

Vendredi 10 août :

Henri DENEYS : "VERS UNE EVALUATION PLUS POSITIVE DU MONDE
DES OBJETS TECHNIQUES ? (Sur quelques tendances de la
conjuncture en philosophie pour la période 1960-1980)"

" L'art est un comportement mimétique qui pour s'objectiver, utilise la rationalité la plus avancée - en tant que maîtrise du matériau et des procédés techniques (...) L'art ne constitue pas un domaine bien délimité (...)" ADORNO : Autour de la théorie esthétique, Introduction première, Ed. Klincksieck, 1976, p.49, 64.

Intellectuel "traditionnel", philosophe et pédagogue, je ne puis tenir ici que le rôle de l'ignorant et de l'incompétence technologique : il n'est pas facile à tenir devant une assemblée de chercheurs et créateurs ...Faisons de notre mieux pour que notre ignorance fasse ironiquement apparaître l'originalité, l'étrangeté pleine de promesses - et de périls - de vos activités et de votre réflexion .

1 - QUELQUES INTERROGATIONS NAIVES SUR LES RECHERCHES

D'ART VIDEO : Dans ces recherches en constant renouvellement, il semble qu'on s'accorde au moins à entendre par "art video" toute forme d'expression artistique utilisant l'écran, le tube cathodique, des appareils divers pour former et déformer des images électroniques, l'appareillage électronique de plus en plus sophistiqué permettant de produire des effets inédits dans le visible, la couleur, l'audible . Face à cette nouvelle production d'apparences - cette mimésis non seulement reproductrice mais productrice - plusieurs questions se posent, d'abord aux créateurs, et au public trop limité de ces nouvelles images; ensuite - dans ce public - aux critiques et théoriciens, dont la fonction - dérivée - devrait jouer au bénéfice du message des oeuvres et de l'accès aux oeuvres . Résumons quelques une) de ces questions souvent posées : - la production d'images au moyen de techniques met-elle fin à l'antique mépris qui visait, ensemble machineries et "reflets"? L'intervention de l'électronique change-t-elle radicalement les termes du procès ? Les techniques électroniques révolutionnent-elles véritablement le code optique caractéristique au moins depuis PLATON des arts plastiques? Les créations de l'art vidéo mettent-elles fin à une certaine forme historique de l'oeuvre d'art - qui en a revêtu plusieurs : celle qui est proposée dans un Musée comme un monument durable, ou, cela revient au même, comme un système de signes culturels codés interprétables par une minorité de consommateurs culturels & qu'il n'est pas obligatoire

de représenter passifs)? Si les créations de l'art vidéo ne relèvent plus de ce modèle de la permanence du monument artistique, de la réception active-passive des expressions imaginatives d'exception des grandes réalisations de l'Humanisme, alors, paraît-il, le philosophe traditionnel se trouve dérouté, inquiet, replacé au niveau des incompréhensions du grand public, même s'il veut comprendre la modernité.

Sérions quelques unes de ces interrogations : 1) Le discrédit des machineries : l'art vidéo peut-il contribuer à une réévaluation néo-esthétique de l'emploi des technologies, toujours suspectes d'être au service d'intérêts étroitement utilitaires et mercantiles? ou est-il capable de les détourner de leurs fonctions utilitaires de transmission rapide, d'organes du pouvoir politique, de marchandises techniques destinées à procurer de nouveaux profits commerciaux, au bénéfice d'une fonction nouvelle? - 2) Nouveau code des images électroniques? La nouvelle mimésis électronique fait-elle véritablement rupture - en tant que donnant la préséance, prétend-on, aux images (et à leur inconscient) sur l'intelligence et la parole, la nouvelle mimésis électronique constitue-t-elle une sortie hors de l'époque du décodage culturel des oeuvres, au profit du défaut de tout sens et du "dérèglement sans Loi de tous les sens", transformant pour la première fois, dans l'histoire de l'éducation esthétique de l'Humanité, les receveurs des oeuvres en cobayes sensori-moteurs? - 3) Séparation de la majorité productrice et ouvrière et de la minorité esthète et créatrice: dans quelle mesure les expérimentations d'art vidéo peuvent-elles permettre d'affaiblir la scission entre consommation culturelle (passive) de masse/ et génialité des créations d'exception des "idéologues actifs", de manière à aider tout individu qui le désirerait à produire, pour le plaisir ou pour objectiver ^{ses capacités} sous une forme publique, des images? Si par la vidéo la Beauté pouvait devenir oeuvre commune en tant que création individuelle, au lieu de rester visite et commentaire de monuments consacrés, alors ces arts électroniques apporteraient une importante contribution à l'établissement d'une démocratie esthétique? - 4) Emploi des nouveaux media électroniques et informatiques dans l'enseignement et dans l'éducation scientifique : Quels emplois rationnels des moyens vidéo peuvent-ils être culturellement fructueux dans l'enseignement et dans l'enseignement des sciences : dans un enseignement qui viserait au moins parfois à permettre aux individus à "retrouver" la genèse des savoirs et non pas seulement à les recevoir tout faits? Les moyens que constituent l'écran de télévision à usage pédagogique, l'auto-correction assistée par un ordinateur, la consultation des informations d'une banque de données etc sont fort précieux. Reste à savoir s'ils remplacent les ressources rigoureuses, argumentatives, réfutatives et démonstratives de la parole et du discours parlés et relus ...

Ce n'est là qu'un inventaire des énigmes, difficultés, contradictions liées - surtout en période de crise économique et sociale - aux possibilités mêmes des moyens électroniques : celui qui les analyse n'a pas de recette pour les résoudre.

II - POUR UN INVENTAIRE DES NOUVELLES TENDANCES PHILOSOPHIQUES POUR LA PERIODE 1960-1980 :

Il peut y avoir inflation de "nouveau" : c'est important pour la publicité et la vente en masse des marchandises culturelles. Mais il y a, ^{vraiment} aux alentours des années 1960 des tendances nouvelles en philosophie, au delà du phénomène des "nouveaux philosophes" : au delà des choses dites, une manière autre de pratiquer la philosophie qui la fait davantage communiquer avec les recherches littéraires, les créations artistiques, les nouvelles sciences humaines (avec la politique c'est fait depuis longtemps, avec le marxisme et SARTRE).

Il ne saurait être question ici de dresser un inventaire détaillé de cette période; plutôt, de rechercher dans quelle mesure les recherches d'art vidéo - qui n'ont pas demandé des justifications à la philosophie - elles dérivent plutôt d'un rapprochement ^{avec} des arts plastiques vis à vis de la lumière, du mouvement, de l'industrie ou de la critique sociale - ont répondu à certaines attentes culturelles que l'évolution propre des discours philosophiques, jamais autonome, permet de vérifier aussi .

Certes, tout essai de tableau totalisant des productions culturelles à l'époque contemporaine paraît presque vain et irréalisable, comme si pour la première fois l'histoire paraissait incapable de ressaisir ce qu'elle avait produit . On ne semble pas pouvoir aller contre le discrédit de la systématisation hégélienne des philosophies, qui supposait un devenir interne de l'Esprit et des positions logiques nécessaires de la pensée, ne relevant pas de la subjectivité des auteurs ni des circonstances . En tout cas, la génération de ces années (M.FOUCAULT, G.DELEUZE, J.DERIDDA) ne croit plus à la vérité de ce type de systématisation, parce qu'elle ne croit plus en l'histoire comme intégration des différences dans un espace de discours unifié : telle est en tout cas la conscience que les nouveaux auteurs prennent de l'imprévisibilité de leurs oeuvres, de la contingence des "événements discursifs", de la rupture du lien social...

Malgré cette difficulté méthodique, on peut opérer dans cette période une espèce de "coupe" permettant peut-être de répondre à trois questions intéressantes l'art vidéo: Y a-t-il dans les productions phi-

losophiques des années 1960-1980 en FRANCE : 1) une tendance à une appréciation plus positive des machines en général et ,si possible, des nouvelles technologies ? Dans les limites de cette étude, c'est à cette première question que nous nous efforcerons surtout de répondre . - 2) Les philosophies s'interessent-elles à des formes non classiques de mimésis?(Oui, p.ex. G.DELEUZE aux déformations optiques du corps dans la peinture de BACON .) - 3) Est-ce que ces philosophies envisagent, au delà de l'ère de l'imprimerie et du livre, la possibilité - avec l'aide des nouveaux media et moyens informatiques perfectionnés - d'une nouvelle Encyclopédie capable de relier (mais que veut dire "relier"?) technologies, sciences et arts - au delà de la division des spécialisations et des idiomes différents -telle qu'elle puisse être consultable utilement par tout citoyen désireux de participer à la contemporaine " République des Esprits"? (Presque personne n'assumerait un tel projet, discrédité avec la dogmatique systématization hégélienne, l'avènement des épistémologies régionales, la ruine de l'idée de Savoir impartial et universel.)

III - VERS UNE REEVALUATION DU MONDE DES OBJETS TECHNIQUES :

Une des premières tentatives de réévaluation philosophique des objets techniques, considérés purement comme tels, a eu lieu en 1969 dans le livre de G.SIMONDON : "Du mode d'existence des objets techniques", publié paradoxalement après les mouvements sociaux de mai 1968, mais qui ne devait rien à leur inspiration. Le mouvement ouvrier et étudiant en effet ne séparait pas les machines des rapports sociaux, s'attaquait directement à ces derniers, aux hierarchies artificielles, et esquissait de manière romantique un rapprochement entre avant-garde littéraire(et politique) et classe ouvrière,tout en condamnant globalement les servitudes de la production sur un mode en fait aristocratique ou esthète. L'espèce de proverbe et de mot d'ordre: " Sous les pavés, la plage" en était l'expression symbolique admirable: le refus d'admettre que l'obtention du bonheur puisse dépendre des médiations interminables des progrès techniques et des détours du politique...La leçon du livre de G.SIMONDON est plus sage :il aperçoit que " l'opposition dressée entre la culture et la technique(...) est fausse et sans fondement(...) 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"(p.9.) La notion dramatique d'aliénation technico-sociale est quasiment absente de l'ouvrage, ou bien ne désigne que les phénomènes de méconnaissance de la rationalité interne du monde des technostuctures. Il s'agit seulement d'une tentative courageuse mais limitée

de la pensée rationaliste d'inspiration libérale pour surmonter l'ignorance des Humanités, leur antipathie vis à vis du technologique; il s'agissait pour la philosophie traditionnelle de s'instruire sur les fonctionnements (ou disfonctionnements) du monde des objets techniques, pensés comme d'origine interne au technique lui-même.

Déjà G.G. GRANGER, dans "Pensée formelle et sciences de l'homme" (1967) avait étudié avec une précision positiviste salubre les nouveaux modèles d'intelligibilité des contemporaines sciences de l'homme: pour cet épistémologue averti, il n'y a pas de doute qu'il permettent - sans qu'on ait besoin de faire intervenir une théorie générale philosophique ~~distincte~~ des recherches scientifiques - une formalisation rigoureuses de la confusion des significations vécues, ~~la~~ suppression de l'antinomie entre qualité et quantité (BERGSON), la constitution d'une véritable science de l'individuel: il est à remarquer que plusieurs de ces modèles provienne^{nt} de la nouvelle pensée technologique ou praxéologique. (p.ex. la décision humaine pensée en termes de "théorie mathématique des jeux").

C'est en refaisant l'histoire de la constitution de la configuration des sciences de l'homme depuis la Renaissance que M. FOUCAULT avait cru apercevoir, en 1966, dans "les Mots et les Choses" ce qu'il nommait de manière provocatrice une "mort de l'homme" dans les savoirs qui le constituent comme un objet scientifique: entendons par là que, dans l'expression "sciences humaines", l'adjectif ne désigne plus les conceptions de l'humanisme - l'immédiateté d'une conscience - encore moins le caractère humaniste de l'étude, mais diverses méthodes d'approche de l'objet à partir des disciplines biologiques, de la théorie des richesses, de la linguistique et de la psychanalyse. Le rapport ~~arbitraire~~ et variable des signes aux choses apparaissait comme une espèce de "machine linguistique capable de structurer les conceptions scientifiques du monde (le caractère historique de ce genre d'épistémologie a séduit, dissimulant le caractère idéaliste général de l'explication de l'origine des sciences, ^{laquelle} p.ex. niait que les savoirs soient redevables d'abord aux techniques...) Ce que l'humanisme traditionnel prenait comme valeur permanente d'une nature humaine ou d'un sujet ne serait donc qu'une configuration historique, produit de découpages scientifiques relatifs.

Dans un autre registre, le "nouveau roman" et, au cinéma, la "nouvelle vague" mettaient de plus en plus en scène les rapports concrets entre la conscience et les objets techniques et sociaux qu'elle perçoit, qu'elle possède, dont elle use, qu'elle produit et dans lesquels elle peut se perdre ou s'objectiver, dans un métier ou une oeuvre ("Le désert rouge" de Mighelangéolo ANTONIONI est une

admirable exploration chromatique de ces projections et phobies dans l'univers de la réification industrielle) : de là un sentiment de crise - à l'intérieur de certains rapports de sociabilité - non pas, à notre avis du sujet, mais de son unité et identité. En tout cas, la critique des conventions de l'unité du personnage et de la narration paraissent corroborés par la prolifération des objets techniques au sein des illusions de la croissance économique et par les objectivations abstraites des contemporaines sciences de l'homme .

On voit ainsi que la réévaluation du monde des objets techniques dans la philosophie française (qui ne s'était pas beaucoup occupé d'eux depuis l'ENCYCLOPEDIE de DIDEROT et d'ALEMBERT) n'était ni simple ni paisible; elle n'était pas non plus unanimement acceptée un penseur exigeant comme HEIDEGGER ne peut pas simplement traduire un "conservatisme rural" lorsqu'il désigne dans la mondialisation des techniques occidentales (les nations de l'est participent , à ses yeux, de cet Occident) les risques majeurs du saccage de toute "demeure" naturelle, de l'errance d'une volonté de puissance technique plus en plus vide et de "l'oubli de l'Etre": les langages formalisés des techniques et des sciences et le Dire des poètes s'excluraient donc dramatiquement, sauf si la Philosophie redevenait capable par un terrible effort contre la subjectivité et au delà de l'instrumentalité sociale pour prendre en charge, comme la Poésie, le don de l'Etre . Les artistes ne peuvent oublier cette mise en garde ni la responsabilité majeure qui leur est ainsi confiée .

Du côté où l'on était moins pessimiste sur le destin de la technique, on formulait deux critiques . D'une part les marxistes se refusaient à une considération purement technologique des objets techniques, à les séparer des intérêts en jeu dans les rapports de classe et pour la maîtrise de la production sociale (ainsi Seront-ils en retard dans l'analyse épistémologique de la nouvelle pensée opérationnelle et dans la critique sociologique des nouveaux systèmes de signes : je traite de la situation française : il en est autrement en ITALIE.) Une autre contestation provenait implicitement de l'ethnologie et de la sociologie contemporaines : les travaux déjà anciens de C. LEVI-STRAUSS (p.ex. "La Pensée sauvage" de 1962) et d'autres plus récents comme ceux de J. BAUDRILLARD ("Le système des objets", 1972 - "L'échange symbolique et la mort", 1976) s'accordent à réintégrer les objets techniques , et donc aussi les objets techniques à fonction de signes et d'images, à l'intérieur de l'échange social généralisé , conçu sur le modèle du "don" analysé antérieurement par M. MAUSS : il n'y a donc pas d'objet technique, en tant qu'il est

social, et donc signitif qui ne soit en même temps un objet mythique ou symbolique, avec une oscillation entre les deux pôles opposés de l'objet religieux (ou culturel) ou de l'objet esthétique (ou considéré en soi pour le plaisir). Il n'y aurait donc pas de valeur d'usage des objets techniques en dehors de leur valeur d'échange culturellement codée. Les objets techniques à valeur de signes (p.ex. les modes du vêtement, la possession de telle marque de voiture etc) peuvent en même temps être utilisés à des fins utilitaires, marchandes et au service du pouvoir politique. La même analyse pourrait être conduite ^{sur} les objets techniques particuliers qui ont fonction de produire des signes et des images (et du son), comme la photographie, le cinéma, la télévision, et les images électroniques (je laisse cette analyse compliquée volontairement hors de mon enquête, ayant tout à apprendre dans ce domaine des créateurs, ingénieurs de l'électronique, publicistes et autres "idéologues actifs" du domaine des images électroniques...)

* * *

Un indice peut peut-être nous permettre de nous orienter dans cette conjoncture culturelle compliquée: le "phare", l'oeuvre de référence, ce n'est plus MARX principalement (je décris, je ne juge pas); pas encore en EUROPE, "la philosophie linguistique" dominante dans les pays anglo-saxons; certes, on réactive "après la bataille" la critique sociologique et esthétique aigüe et très cultivée de l'Ecole de FRANCFORT (ADORNO, BENJAMIN, HABERMAS), mais la référence majeure en philosophie de l'art est devenue celle de NIETZSCHE. Au delà des ambiguïtés politiques de l'oeuvre, nous avons appris à reconnaître que le Surhomme désignait l'exigence d'une vertu autonome et qui reste joie, délivrée du ressentiment moral et de la grégarité bien pensante. Il désigne surtout l'artiste qui trouve un "gai savoir" à jouer avec les apparences, sans vouloir chercher à imposer un sens idéal au monde et à l'histoire.

Mais trop occupé, en son temps à préserver l'art des préjugés des prêtres et des philosophes, NIETZSCHE a sous-estimé "la profondeur de champ" du monde des apparences. Il ne me paraît ni possible ni souhaitable - même avec les prodigieuses possibilités techniques des images électroniques se prenant elles-mêmes pour fin - que les images restent, comme le disait le vieux PLATON, reflets de reflets à l'infini, "rêves de rêves" sans être signes ou métaphores de rien, d'aucune "histoire". Mais il est profondément vrai depuis longtemps que les images signifient "en contre-bande" au delà de ce qu'on voulait dire. Parfois, à l'ère de la reproductibilité élargie des images, se produit, grâce aux machines électroniques, mais au delà

de leur fonctionnement technique interne, un effet de réel dans les images, où le spectateur reconnaît, s'il a appris à les décoder, et par "identification" à partir de sa propre histoire l'"aura" de son propre ici et maintenant social et privé...

Nice, Locarno, août 1984

H . DENEYS