concept d'appropriation de l'objet par l'artiste, l'enjeu du rituel est de permettre à l'homme de **se réapproprier le monde**, ce monde, entièrement ravalé par l'industrie, où le caractère hétéroclite des objets produits exclut tout sentiment d'unité. Les excès du rationalisme industriel en appellent à l'intervention d'un sorcier pour redonner sa cohérence au monde, fut-ce dans le composite, et lui restituer son caractère magique.

Les totems qu'il érige en assemblant les objets les plus incompatibles sur le plan visuel, associant le fluo au marron, l'image à l'objet, la surface au volume, le mat au métallique, constituent comme **un hymne au surplus**, à l'indigeste, à la dissonance esthétique.

Tableau métallique : portrait à géométrie convexe, de 1964, joue ainsi de la confrontation des matériaux, présentant, sur fond métallique, des aplats de feutre noir : le mat absolu côtoie le brillant le plus extrême pour faire émerger un visage féminin. Ce portrait de France, la femme de l'artiste, empreinte de l'esthétique des magazines de mode, devient image de la femme éternelle, ici volontairement exposée aux reflets des spots qui l'éclairent. La distorsion que le peintre fait subir à la toile accentue la présence des reflets. Quel que soit le point de vue qu'il adopte pour la regarder, le spectateur est dérangé et ne peut entièrement s'abîmer dans la contemplation de la beauté qui lui fait face. En donnant du volume à la surface de la toile, Raysse accentue la présence de **l'objet tableau** et met l'image à distance.

Martial Raysse

Février 1936, Golfe Juan (Alpes-Maritimes)

Nationalité française

LA COLONISATION TECHNIQUE

HÉTÉROGÉNÉITÉ ET POÉTIQUE DE LA DÉMESURE

Dans son ouvrage *Culture et colonisation*, Aimé Césaire explique que tout emprunt d'objet n'est réellement concevable par une société que lorsqu'elle « l'assimile en le faisant soi [...] Lorsqu'une société emprunte, elle s'empare ; elle agit, elle ne subit pas. » Les individus qui s'approprient l'objet le dépouillent de sa fonction première, de tout ce qui fait sa particularité pour lui donner un sens nouveau. Cependant, « le cas de la colonisation est tout différent. Il ne s'agit pas d'emprunt appelé par un besoin, d'éléments culturels s'intégrant spontanément dans le monde du sujet. » Le résultat, né de cette absence de besoin, dans tous les pays coloniaux, est une mosaïque et une hétérogénéité d'éléments culturels. « Dans tous pays colonisés, nous constatons que la synthèse harmonieuse que constituait la culture indigène a été dissoute et que s'y est substitué un pêle-mêle de traits culturels d'origine différente se chevauchant sans s'harmoniser. Ce n'est pas forcément la barbarie par manque de culture. C'est la barbarie par l'anarchie culturelle. »⁹

Aimé Césaire précise alors que si l'hétérogénéité des productions d'une culture est inévitable, témoignant des multiples échanges avec les sociétés environnantes, elle n'est pas vécue en tant qu'hétérogénéité, il s'agit alors d'**une hétérogénéité vécue intérieurement comme homogénéité**. Or, entre les objets et techniques importées dans les

⁹ Aimé Césaire, *Culture et colonisation*, Premier Congrès des artistes et écrivains noirs, Sorbonne, 1956.

colonies et les productions locales, cette homogénéité n'est pas perçue, car leur intégration est contrainte.

Pour Césaire, les objets de haute technicité, qui résultent de modes de fabrication inconnus par la majeure partie de leurs usagers, de même que leur provenance, posent aux peuples colonisés les mêmes problèmes d'appropriation qu'aux habitants de tous les pays où l'industrie mondiale exporte ses produits nouveaux. Imposant de nouvelles habitudes techniques, important de nouveaux matériaux auxquels ne correspond aucun mot dans la langue maternelle, ces objets parfois difficiles à incorporer, transforment parfois brutalement le tissu social. Ces nouveaux objets et matériaux qui ne sont pas à proprement issus d'une appropriation volontaire de la part des peuples, colonisent en quelque sorte les habitants de pays qui en sont parfois même les producteurs. En résulte un sentiment partagé d'hétérogénéité.



Hervé Télémaque, *My Darling Clementine*, 1963

Technique mixte. Huile sur toile, papiers collés, boîte en bois peint, poupée en caoutchouc, Plexiglas. 194,5 x 245 x 25 cm
Partie gauche : 195 x 130 cm
Partie droite : 80 x 80 cm
Dimensions de la boîte : 25 x 25 x 25 cm
Achat en 1991 - AM 1991-100
Photo Philippe Migeat/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP
© Adagp, Paris

My Darling Clementine, toile réalisée en 1963 par Hervé Télémaque, peintre d'origine haïtienne associé à la mouvance de la figuration narrative, rend

sensible cette tentative d'incorporation de l'objet étranger dans une esthétique recomposée. **L'œuvre est un métissage** sur le mode de la suture, de la mosaïque, du disparate, de l'assemblage, plutôt que du mélange. De son côté, le titre renvoie à une balade folk écrite un siècle plus tôt exactement, sous le titre de *Down by the River Liv'd a Maiden*, chanson rattachée à la mythologie américaine des pionniers chercheurs d'or.

Si la terminologie en vigueur voudrait que l'on classe cette œuvre parmi les exemples de **technique mixte**, l'assemblage des éléments présente **des morceaux bien dissociés** : la peinture à l'huile d'un côté, formé par la réunion de deux toiles inégales et, de l'autre, une figurine en plastique dans une boîte vitrée. La figurine représente un enfant tout marron, avec de grosses lèvres bien rouges, tenant à la main une banane entièrement jaune. Figure principale de la toile, un métisse à peau claire plane sur un fond blanc en haut, marron dans sa partie inférieure. Sur le fond marron, un rond blanc exhibe le symbole du dollar ; sur le fond blanc, un rond marron exhibe les rares dents d'une bouche grande ouverte. Un fouillis inextricable d'éléments, qui circulent en tous sens, sont empruntés à **tous les domaines de la culture visuelle** : de la photographie imprimée en offset au portrait d'art brut, de l'abstraction gestuelle à l'abstraction géométrique, de la figure de bande-dessinée américaine au manga japonais... Et, malgré leur incompatibilité, tous interfèrent les uns sur les autres : les techniques s'hybrident partiellement, et les trois couleurs de la figurine en plastique – le brun, le jaune et le rouge – se répartissant harmonieusement sur toute la composition.

Entrecroisant les couleurs indéfinies de la terre et les aplats de couleur pures, l'image de l'artisanat et celle de l'industrie, l'esthétique du pauvre et celle du riche, le goût du sale et celui du propre, cette toile met en tension **les stéréotypes** qui, en matière d'esthétique,

sous-tendent à la fois **les valeurs coloniales et industrielles**. Débauche d'effets, saturation des espaces, pour reprendre les termes d'Edouard Glissant, théoricien de la créolité, nous pourrions dire que ces tensions découlent d'une « poétique de la démesure, où il faut tout dépenser d'un seul coup »¹⁰, poétique du contraste absolu, de l'hétéroclite, de l'arrangement rapide. Poétique du colon, habitué à produire dans l'urgence pour occuper l'espace et évoluer dans des paysages où « le monstre industriel » a « raturé le rapport à la terre ». Mais aussi poétique du déraciné, habité par ce même goût du contraste violent, du recomposé, ne pouvant aimer les objets aux formes subtiles, issus d'un travail patient, la dépossession ayant « oblitéré » son rapport à la terre.

Hervé Télémaque

Novembre 1937, Port-au-Prince (Haïti)

Nationalité française depuis 1985

Crédits

© Centre Pompidou, Direction des publics, janvier 2013

Textes : Bertrand Vieillard et Norbert Godon

Coordination : Marie-José Rodriguez et Stéphanie Chaillou

¹⁰ Edouard Glissant, *Poétique de l'inconscient*, 1981.