

DOSSIER N° 4 – L'HUMANITE EN QUESTION / CREATION, CONTINUITES ET RUPTURES

Le XX^e siècle a été, dans tous les domaines de la culture, une ère de ruptures et de transgressions. Dès avant la Première Guerre mondiale, le rejet de l'ordre « bourgeois » et la recherche de formes nouvelles s'affirment dans tous les domaines de l'art et de la littérature.

L'expressionnisme, le futurisme, le mouvement Dada et, après la guerre, le surréalisme multiplient les manifestes à la fois esthétiques et politiques, et se placent à l'« avant-garde » des évolutions artistiques.

En philosophie, la phénoménologie, l'empirisme logique, les courants marxistes représentent, chacun à leur manière, une même volonté de rupture avec des formes de pensée instituées. De la théorie des ensembles à celle de la relativité, de la physique quantique à l'anthropologie, tous les domaines du savoir connaissent de profonds bouleversements, d'où résulte en philosophie l'idée d'une crise de la rationalité.

Dans la première moitié du XX^e siècle, les avancées techniques de toute nature, les nouveaux moyens de transport et de communication, le développement de la radio et du cinéma redessinent la physionomie du monde et transforment l'environnement culturel. L'idée que l'innovation ira toujours s'accélération nourrit tout un imaginaire d'anticipation, entre nouveaux enthousiasmes et nouvelles peurs.

Le modernisme a paru un moment triompher dans tous les domaines, avant que les critiques à son endroit ne se multiplient. Dans l'ensemble des arts, son héritage est considérable : éclatement des formes narratives, métissage des traditions, expérimentations généralisées en poésie, en musique, dans les arts de la scène et dans les arts plastiques, utopies architecturales, travail sur les limites de la représentation... Certaines propositions parmi les plus marquantes ont proclamé la « fin » de l'art et de la littérature. D'autres ont assumé leur lien avec les œuvres du passé qu'elles réinterprètent.

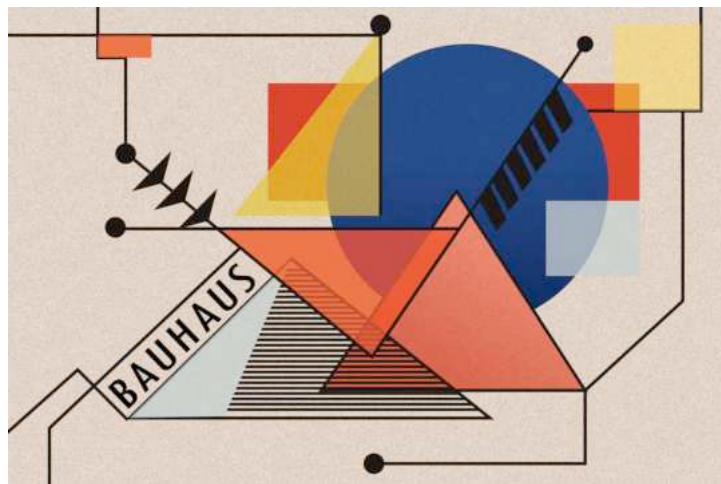
C'est aussi le cas en philosophie. Y a-t-il des ruptures radicales en art, en littérature ou dans la pensée ? L'ancien – qui remplit les musées, les bibliothèques, les cinémathèques, et dont on célèbre la valeur patrimoniale – ne subsiste-t-il pas, en accord ou en tension, à côté du nouveau ou à travers lui ? L'histoire de la culture de l'époque contemporaine invite à réfléchir sur cette complexité et à se demander si d'autres époques ont connu des querelles et débats comparables.

CONSIGNES :

1. Le **but de ce quatrième dossier** est de continuer l'investigation philosophique, la lecture des textes et leur explication. Il est accompagné d'un exercice d'interprétation philosophique réalisé en classe et son étude se conclut par un oral de synthèse.

2. La **présentation** doit être soignée ; l'**expression** doit être correcte (attention à la syntaxe et à l'orthographe).

3. L'oral de ce devoir est à réaliser en **groupe**.



l'opposé des immeubles dorts avec arrière-cours et pièces trop étroites) occupe une place centrale dans ce projet.

Construction ou destruction...

La création du Bauhaus se déroule en Allemagne durant la période troublée d'après la Première Guerre mondiale, et s'inscrit dans l'histoire des mouvements artistiques novateurs du début du XX^e siècle.

Walter Gropius, formé dans le cabinet d'architecture de Peter Behrens et membre actif du mouvement du *Neues Bauen*, cherche à développer ses idées en art et en architecture. Gropius reprend au *Neues Bauen* l'idée de développer un nouvel art de bâtir par l'emploi de nouveaux matériaux de construction et de décoration, ainsi que par une ordonnance intérieure dépouillée. La responsabilité sociale de l'architecte (plus de soleil, d'air et de lumière à

Après la proclamation de la République de Weimar, en novembre 1918, Gropius propose au gouvernement provisoire de réunir l'Ecole des arts décoratifs et l'Académie des beaux-arts de Weimar. Le 12 avril 1919, Gropius est nommé directeur de l'école, appelée alors *Staatliches Bauhaus zu Weimar* (de l'allemand *Bau*, « bâtiment, construction », et *Haus*, « maison » ; *Bauhaus* : « maison du bâtir, maison de la construction »). Walter Gropius publie alors le manifeste et le programme du Bauhaus.

« Le but final de toute activité créatrice est la construction ! La décoration des bâtiments était jadis la fonction la plus noble des beaux-arts et était indispensable à la grande architecture. Aujourd'hui elle n'existe que dans la complaisance dont seule peut la sortir l'activité collaborative, consciente et concertée des représentants de tous les corps de métiers. Architectes, peintres et sculpteurs doivent réapprendre à connaître et à comprendre la complexe mise en forme de la construction dans son ensemble et dans ses parties ; alors leurs œuvres seront d'elles-mêmes à nouveau remplies de l'esprit architectonique qu'elles ont perdu dans l'art de salon.

Les anciennes écoles d'art n'ont pas pu produire cette unité, et d'ailleurs comment auraient-elles pu, étant donné que l'art n'est pas enseignable ? Elles doivent de nouveau s'orienter vers



l'atelier. Le monde des dessinateurs doit se tourner vers le bâtir. Si le jeune se réjouit à l'apprentissage d'un métier, « l'artiste improductif » ne restera plus condamné dans l'avenir à une pratique artificielle imparfaite, et il rendra des services splendides.

Architectes, sculpteurs, peintres ; nous devons tous revenir au travail manuel, parce qu'il n'y a pas « d'art professionnel ». Il n'existe aucune différence, quant à l'essence, entre l'artiste et l'artisan. L'artiste n'est qu'un artisan inspiré. C'est la grâce du ciel qui fait, dans de rares instants de lumière et par sa volonté, que l'œuvre produite de ses mains devient art, tandis que la base du savoir-faire est indispensable à tout artiste. C'est la source de l'inspiration créatrice.

Formons donc, une nouvelle corporation d'artisans, sans l'arrogance des classes séparées et par laquelle a été érigée un mur d'orgueil entre artisans et artistes. Nous voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme : architecture, plastique et peinture, qui s'élèvera par les mains de millions d'ouvriers vers le ciel du futur, comme le symbole cristallin d'une nouvelle foi. »

Le Bauhaus a été l'un des courants les plus révolutionnaires du XXème siècle. S'il a fait table rase d'un certain passé, il s'est aussi positionné dans la continuité de mouvements qui l'avaient précédé. Sa postérité, visible dans le quotidien de tous, dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme comme dans celui du design et des arts, est toujours immense, un siècle après sa création. Soyez attentif au texte de Walter Gropius. « Atelier » contre « art de salon », « nouvelle corporation d'artisans, sans l'arrogance des classes séparées » : ce programme s'inscrit d'évidence entre continuité et rupture. Faites quelques recherches pour comprendre lesquelles : elles nourriront votre exposé oral final.

Premier éclairage : l'âge des *botteghe*



de palais, et des cadres pour des *tondi* de Botticelli, avant de passer à la direction des chantiers de Poggio a Caiano et de la Madonna dei Carceri. Cet enchaînement entre tous les aspects de l'activité artistique, ces attaches multiples, donnent une physionomie particulière à l'activité artistique du XVe siècle ; elle reste marquée d'une forte saveur artisanale, quels que soient le prestige, les relations, les prétentions des maîtres. »

André Chastel, *Renaissance italienne 1460-1500*

Deuxième éclairage : les principes du Bauhaus



Le Bauhaus n'était pas seulement un style architectural, mais une véritable école qui combinait artisanat et beaux-arts, influences du modernisme, des arts et métiers anglais et enfin du constructivisme. Même s'il n'a été opérationnel que de 1919 à 1933, ses idéaux se sont répandus dans le monde entier et restent d'actualité. Par exemple, le concept du mobilier modulaire IKEA, bien connu et populaire, n'est pas né en Suède. Il a été inspiré par les œuvres classiques des designers du Bauhaus.

Aucune frontière entre l'artiste et l'artisan. Dans une brochure pour une exposition en avril 1919, Gropius déclara que son objectif était « de créer une nouvelle guilde d'artisans, sans les distinctions de classe qui élèvent une barrière arrogante entre artisan et artiste ».

La forme suit la fonction. Selon cette idée, les formes géométriques simples mais élégantes sont conçues en fonction de la fonction ou du but prévu pour le

bâtiment ou l'objet. Prédilection pour les formes linéaires et géométriques, en évitant les formes florales ou curvilignes.

Gesamtkunstwerk ou « œuvre d'art complète ». *Gesamtkunstwerk* signifie synthèse de multiples formes d'art, telles que les beaux-arts ou les arts décoratifs. Un bâtiment et son architecture ne sont qu'une partie du concept ; l'autre partie est le design.

Matériaux réels. Les matériaux doivent refléter la vraie nature des objets et des bâtiments. Les architectes du Bauhaus ne cachaient pas les matériaux bruts et rugueux.

Usage de la technologie. Les ateliers du Bauhaus ont été utilisés pour le développement de prototypes pour la production de masse, en utilisant les technologies modernes.

Utilisation intelligente des ressources. L'idéologie du Bauhaus consacre l'épargne, le contrôle des coûts, la réduction des délais d'exécution, celle des déchets et de l'espace inutilisé.

Simplicité et efficacité. Il n'est pas nécessaire de décorer à l'excès pour rendre l'habitat et les choses plus belles.

Développement constant. Le Bauhaus s'intéresse de près aux nouvelles techniques, aux nouveaux matériaux, aux nouvelles façons de construire. L'invention constante est de rigueur.



Troisième éclairage : la postérité du Bauhaus

L'école du Bauhaus de Berlin dut fermer en 1933 à cause du nazisme. Une grande partie des professeurs du Bauhaus s'exilèrent aux Etats-Unis où ils posèrent les bases de l'architecture moderne (style international que l'on retrouve aujourd'hui). Parmi eux :

- Walter Gropius (ancien directeur), qui est nommé à la Harvard University.
- Ludwig Mies van der Rohe, qui est nommé à l'Illinois Institute of Technology. Il dessine en 1950 le Seagram Building à New York.
- László Moholy-Nagy, qui dirige de 1937 à 1938, à Chicago, le New Bauhaus, puis qui fonde, dans les mêmes années, la School of Design, reprise après sa mort par Serge Chemayeff en 1944.
- Josef Albers, qui enseigne au Black Mountain College puis à Yale University.

Le Bauhaus connaît un fort essor aux Etats-Unis. Il rapporte en effet beaucoup à l'industrie, qui comprend le profit qu'elle peut tirer de ses idées (un objet bien dessiné se vend mieux). Aujourd'hui encore, certains objets produits au Bauhaus sont copiés et se vendent facilement. Les meubles de Marcel Breuer par exemple, notamment ses chaises cantilever, ont été dans les premiers meubles à être vendus et le sont toujours actuellement. Le Bauhaus a favorisé aussi le développement de l'art abstrait avec les publications d'écrits de peintres (Klee, Mondrian) dans le *Bauhausbücher* (livre du Bauhaus). Moholy-Nagy et Albers, grâce à leur œuvres et recherches sur le mouvement, la couleur, la lumière, les illusions d'optique, ont posé les principes de l'art cinétique développés par Schöffer et Vasarely vingt-cinq ans plus tard. Les architectes du Bauhaus ont répandu et créé un style devenu international.



Le New Bauhaus est créé par la Chicago Association of Art en 1937. La direction est donnée à Moholy-Nagy, peintre, photographe et théoricien bulgare par Walter Gropius. Cette école fermera ses portes après plusieurs problèmes financiers, en 1938. Moholy-Nagy fondera alors la School of Design, rebaptisée Institute of Design en 1944. Le cursus d'enseignement est pratiquement le même que celui du Bauhaus de Berlin. Seule différence : le nombre d'années d'études est le double de celui de Berlin. On y étudie l'expérimentation sur matériaux, les techniques, les formes, avec une petite touche d'originalité : un intérêt particulier pour la photographie. Les enseignants (en majorité des Européens récemment émigrés) y défendent l'idée que la combinaison de l'art, de la science et de la technologie permet de répondre aux problèmes contemporains de l'individu, perdu dans un environnement industriel chaotique. Cette mission salvatrice est particulièrement bien accueillie aux Etats-Unis : la période est alors marquée par un renforcement de la dépression économique et une remise en question de la politique du New Deal. L'ouverture du New Bauhaus est par ailleurs permise grâce à l'Association of Arts and Industries, créée en 1922 par un groupe d'industriels américains, qui souhaitent fonder une école de design industriel inspirée du Bauhaus allemand. Dans ce contexte de crise, où l'on cherche de nouvelles réponses de rendement et d'organisation structurelle, cette école allemande apparaît comme un modèle de modernité et d'efficacité. Particulièrement sensible à l'art d'avant-garde européen, Walter P. Paepcke, dirigeant de l'entreprise de packaging Container Corporation of America, basée à Chicago, joue un rôle fondamental pour l'établissement et le maintien du New Bauhaus.

A la date de l'ouverture du New Bauhaus, si Chicago est marquée par un grand dynamisme des milieux industriels et architecturaux, elle apparaît encore assez timide dans la promotion de l'art moderne.

L'école influera grandement sur le développement de cette ville, comme un foyer innovant dans le domaine du design, de la publicité, mais également de la photographie. Médium contemporain par excellence, celle-ci occupe une place de choix dans le programme de l'institution. Bien que Walter Peterhans ait créé un cours en 1929 au Bauhaus de Dessau, et que Moholy-Nagy l'enseignait déjà de manière informelle depuis 1923, la photographie n'y a jamais occupé une place centrale, comme c'est le cas à Chicago. Au New Bauhaus, elle devient l'une des principales matières enseignées et constitue un outil privilégié dans chaque phase de l'éducation des élèves, dont les travaux sont intégrés aux nombreuses expositions et publications de l'institution. Son enseignement, dirigé par le jeune György Kepes (1906-2001), s'intègre dans l'éducation générale du designer : au sein du Light and Advertising Workshop, les élèves approfondissent diverses disciplines, comme la photographie, le film, le graphisme, en vue de leur application aux industries de la publicité et de l'édition. Considéré très rapidement comme la plus importante réussite pédagogique de l'école de Chicago, ce programme fait également profondément évoluer l'enseignement de la photographie aux Etats-Unis. De la fin des années 1940 au tout début des années 1970, sous la direction d'Arthur Siegel (1913-1978), de Harry Callahan (1912-1999) puis d'Aaron Siskind (1903-1991), l'enseignement de la photographie dans cette école – quoique moins enclen dans les manipulations techniques promues par leurs prédécesseurs – garde une place essentielle et contribue de manière significative à la diffusion d'une approche libre et expérimentale du médium.



La caféine de l'Europe

Dix ans avant la publication du manifeste du Bauhaus, Filippo Tommaso Marinetti, publie celui du futurisme dans Le Figaro du 20 février 1909.

Figure centrale du futurisme, anarchiste réfractaire à toute forme de morale et fervent nationaliste, Marinetti (1876-1944) se surnomme lui-même « la caféine de l'Europe ». Dans le manifeste du futurisme, texte provocateur qui fit scandale, Marinetti fait l'apologie de la vitesse, de la violence, de la guerre, et entendait faire table rase du passé : il prône ainsi la destruction des musées et des académies. Au-delà des excès et de son exubérance verbale, ce texte a profondément marqué l'histoire des idées au XXe siècle.

Le futurisme apparaît à une époque de profonds bouleversements idéologiques dans la culture européenne. Le culte du progrès et du scientisme, largement célébré dans la poésie futuriste, débouche sur

l'affirmation d'un renouvellement des idées dans la ligne de l'héritage révolutionnaire et idéaliste du Risorgimento italien.

Cette réflexion esthétique et l'expérience de la guerre poussent les futuristes à élaborer un vaste programme théorique. En 1912, Marinetti rédige le *Manifeste technique de la littérature futuriste*. Révolutionnaires dans la forme comme dans les idées, les poèmes de Marinetti se proposent de créer des analogies dessinées, sortes de métaphores visuelles qui transforment les règles de l'écriture poétique. Sa théorie des Mots en Liberté est basée d'abord sur la destruction de la syntaxe, à commencer par l'abolition de la ponctuation et de la structure grammaticale (déjà mise en pratique par des poètes français comme Mallarmé).



L'ANTITRADITION FUTURISTE

Manifeste-synthèse

ABAS LEP^{ominir} A^{liminé} SS^{korsusit}
otato EIS^{eramlr} ME^{nigme}

ce moteur à toutes tendances impressionnisme fauvisme cubisme expressionnisme pathétisme dramatisme orphisme paroxysme **DYNAMISME PLASTIQUE**
MOTS EN LIBERTÉ INVENTION DE MOTS

DESTRUCTION

Suppression de la douleur poétique
des exotismes snobs
de la copie en art
des syntactes déjà existants par l'usage d'un
nouveau langage
de l'adjectif
de la ponctuation
de l'harmonie typographique
des temps et personnes des verbes
de l'orchestre
de la forme théâtrale
du sublime artiste
du vers et de la strophe
des maisons
de la critique et de la satire
de l'istigrué dans les récits
de l'ennui

SUPPRESSION DE L'HISTOIRE

Pas
de
regrets

INFINITÉ

CONSTRUCTION

1 Techniques sans cesse renouvelées ou rythmes

Continuité
simultanéité
en opposition
au
particularisme
et à la
division

LA PURETÉ

Littérature pure **Mots en liberté** **Invention de mots**
Plastique pure (5 sens)
Création invention prophétique
Description onomatopéique
Musique totale et **Art des bruits**
Mimique universelle et Art des lumières
Machinisme Tour Eiffel Brooklyn et gratte-ciel
Polyglottisme
Civilisation pure
Nomadisme épique exploratoire-
sme urbain **Art des voyages** et des promenades
Antigrèce
Frémissements directs à grands
spectacles libres cirques
musia halls etc.

LA VARIÉTÉ

2 Intuition vitesse ubiquité

Jèvre ou vie captivée ou phonochémalographie ou **Imagination sans fils**
Trémolisme continu ou onomatopées pour inventions qu'ilimées
Danse travail ou chorégraphie pure
Coups Langage vélocité caractéristique impressionnant
chanté sifflé mimé dansé marché couru
Droit des gens et guerre continuée
et Féminisme intégral ou différenciation incommensurable des sexes
Humanité et appel à l'extrahumain
blessures Matière ou **transcendentalisme physique**
Analogies et calembours tremplin lyrique et seule science des langues calicot Calicut Calcutta Lalla Sophia le Sophi suffisant Utilizi officier officiel ô Rielles Africónado Dona Sol Donatelo Donateur donne à tort torpilleur

ou ou ou flûte crepuscul naissance des perles apremine



MER DE

aux

Critiques	Essayistes	Les frères siamois
Pédagogues	Néo et nou	D'Annunzio et Rosland
Professeurs	Bayreuth	Dante Shakespeare Tol-
Musées	Montmartre et Munich	stol Goethe
Quattrocentistes	Lexiques	Dilettantismes mardo-
Dixseptcentistes	Rongolismes	yaais
Ruines	Orientalismes	Eschyle et théâtre d'O-
Palais	Dondismes	rango
Historiens	Spiritualistes ou réali-	Inde Egypte l'isolet et
Venise Versailles Ponto-	stes (sans sentiment	la theosophie
pol Bruges Oxford	de la réalité et de	Scientisme
Nuremberg Tolède	l'esprit)	Montaigne Wagner Bee-
Bénarès etc.	Académismes	thoven Edgard Poe
Détenseurs de paysages		Walt Whitman et
Philologues		Ravolaire

ROSE

aux

Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mercereau Max Jacob Carrà Delaunay Henri-Matisse Braque Depaquit Séverine Severini Derain Russolo Archipenko Pratella Baffa F. Divoire N. Beauduin T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici Folgore Govoni Monifort R. Fry Cavacchioli D'Alba Altomare Tridon Metzinger Gleizes Jastrebzoff Royère Canudo Salmon Castiaux Laurencin Aurel Agero Léger Valentine de Saint-Point Delmarle Kandinsky Strawinsky Herbin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars Jouve H. M. Barzun G. Polti Mac Orlan F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalze M. Brésil F. Carco Rubiner Bétuda Manzella-Frontini A. Mazza T. Derème Giannattasio Tavolato De Gonzagues-Friek C. Larronde etc.

PARIS, le 29 Juin 1913, jour
du Grand Prix, à 65 mètres
au-dessus du Goud. S. Gervais
DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE
Gorso Venezia, 61 - MILAN

GUILLAUME APOLLINAIRE.

(202, BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS)

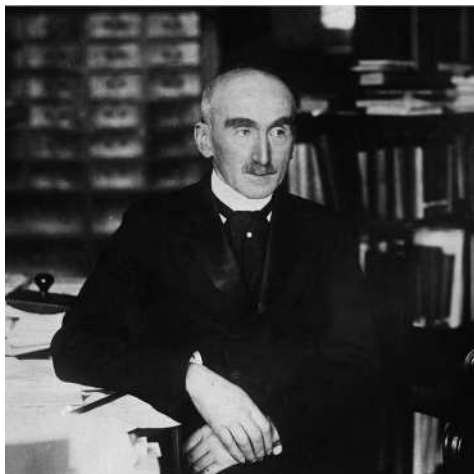
Apollinaire et le futurisme

Apollinaire a, des mots même de Marinetti, un lien particulier avec le mouvement en sa qualité de « *pape et père des avant-gardes (...)* patron critique et informateur des mystères du cubisme français ». Apollinaire sert de relais au mouvement italien en France, tout en initiant de son côté une extension du futurisme sous le nom d'Orphisme.

Il entretient, à ce sujet, une large correspondance avec son ami Soffici, parfois légèrement ombrageuse, car Italiens et Français se disputent la paternité, non du mouvement lui-même qui est italien, mais des formes et avancées qui s'y développent. Le peintre le plus célèbre du futurisme, Boccioni, reproche en effet aux Français (et à Apollinaire), d'avoir plagié leurs travaux sur le mouvement. Apollinaire s'en défend : « *Non seulement j'ai compris le mouvement futuriste, mais je prétends être un des premiers pionniers de l'art varié [...]* Des morceaux comme L'Onirocritique ont eu une importance quant à la voie qu'a prise le mouvement moderne et particulièrement le futurisme. Marinetti le sait et c'est pour cela que je tente cette synthèse de tous les efforts artistiques nouveaux. Mais vous, Italiens, ne soyez pas injustes envers les Français, car ils ont inventé presque tout le modernisme intellectuel de même qu'ils se trouvent au premier rang en ce qui concerne les inventions scientifiques de notre âge. [...] Marinetti est un vrai poète. » (extrait d'une lettre de Guillaume Apollinaire à Soffici, juillet 1913).

A noter cependant : le radicalisme des théories futuristes n'est pas partagé par Apollinaire. Pour ce dernier, tradition et modernité sont deux moments inséparables de la vie artistique. Il s'agit d'embrasser « *d'un seul coup d'œil le passé, le présent et l'avenir* ». Ni imitation d'une tradition, ni rejet de l'histoire, la poésie d'Apollinaire chante le présent, fruit du passé et graine pour le futur. Attentif à tous les courants de la création contemporaine, Apollinaire peut se sentir en sympathie avec l'élan moderniste du futurisme, mais il n'obéit à aucune doctrine.

Ecrit : Question d'interprétation philosophique :



« Que chacun de nous fasse l'expérience, qu'il se donne la vision directe d'un changement, d'un mouvement : il aura un sentiment d'absolue indivisibilité. J'arrive alors au second point, qui est très voisin du premier. Il y a des changements, mais il n'y a pas, sous le changement, de choses qui changent : le changement n'a pas besoin d'un support. Il y a des mouvements, mais il n'y a pas d'objet inerte, invariable, qui se meuve : le mouvement n'implique pas un mobile. (...) C'est justement cette continuité indivisible de changement qui constitue la durée vraie. (...) la durée réelle est ce que l'on a toujours appelé le temps, mais le temps perçu comme indivisible. Que le temps implique la succession, je n'en disconviens pas. Mais que la succession se présente d'abord à notre conscience comme la distinction d'un « avant » et d'un « après » juxtaposés, c'est ce que je ne saurais accorder. Quand nous écoutons une mélodie, nous avons la plus pure impression de succession que nous puissions avoir, — une impression aussi éloignée que possible de celle de la simultanéité, — et pourtant c'est la continuité même de la mélodie et l'impossibilité de la décomposer qui font sur nous cette impression. Si nous la découpons en notes distinctes, en autant d'« avant » et d'« après » qu'il nous plaît, c'est que nous y mêlons des images spatiales et que nous imprégnons la succession de simultanéité : dans l'espace, et dans l'espace seulement, il y a distinction nette

de parties extérieures les unes aux autres. Je reconnais d'ailleurs que c'est dans le temps spatialisé que nous nous plaçons d'ordinaire. Nous n'avons aucun intérêt à écouter le bourdonnement ininterrompu de la vie profonde. Et pourtant la durée réelle est là. C'est grâce à elle que prennent place dans un seul et même temps les changements plus ou moins longs auxquels nous assistons en nous et dans le monde extérieur.

Ainsi, qu'il s'agisse du dedans ou du dehors, de nous ou des choses, la réalité est la mobilité même. C'est ce que j'exprimais en disant qu'il y a du changement, mais qu'il n'y a pas de choses qui changent.

Devant le spectacle de cette mobilité universelle, quelques-uns d'entre nous seront peut-être pris de vertige. Ils sont habitués à la terre ferme ; ils ne peuvent se faire au roulis et au tangage. Il leur faut des points « fixes » auxquels attacher la pensée et l'existence. Ils estiment que si tout passe, rien n'existe ; et que si la réalité est mobilité, elle n'est déjà plus au moment où on la pense, elle échappe à la pensée. Le monde matériel, disent-ils, va se dissoudre, et l'esprit se noyer dans le flux torrentueux des choses. — Qu'ils se rassurent ! Le changement, s'ils consentent à le regarder directement, sans voile interposé, leur apparaîtra comme ce qu'il peut y avoir au monde de plus substantiel et de plus durable. Sa solidité est infiniment supérieure à celle d'une fixité qui n'est qu'un arrangement éphémère entre des mobilités. (...)

Par la philosophie, nous pouvons nous habituer à ne jamais isoler le présent du passé qu'il traîne avec lui. (...) La réalité n'apparaît plus alors à l'état statique, dans sa manière d'être ; elle s'affirme dynamiquement, dans la continuité et la variabilité de sa tendance. Ce qu'il y avait d'immobile et de glacé dans notre perception se réchauffe et se met en mouvement. Tout s'anime autour de nous, tout se revivifie en nous. Un grand élan emporte les êtres et les choses. Par lui nous nous sentons soulevés, entraînés, portés. Nous vivons davantage, et ce surcroît de vie amène avec lui la conviction que de plus graves énigmes philosophiques pourront se résoudre ou même peut-être qu'elles ne doivent pas se poser, étant nées d'une vision figée du réel et n'étant que la traduction, en termes de pensée, d'un certain affaiblissement artificiel de notre vitalité. Plus, en effet, nous nous habituons à penser et à percevoir toutes choses *sub specie durationis*, plus nous nous enfonçons dans la durée réelle. Et plus nous nous y enfonçons, plus nous nous replaçons dans la direction du principe, pourtant transcendant, dont nous participons et dont l'éternité ne doit pas être une éternité d'immutabilité, mais une éternité de vie : comment, autrement, pourrions-nous vivre et nous mouvoir en elle ? *In ea vivimus et movemur et sumus.* »

Henri Bergson, « La Perception du changement » dans *La Pensée et le mouvant*

Question d'interprétation philosophique : Dans quelle mesure ce texte de Bergson permet-il de faire l'hypothèse que penser l'histoire des arts comme une histoire des ruptures peut être une illusion ?

Oral collectif : l'art peut-il changer le monde ?



« Rendre des services splendides » ou propager l'incendie au risque de s'y brûler les doigts ? Considérer la tradition, en faire l'histoire, ou la mépriser en toisant les étoiles d'un air de défi ? Construction, déconstruction ou destruction ? Continuité ou rupture ? L'art est-il autotélique (voir les vidéos en ligne sur le Philofil pour comprendre ce mot et ce à quoi il renvoie) ou destiné à changer le monde et améliorer la vie des hommes ?

Vous êtes un groupe de trois jeunes artistes en visite à l'exposition universelle de 1937. Vous pouvez être architecte, poète, peintre, manier le métal ou la laine, à votre guise... Attablés au restaurant roumain, un soir de mai 1937, vous débattiez de cette question : l'art peut-il changer le monde ? Vous avez vu *Guernica* et *La Fée électricité* ; vous avez assisté à la projection du *Triomphe de la volonté* : vous parlez de

toutes ces découvertes. Il est à supposer, pour la fécondité du dialogue, que vos points de vue ne s'accordent pas immédiatement... Vous pouvez même vous traiter de « crétins » et de « goitreux », à condition de ne pas en venir aux mains...



L'Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne se tient à Paris du 25 mai au 25 novembre 1937.

« Cette rencontre est le dernier espoir pour la paix en Europe. Cinquante nations y sont représentées, mais l'image mythique de cette manifestation reste pour le monde entier celle de deux tours qui se font face (le pavillon de l'Allemagne hitlérienne et celui de la Russie stalinienne), chacune couronnée de motifs sculpturaux symboliques et agressifs : l'aigle nazi, et le couple de kolkhoziens brandissant la faucille et le marteau. »

Gilles Néret, historien de l'art

La loi du 6 juillet 1934 décide l'organisation d'une Exposition internationale à Paris. Le 19 juillet, Edmond Labbé est nommé commissaire général par le gouvernement français. Il choisit de démontrer que l'art et la technique ne s'opposent pas mais que leur union est au contraire indispensable : « **le Beau et l'Utile doivent être, dit-il, indissolublement liés** ». Dans un contexte de crise économique et de tensions politiques internationales, l'Exposition de 1937 doit également promouvoir la paix : la couleur bleue doit dominer.

Lire plus, pour comprendre mieux...



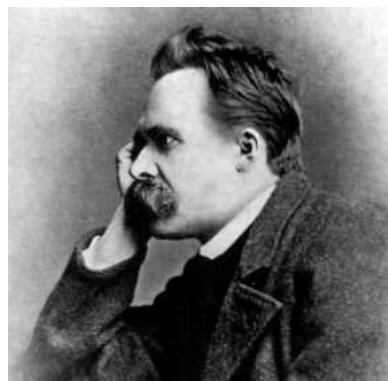
« La production des idées, des représentations et de la conscience est d'abord directement et intimement mêlée à l'activité matérielle et au commerce matériel des hommes, elle est le langage de la vie réelle. Les représentations, la pensée, le commerce intellectuel des hommes apparaissent ici encore comme l'émanation directe de leur comportement matériel. Il en va de même de la production intellectuelle telle qu'elle se présente dans la langue de la politique, celle des lois, de la morale, de la religion, de la métaphysique, etc. de tout un peuple. Ce sont les hommes qui sont les producteurs de leurs représentations, de leurs idées, etc., mais les hommes réels, agissants, tels qu'ils sont conditionnés par un développement déterminé de leurs forces productives et des rapports qui y correspondent, y compris les formes les plus larges que ceux-ci peuvent prendre. La conscience ne peut jamais être autre chose que l'être conscient [1] et l'être des hommes est leur processus de vie réel. Et si, dans toute l'idéologie, les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une *camera obscura*, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, absolument comme le renversement des objets sur la rétine découle de son processus de vie directement physique.

A l'encontre de la philosophie allemande qui descend du ciel sur la terre, c'est de la terre au ciel que l'on monte ici. Autrement dit, on ne part pas de ce que les hommes disent, s'imaginent, se représentent ni non plus de ce qu'ils sont dans les paroles, la pensée, l'imagination et la représentation d'autrui, pour aboutir ensuite aux hommes

en chair et en os ; non, on part des hommes dans leur activité réelle, c'est à partir de leur processus de vie réel que l'on représente aussi le développement des reflets et des échos idéologiques de ce processus vital. Et même les fantasmagories dans le cerveau humain sont des sublimations résultant nécessairement du processus de leur vie matérielle que l'on peut constater empiriquement et qui repose sur des bases matérielles. De ce fait, la morale, la religion, la métaphysique et tout le reste de l'idéologie, ainsi que les formes de conscience qui leur correspondent, perdent aussitôt toute apparence d'autonomie. Elles n'ont pas d'histoire, elles n'ont pas de développement ; ce sont au contraire les hommes qui, en développant leur production matérielle et leurs rapports matériels, transforment, avec cette réalité qui leur est propre, et leur pensée et les produits de leur pensée. Ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais la vie qui détermine la conscience. Dans la première façon de considérer les choses, on part de la conscience comme étant l'individu vivant, dans la seconde façon, qui correspond à la vie réelle, on part des individus réels et vivants eux-mêmes et l'on considère la conscience uniquement comme leur conscience. »

[1] le texte décompose le mot allemand *Bewusstsein* (conscience) en ses deux éléments : *Das bewusste Sein* (l'être conscient).

Marx et Engels, *L'Idéologie allemande*



« L'art pour l'art. — La lutte contre le but en l'art est toujours une lutte contre les tendances moralisatrices dans l'art, contre la subordination de l'art sous la morale. L'art pour l'art veut dire : « Que le diable emporte la morale ! » — Mais cette inimitié même dénonce encore la puissance prépondérante du préjugé. Lorsque l'on a exclu de l'art le but de moraliser et d'améliorer les hommes, il ne s'en suit pas encore que l'art doive être absolument sans fin, sans but et dépourvu de sens, en un mot, l'art pour l'art — un serpent qui se mord la queue. « Être plutôt sans but, que d'avoir un but moral ! » ainsi parle la passion pure. Un psychologue demande au contraire : que fait toute espèce d'art ? ne loue-t-elle point ? ne glorifie-t-elle point ? n'isole-t-elle point ? Avec tout cela l'art fortifie ou affaiblit certaines évaluations... N'est-ce là qu'un accessoire, un hasard ? Quelque chose à quoi l'instinct de l'artiste ne participerait pas du tout ? Ou bien la faculté de pouvoir de l'artiste n'est-elle pas la condition première de l'art ? L'instinct le plus profond de l'artiste va-t-il à l'art, ou bien n'est-ce pas plutôt au sens de l'art, à la vie, à un désir de vie ? — L'art est le grand stimulant à la vie : comment pourrait-on l'appeler sans fin, sans but, comment pourrait-on l'appeler l'art pour l'art ? — Il reste une question : l'art ne fait-il pas paraître beaucoup de choses qu'il emprunte à la vie, laides, dures, douteuses ? — Et en effet il y a eu des philosophes qui lui prêtèrent ce sens : « s'affranchir de la volonté », voilà

l'intention que Schopenhauer prêtait à l'art, « disposer à la résignation », voilà pour lui la grande utilité de la tragédie qu'il vénérât. — Mais ceci — je l'ai déjà donné à entendre — c'est l'optique d'un pessimiste, c'est le « mauvais œil » — : il faut en appeler aux artistes eux-mêmes. L'artiste tragique, que nous communique-t-il de lui-même ? N'affirme-t-il pas précisément l'absence de crainte devant ce qui est terrible et incertain ? — Cet état lui-même est un désir supérieur ; celui qui le connaît l'honore des plus grands hommages. Il le communique, il faut qu'il le communique, en admettant qu'il soit artiste, génie de la confiance. La bravoure et la liberté du sentiment, devant un ennemi puissant, devant un sublime revers, devant un problème qui éveille l'épouvante — c'est cet état victorieux que l'artiste tragique choisit, qu'il glorifie. Devant le tragique, la cour martiale de notre âme célèbre ses saturnales ; celui qui est habitué à la souffrance, celui qui cherche la souffrance, l'homme héroïque, célèbre son existence dans la tragédie, — c'est seulement à sa propre vie que l'artiste tragique offre la coupe de cette cruauté, la plus douce. »

Nietzsche, *Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe avec un marteau ; Flâneries inactuelles*, 24

« Il y a deux écoles, je dirais volontiers deux religions dans les arts. La première dédaigne la médiocrité, le nombre, le public. Elle dit, avec raison, que peu de personnes peuvent comprendre les choses élevées et qu'il faut travailler pour le peu d'esprits délicats sans s'occuper des autres ; elle appelle vulgarité tout ce qui est une concession à la lente et lourde intelligence des masses, c'est l'école de Beethoven.

L'autre école dit qu'il faut être compris de tous, parce que, dès que l'on se met en rapport avec la foule, il faut se mettre en communication avec les cœurs et les consciences ; ne veut-on être compris que de soi, qu'on chante tout seul au fond des bois ! Mais, si un auditoire accourt, fût-il composé de faunes, et que l'on continue à chanter, il faut se résigner à parler à ces génies incultes de façon à les éclairer et à les élever au-dessus d'eux-mêmes par des paraboles claires ou tout au moins pénétrables.

J'ai longtemps hésité entre ces deux écoles. Je me suis rangée à celle de Mozart, en me disant que, si j'avais dans l'âme un bon ou un beau sentiment, je devais lui trouver une expression qui le fit entrer dans beaucoup d'autres âmes ; que je ne devais en dédaigner aucune ; enfin que, si Mozart et Molière n'eussent pas daigné être clairs, je ne serais jamais arrivée à comprendre Dante et Beethoven. D'où j'ai conclu, en me disputant parfois avec de très grands esprits, que le talent impose des devoirs.

L'art pour l'art est un vain mot. L'art pour le vrai, l'art pour le beau et le bon, voilà la religion que je cherche, et, si je vous parle de moi, pour qui la célébrité est un martyre et la retraite un paradis, c'est pour vous dire que, ayant fait une belle chose, vous avez pour devoir de la publier, tout en la rendant accessible au vulgaire.

C'est mon plaidoyer. Vous jugerez dans votre propre cause, et laissez-moi vous dire encore qu'après avoir fait les concessions que j'ose vous conseiller, il n'est pas certain que votre œuvre ait le retentissement qu'elle mérite. Le succès tient à beaucoup de hasards ; mais, quand vous et moi aurons fait notre possible pour mettre à l'eau une barque bien grée, qu'elle fasse un grand ou un petit voyage, notre conscience littéraire et philosophique sera tranquille. »

George Sand, *Lettre à M. Alexandre Saint-Jean, à Nîmes, 19 avril 1872*



« Ah ! esprits ! soyez utiles ! servez à quelque chose. Ne faites pas les dégoûtés quand il s'agit d'être efficaces et bons. L'art pour l'art peut être beau, mais l'art pour le progrès est plus beau encore. Rêver la rêverie est bien, rêver l'utopie est mieux. Ah ! il vous faut du songe ? Eh bien, songez l'homme meilleur. Vous voulez du rêve ? en voici : l'idéal. Le prophète cherche la solitude, mais non l'isolement. Il débrouille et développe les fils de l'humanité noués et roulés en écheveau dans son âme ; il ne les casse pas. Il va dans le désert penser, à qui ? aux multitudes. Ce n'est pas aux forêts qu'il parle, c'est aux villes. Ce n'est pas l'herbe qu'il regarde plier au vent, c'est l'homme ; ce n'est pas contre les lions qu'il rugit, c'est contre les tyrans. Malheur à toi, Achab ! malheur à toi, Osée ! malheur à vous, rois ! malheur à vous, pharaons ! c'est là le cri du grand solitaire. Puis il pleure.

Sur quoi ? sur cette éternelle captivité de Babylone, subie par Israël jadis, subie par la Pologne, par la Roumanie, par la Hongrie, par Venise, aujourd'hui. Il veille, le penseur bon et sombre ; il épie, il guette, il écoute, il regarde, oreille dans le silence, œil dans la nuit, griffe à demi allongée vers les méchants. Parlez-lui donc de l'art pour l'art, à ce cénobite de l'idéal. Il a son but et il y va, et son but, c'est ceci : le mieux. Il s'y dévoue.

Il ne s'appartient pas, il appartient à son apostolat. Il est chargé de ce soin immense, la mise en marche du genre humain. Le génie n'est pas fait pour le génie, il est fait pour l'homme. Le génie sur la terre, c'est Dieu qui se donne. Chaque fois que paraît un chef-d'œuvre, c'est une distribution de Dieu qui se fait. Le chef-d'œuvre est une variété du miracle. De là, dans toutes les religions et chez tous les peuples, la foi aux hommes divins. On se trompe si l'on croit que nous nions la divinité des chrétiens.

Au point où la question sociale est arrivée, tout doit être action commune. Les forces isolées s'annulent, l'idéal et le réel sont solidaires. L'art doit aider la science. Ces deux roues du progrès doivent tourner ensemble.

Génération des talents nouveaux, noble groupe d'écrivains et de poètes, légion des jeunes, ô avenir vivant de mon pays ! vos aînés vous aiment et vous saluent. Courage ! dévouons-nous. Dévouons-nous au bien, au vrai, au juste. Cela est bon.

Quelques purs amants de l'art, émus d'une préoccupation qui, du reste, a sa dignité et sa noblesse, écartent cette formule, l'art pour le progrès, le Beau Utile, craignant que l'utile ne déforme le beau. Ils tremblent de voir les bras de la muse se terminer en mains de servante. Selon eux, l'idéal peut gauchir dans trop de contact avec la réalité. Ils sont inquiets pour le sublime s'il descend jusqu'à l'humanité. Ah ! ils se trompent.

L'utile, loin de circonscrire le sublime, le grandit. L'application du sublime aux choses humaines produit des chefs-d'œuvre inattendus. L'utile, considéré en lui-même et comme élément à combiner avec le sublime, est de plusieurs sortes ; il y a de l'utile qui est tendre, et il y a de l'utile qui est indigné. Tendre, il désaltère les malheureux et crée l'épopée sociale ; indigné, il flagelle les mauvais, et crée la satire divine. Moïse passe à Jésus la verge, et, après avoir fait jaillir l'eau du rocher, cette verge auguste, la même, chasse du sanctuaire les vendeurs.

Quoi ! l'art décroîtrait pour s'être élargi ! Non. Un service de plus, c'est une beauté de plus.

Mais on se récrie. Entreprendre la guérison des plaies sociales, amender les codes, dénoncer la loi au droit, prononcer ces hideux mots, bagne, argousin, galérien, fille publique, contrôler les registres d'inscription de la police, rétrécir les dispensaires, sonder le salaire et le chômage, goûter le pain noir du pauvre, chercher du travail à l'ouvrière, confronter aux oisifs du lorgnon les paresseux du haillon, jeter bas la cloison de l'ignorance, faire ouvrir des écoles, montrer à lire aux petits enfants, attaquer la honte, l'infamie, la faute, le vice, le crime, l'inconscience, prêcher la multiplication des abécédaires, proclamer l'égalité du soleil, améliorer la nutrition des intelligences et des cœurs, donner à boire et à manger, réclamer des solutions pour les problèmes et des souliers pour les pieds nus, ce n'est pas l'affaire de l'azur. L'art, c'est l'azur.

Oui, l'art, c'est l'azur ; mais l'azur du haut duquel tombe le rayon qui gonfle le blé, jaunit le maïs, arrondit la pomme, dore l'orange, sucre le raisin. Je le répète, un service de plus, c'est une beauté de plus. Dans tous les cas, où est la diminution ? Mûrir la betterave, arroser la pomme de terre, épaissir la luzerne, le trèfle et le foin, entrer en collaboration avec le laboureur, le vigneron et le maraîcher, cela n'ôte pas au ciel une étoile. Ah ! l'immensité ne méprise pas l'utilité, et qu'y perd-elle ? Est-ce que le vaste fluide vital, que nous appelons magnétique ou électrique, fait de moins splendides éclairs dans la profondeur des nuées parce qu'il consent à servir de pilote à une barque, et à tenir toujours tournée vers le nord la petite aiguille qu'on lui confie, à ce guide énorme ? L'aurore est-elle moins magnifique, a-t-elle moins de pourpre et moins d'émeraude, subit-elle une décroissance quelconque de majesté, de grâce et d'éblouissement, parce que, prévoyant la soif d'une bouche, elle secrète soigneusement dans la fleur la goutte de rosée dont a besoin l'abeille ?

On insiste : poésie sociale, poésie humaine, poésie pour le peuple, bougonner contre le mal et pour le bien, promulguer les colères publiques, insulter les despotes, désespérer les coquins, émanciper l'homme mineur, pousser les âmes en avant et les ténèbres en arrière, savoir qu'il y a des voleurs et des tyrans, nettoyer les cages pénales, vider le baquet des malpropretés publiques, Polymnie, manches retroussées, faire ces grosses besognes, fi donc ! Pourquoi pas ? »

Hugo, *William Shakespeare*, livre VI, Le Beau, serviteur du vrai



« Non, imbéciles, non, crétins et goitreux que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine ; — un roman n'est pas une paire de bottes sans couture ; un sonnet, une seringue à jet continu ; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès.

De par les boyaux de tous les papes passés, présents et futurs, non et deux cent mille fois non.

On ne se fait pas un bonnet de coton d'une métonymie, on ne chausse pas une comparaison en guise de pantoufle ; on ne se peut servir d'une antithèse pour parapluie ; malheureusement, on ne saurait se plaquer sur le ventre quelques rimes bariolées en manière de gilet. J'ai la conviction intime qu'une ode est un vêtement trop léger pour l'hiver, et qu'on ne serait pas mieux habillé avec la strophe, l'antistrophe et l'épode, que cette femme du cynique qui se contentait de sa seule vertu pour chemise, et allait nue comme la main, à ce que raconte l'histoire.

Cependant le célèbre M. de La Calprenède eut une fois un habit, et, comme on lui demandait quelle étoffe c'était, il répondit : Du Silvandre. — *Silvandre* était une pièce qu'il venait de faire représenter avec succès.

De pareils raisonnements font hausser les épaules par-dessus la tête, et plus haut que le duc de Gloucester.

Des gens qui ont la prétention d'être des économistes, et qui veulent rebâtir la société de fond en comble, avancent sérieusement de semblables billevesées.

Un roman a deux utilités : — l'une matérielle, l'autre spirituelle, si l'on peut se

servir d'une pareille expression à l'endroit d'un roman. — L'utilité matérielle, ce sont d'abord les quelques mille francs qui entrent dans la poche de l'auteur, et le lestent de façon que le diable ou le vent ne l'emportent ; pour le libraire, c'est un beau cheval de race qui piaffe et saute avec son cabriolet d'ébène et d'acier, comme dit Figaro ; pour le marchand de papier, une usine de plus sur un ruisseau quelconque, et souvent le moyen de gâter un beau site ; pour les imprimeurs, quelques tonnes de bois de campêche, pour se mettre hebdomadairement le gosier en couleur ; pour le cabinet de lecture, des tas de gros sous très proléairement vert-de-grisés, et une quantité de graisse, qui, si elle était convenablement recueillie et utilisée, rendrait superflue la pêche de la baleine. — L'utilité spirituelle est que, pendant qu'on lit des romans, on dort, et on ne lit pas de journaux utiles, vertueux et progressifs, ou telles autres drogues indigestes et abrutissantes.

Qu'on dise après cela que les romans ne contribuent pas à la civilisation. — Je ne parlerai pas des débitants de tabac, des épiciers et des marchands de pommes de terre frites, qui ont un intérêt très grand dans cette branche de littérature, le papier qu'elle emploie étant, en général, de qualité supérieure à celui des journaux.

En vérité, il y a de quoi rire d'un pied en carré, en entendant disserter messieurs les utilitaires républicains ou saint-simoniens. — Je voudrais bien savoir d'abord ce que veut dire précisément ce grand flandrin de substantif dont ils truffent quotidiennement le vide de leurs colonnes, et qui leur sert de Schibboleth et de terme sacramentel. — Utilité : quel est ce mot, et à quoi s'applique-t-il ?

Il y a deux sortes d'utilité, et le sens de ce vocable n'est jamais que relatif. Ce qui est utile pour l'un ne l'est pas pour l'autre. Vous êtes savetier, je suis poète. — Il est utile pour moi que mon premier vers rime avec mon second. — Un dictionnaire de rimes m'est d'une grande utilité ; vous n'en avez que faire pour carreler une vieille paire de bottes, et il est juste de dire qu'un tranchet ne me servirait pas à grand-chose pour faire une ode. — Après cela, vous objecterez qu'un savetier est bien au-dessus d'un poète, et que l'on se passe mieux de l'un que de l'autre. Sans prétendre rabaisser l'illustre profession de savetier, que j'honore à l'égal de la profession de monarque constitutionnel, j'avouerai humblement que j'aimerais mieux avoir mon soulier dé cousu que mon vers mal rimé, et que je me passerais plus volontiers de bottes que de poèmes. Ne sortant presque jamais et marchant plus habilement par la tête que par les pieds, j'use moins de chaussures qu'un républicain vertueux qui ne fait que courir d'un ministère à l'autre pour se faire jeter quelque place.

Je sais qu'il y en a qui préfèrent les moulins aux églises, et le pain du corps à celui de l'âme. À ceux-là, je n'ai rien à leur dire. Ils méritent d'être économistes dans ce monde, et aussi dans l'autre.

Y a-t-il quelque chose d'absolument utile sur cette terre et dans cette vie où nous sommes ? D'abord, il est très peu utile que nous soyons sur terre et que nous vivions. Je défie le plus savant de la bande de dire à quoi nous servons, si ce n'est à ne pas nous abonner au *Constitutionnel* ni à aucune espèce de journal quelconque.

Ensuite, l'utilité de notre existence admise *a priori*, quelles sont les choses réellement utiles pour la soutenir ? De la soupe et un morceau de viande deux fois par jour, c'est tout ce qu'il faut pour se remplir le ventre, dans la stricte acception du mot. L'homme, à qui un cercueil de deux pieds de large sur six de long suffit et au-delà, après sa mort, n'a pas besoin dans sa vie de beaucoup plus de place. Un cube creux de sept à huit pieds dans tous les sens, avec un trou pour respirer, une seule alvéole de la ruche, il n'en faut pas plus pour le loger et empêcher qu'il ne lui pleuve sur le dos. Une couverture, roulée convenablement autour du corps, le défendra aussi bien et mieux contre le froid que le frac de Staub le plus élégant et le mieux coupé.

Avec cela, il pourra subsister à la lettre. On dit bien qu'on peut vivre avec 25 sous par jour ; mais s'empêcher de mourir, ce n'est pas vivre ; et je ne vois pas en quoi une ville organisée utilitairement serait plus agréable à habiter que le Père-Lachaise.

Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. — On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement ; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs ? Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux.

À quoi sert la beauté des femmes ? Pourvu qu'une femme soit médicalement bien conformée, en état de faire des enfants, elle sera toujours assez bonne pour des économistes.

À quoi bon la musique ? à quoi bon la peinture ? Qui aurait la folie de préférer Mozart à M. Carrel, et Michel-Ange à l'inventeur de la moutarde blanche ?

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.

Moï, n'en déplaise à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire, — et j'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent. Je préfère à certain vase qui me sert un vase chinois, semé de dragons et de mandarins, qui ne me sert pas du tout (...) »

Bruno Zevi (1918-2000) commence ses études d'architecture en 1936 tout en s'engageant dans la lutte antifasciste. L'antisémitisme croissant du régime de Mussolini le force à quitter l'Italie pour Londres en 1939, où il poursuit ses études à l'Architectural Association, avant de rejoindre New York en 1940, s'inscrivant à Columbia puis à Harvard, dont il est diplômé en 1941 sous la direction de Walter Gropius. De retour à Londres en 1943, il retrouve Rome en 1944, continuant à mener de front l'action politique, dans des organisations de la gauche non marxiste, et la pratique architecturale. Il fonde l'Association pour l'architecture organique, qui fait de l'œuvre de Frank Lloyd Wright la référence majeure d'une architecture moderne soucieuse d'un engagement civique démocratique. Aux Etats-Unis, il a découvert la pensée de John Dewey (*Art as Experience*, 1934) qui le conforte dans son attachement au pragmatisme européen de Benedetto Croce, et ne pourra jamais séparer la pensée de l'action.

Devenu professeur d'histoire à l'institut universitaire d'architecture de Venise en 1948, il publie la même année *Saper Vedere l'architettura* (*Apprendre à voir l'architecture*), devenu un best-seller mondial. Il s'agit pour Zevi de donner à chaque citoyen les moyens intellectuels qui lui permettront d'intégrer l'architecture dans le quotidien. Traduit dans une quinzaine de langues, cet ouvrage devient le livre d'initiation à l'architecture pour des générations d'étudiants. S'y manifeste avec force l'intimité de la relation entre pensée et histoire, mais une histoire « vivante » loin de tout historicisme et fidèle à la leçon de Croce selon laquelle l'histoire se fait toujours « au contemporain ».

En 1955, il débute sa chronique d'architecture dans l'hebdomadaire *L'Espresso*, et devient le directeur du mensuel spécialisé *L'Architettura - cronache e storia*. Appelé en 1963 à la chaire d'histoire de la faculté d'architecture de Rome, Bruno Zevi la quittera en 1979, après une violente polémique contre l'« enseignement de masse » qui laisse les étudiants diplômés « en état d'analphabétisme ». Il ne dénonce pas tant l'arrivée de milliers d'étudiants dans les facultés que les conditions intellectuelles dans lesquelles on les reçoit, s'opposant à Aldo Rossi qui s'adapte à cet enseignement de masse en rendant la connaissance architecturale simpliste et donc aisément accessible au grand nombre. Zevi demande la transformation des structures pédagogiques par la multiplication des lieux d'enseignement, permettant le maintien d'une relation exigeante et directe entre professeurs et étudiants. N'obtenant pas ces moyens et ne voulant pas cautionner ce qu'il estime être un enseignement supérieur au rabais, il préfère renoncer à sa position universitaire et développer davantage son activité éditoriale.

L'une de ses plus belles réussites est son étude, publiée en 1971, du projet de Biaggio Rossetti pour la Ferrare de la Renaissance, pour laquelle il forge le terme d'« urbatecture » ; architecture et urbanisme ne sont pas deux disciplines séparées, mais deux dimensions conceptuelles sur lesquelles s'articule la « progettazione » (progettazione) de la ville et celle des édifices singuliers.



Tout l'effort théorique de Zevi vise à comprendre comment l'espace architectural, entendu dans ses trois niveaux (édifice, ville et territoire), peut être conçu comme l'outil d'édification, conceptuel et pratique, d'un espace de la communauté des hommes, où la liberté des individus peut s'épanouir face à la puissance de la collectivité. Jusque dans ses outrances, Bruno Zevi était animé par une générosité sans limite. Elle fit de lui un incorrigible « rebelle » en architecture, à l'exemple de son cher Frank Lloyd Wright, aussi bien qu'en politique.

1. — Dans le curriculum du Bauhaus, comme on le sait, il manquait un enseignement de l'histoire de l'architecture. Gropius ne le jugeait pas utile. Plus tard aussi, quand il était président de la Graduate School of Design de l'Université de Harvard, l'histoire de l'architecture était considérée comme une matière secondaire, négligeable, ennuyeuse, au point que le séminaire tenu par Dean Joseph Hudnut ne réussissait à attirer que quelques rares étudiants, et pas toujours les meilleurs.

Plusieurs questions nous viennent à l'esprit : Gropius avait-il raison ? Etait-il tort ? L'exclusion de l'histoire était-elle un choix volontaire ou bien obligatoire ? Quelles conséquences a-t-il provoquées dans la profession, dans l'image que l'architecte a fournie de lui aux intellectuels et au public, et surtout dans la pratique didactique qui a suivi, jusqu'à nos jours ? Dans nos écoles, certes, on enseigne l'histoire ; mais est-ce d'une manière intégrée au projet, ou bien comme un appendice substantiellement étranger, auquel on attribue un rôle de préparation culturelle générale et non une fonction opérative ?

2. — A quoi sert l'histoire ? Elle naquit dans l'antique Grèce pour combattre le dogme. En pratique, elle peut être utilisée à n'importe quelle fin et, des traités de la Renaissance à l'Ecole des Beaux-Arts, elle a souvent constitué l'instrument, et l'alibi, pour consolider le dogme des « ordres », de la proportion, de la symétrie, des axes, etc. Peut-être le meilleur argument que l'on puisse invoquer pour expliquer l'exclusion de l'histoire du curriculum du Bauhaus est-il celui-ci : il n'existait pas alors d'historiens anticlassiques, c'est-à-dire antidogmatiques, ou du moins Gropius ne fut-il pas en mesure d'en trouver un capable de contribuer positivement à l'orientation rénovatrice de l'école. Il est probable qu'il ne le chercha même pas, et ce fut là son tort. Parce qu'il aurait dû comprendre que l'ahistorisme n'offre pas un remède efficace contre l'historiographie réactionnaire, que l'on peut vaincre seulement grâce à une histoire nouvelle, interprétée en termes modernes.

3. — Chaque génération doit réécrire l'histoire du passé, selon ses propres expériences. La tâche du Bauhaus était donc de réfuter, par une méthode scientifique, une historiographie largement falsifiée dans le but d'appuyer les canons et les préceptes de l'Ecole des Beaux-Arts. Une telle tâche ne fut sentie par aucun des maîtres de la période entre les deux guerres mondiales. Le seul vraiment intéressé à l'histoire fut Le Corbusier, dont les notes de voyage révèlent une extraordinaire capacité de s'alimenter aux sources, en en découvrant, avec des yeux nouveaux, les aspects et les valeurs modernes. Il n'était pas historien, mais il n'en a pas moins relu l'histoire en fonction du « jeu savant des volumes assemblés sous la lumière » et des « objets à réaction poétique », comme l'avait relue Henry Van de Velde en fonction de la ligne Art Nouveau. Le Bauhaus, au contraire, ne l'a pas relue.

4. — Une première conséquence de ce « renoncement à l'histoire » a été de faire apparaître l'architecture moderne comme une rupture draconienne, un chapitre complètement et éternellement scindé de la tradition. Chaque époque créative polémique avec le

passé, et le critique ; il suffit de rappeler le mépris que la Renaissance nourrissait à l'égard du Moyen-Âge, ou le refus de tout héritage baroque de la part de l'illuminisme. Toutefois, on s'est toujours rattaché à quelque précédent historique, grec, romain, moyenâgeux, peut-être en le mythifiant : comme cela s'était passé pour le mouvement *Arts and Crafts* de William Morris, et pour l'Art Nouveau avec le gothique. Si les hommes du Bauhaus, au contraire, n'iaient justement ces mythes, ils n'en finissaient pas moins, ensuite, par exalter ceux de la machine, de l'industrie, de l'abstraction, c'est-à-dire le mythe du présent. Sur le terrain didactique, cette situation a engendré une opposition entre l'enseignement historique (lié à l'académie) et l'enseignement du projet (propulsé vers le futur), qui n'a été dépassée qu'après la Seconde Guerre mondiale dans les universités les plus avancées. Mais, paradoxalement, au cours de ces dernières décennies, avec la position a-historique du Bauhaus, est entrée en crise toute la didactique de Weimar et de Dessau. (...)

5. — Une fois l'histoire éliminée par le Bauhaus, quelle autre force aurait pu la remplacer ? Seulement un nouveau « langage » architectural, codifié de façon précise, telle que les architectes puissent s'en servir pour « écrire », les historiens et les critiques pour « lire », et le public pour « parler » en termes architecturaux ? Un code sémiologique était indispensable pour orienter une école. Mais ce code, le Bauhaus ne l'a pas produit. Le Corbusier, en énonçant ses fameux « principes », a codifié non pas un langage, mais sa propre poétique. Gropius ne possédait pas de poétique personnelle, et par conséquent ne pouvait pas la codifier. Il croyait au *team-work*, au travail de groupe, et il eut la chance et l'habileté d'attirer au Bauhaus quelques-unes parmi les plus grandes personnalités artistiques de cette période. Soucieux de rendre possible leur « vie en commun » et de trouver un compromis entre expressionnistes et rationalistes, il ne tenta même pas de favoriser un rapprochement et un accord entre constructivistes, futuristes, expressionnistes, cubistes et néo-plasticiens, c'est-à-dire de passer d'une anthologie de poétiques à un langage commun.

6. — Cela paraît étrange, inexplicable. En 1913, Guillaume Apollinaire avait réussi à lancer un « front des avant-gardes ». Son *Manifeste-synthèse* (qui, non par hasard, exalte la « suppression de l'histoire »), porte, parmi beaucoup d'autres, les signatures de Marinetti, Picasso, Boccioni, Matisse, Braque, Archipenko, Balla, Léger, Kandinsky, Picabia, Duchamp. La signification de cette initiative n'aurait pas dû échapper au Bauhaus, qui pouvait même l'étendre aux constructivistes soviétiques et au groupe hollandais « De Stijl ». En définitive, Apollinaire et Boccioni, déjà en 1913, avaient compris que le cubisme, le futurisme et l'expressionnisme, bien que poursuivant des objectifs différents et souvent contraires, devaient de quelque manière collaborer et s'intégrer pour éviter, par un contrôle réciproque, les dangers inhérents à chacun des trois mouvements. Le futurisme, avec son idéal de « se rendre soi-même dynamique de l'objet », de la représentation « *in moto* », aurait empêché le cubisme de tomber dans une automacé statique et de se replier dans le classicisme ; le cubisme aurait offert à l'« action » futuriste une structure ; l'expressionnisme aurait récupéré la valeur de la matière et du geste. Apollinaire et Boccioni eurent l'intuition que des principales composantes de l'art moderne, il était possible de tirer un « langage » commun. Le Bauhaus, au contraire, ne le comprit pas et, après des années de lutte entre expressionnistes et cubistes, choisit le cubisme sans même le proclamer avec clarté. Il écarta l'hypothèse d'un langage synthétique et, en même temps, l'hypothèse d'une poétique cohérente.

7. — Le moment culminant de l'a-historisme du Bauhaus se produisit avec la collision violente entre Théo van Doesburg et Gropius. Le chef de « De Stijl » fut invité à Weimar, mais il ne lui fut pas permis d'entrer au Bauhaus. Pour quelle raison ? Gropius a toujours expliqué ce « scandale » en affirmant que van Doesburg avait mauvais caractère et ne savait pas vivre avec les autres. C'est vrai, mais ce « mauvais caractère » dépendait de sa volonté de formuler un langage pour l'architecture moderne, en combattant l'éclectisme du Bauhaus.

(...)

10. — Le drame de l'architecture moderne consiste à avoir créé un langage nouveau, mais de ne pas l'avoir codifié ; de ce drame, le Bauhaus aussi est certainement responsable, à cause de son attitude a-historique. La conséquence en a été que, dès que des problèmes non prévisibles ont surgi dans la phase entre les deux guerres, au lieu de développer le mouvement moderne, on en a décrété la crise, l'écroulement. Aujourd'hui on a coutume d'affirmer que l'architecture moderne est morte. (...) Si nous discutons avec tant de passion sur le Bauhaus, c'est parce que nous sentons qu'il contient des éléments encore actuels et féconds, des valeurs que nous ne devons pas gaspiller. Notre tâche peut être synthétisée en trois objectifs :

A. Mener à fond la recherche sémiologique que le Bauhaus a laissée en suspens, et pour cela mûrir un langage architectural nouveau, accompli, et le substituer à cet attachement au classicisme qui marque encore l'extrême majorité des édifices construits et projetés aujourd'hui.

B. Relire l'histoire à la lumière de ce nouveau langage, en en consolidant les racines. Le classicisme est l'idéologie du pouvoir, une abstraction répressive de la vie, alors que le langage moderne, basé sur la déstructuration des préceptes académiques, sur les contenus et sur la dissonance, sur les espaces dynamiques et sur l'intégration édifice-cité-territoire, trouve dans le passé d'innombrables, de splendides précédents. Tous les artistes créateurs, dans le passé aussi, ont employé ce langage en se rebellant contre le code du pouvoir.

C. Rapporter les problèmes actuels — l'informel, les poétiques du geste et de la matière, l'action-architecture, le pop-urbanisme, la rencontre avec le kitsch, l'architecture « pauvre » et l'architecture « conceptuelle », les nouvelles techniques et les nouvelles utopies — à l'héritage du mouvement moderne, et par conséquent au Bauhaus, en démontrant qu'il s'agit de faits et d'exigences différents, mais insolubles en dehors de l'histoire de l'architecture ancienne et moderne, et contre elle. »

Bruno Zevi, *L'a-historisme du Bauhaus et ses conséquences* (texte édité en 1976)



L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique a été écrit par Walter Benjamin, philosophe, critique littéraire, critique d'art et traducteur allemand, né en 1892 à Berlin et mort en 1940 à Portbou. Le texte intégral est en ligne sur le Philofil. Ce texte, rédigé pour la première fois en 1935, modifié en 1936, fut publié de façon posthume en 1955. En 1936, Walter Benjamin en rédige une version française, puis une quatrième et dernière version en 1939.

Ce texte, riche et complexe, se propose d'étudier les nouvelles conditions de production et de réception de l'œuvre d'art au XX^{ème} siècle. Avec l'apparition de la photographie puis du cinéma, le contexte de la création artistique se trouve en effet bouleversé dans une société industrielle en pleine transformation. Que devient l'œuvre d'art dans cette nouvelle ère technologique ?

L'ancien rapport religieux de recueillement devant une œuvre unique est modifié, par la survenue d'un art reproductible et qui s'adresse par nature aux masses, comme la photographie et le cinéma. Pour défendre sa thèse, Benjamin développe le concept d'aura pour nommer le caractère unique de l'œuvre d'art, son *hic et nunc* (ici et maintenant). Il s'interroge sur le déclin de l'aura.

Benjamin s'interroge aussi sur le contexte fasciste de son époque, et l'existence d'une esthétique fasciste, qu'il nomme esthétisation de la politique qu'il entend combattre par une politisation de l'art.

La réflexion de Benjamin s'organise en trois parties : Le concept d'aura et les valeurs attachées à l'œuvre d'art : valeur rituelle, valeur culturelle, valeur d'exposition. (Chapitres 1 à 5). Dans une société de masse, l'avènement de la photographie et du cinéma et ses conséquences sur la peinture (Chapitres 6 à 14). Esthétisation de la politique ou politisation de l'art. (Chapitre 15).

L'aura d'une œuvre d'art est ce qui en fait un objet unique et irremplaçable. Pour illustrer son propos, Benjamin compare l'aura d'une œuvre à l'émotion ressentie devant un paysage : le spectateur sait qu'il s'agit d'un moment unique qu'il ne pourra plus jamais retrouver à l'identique. Si les œuvres d'art ont toujours été reproductibles, que ce soit par exemple les élèves recopiant leurs maîtres dans les ateliers de peinture, ou les bronzes, terres cuites et monnaies grecs reproduits, Benjamin se demande ce qu'il advient de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. En effet le développement de la photographie et la naissance du cinéma démultiplient de façon complètement nouvelle et illimitée les anciennes possibilités de reproduction des œuvres d'art.

Avec la reproduction technique des œuvres d'art par les moyens de la photographie et du cinéma, Benjamin prédit la fin de l'aura et un bouleversement complet des conditions de production et de réception de l'œuvre d'art dans une société désormais de masse.

L'œuvre d'art avait à ses origines une valeur rituelle, une valeur d'usage qui la définissait avant tout, elle n'avait pas nécessairement besoin d'être vue d'un public. Mais on est passé des valeurs rituelle et culturelle à la valeur d'exposition de l'œuvre d'art. Benjamin démontre ainsi la nouveauté fondamentale apportée par la photographie, « *pour la première fois la valeur d'exposition l'emporte décidément sur la valeur culturelle* », même si dans les premiers temps avec l'usage fréquent du portrait, la photographie garde encore un aspect cultuel.

Benjamin s'enthousiasme aussi sur ces nouvelles fonctions de l'art : « *pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel. De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible* ». Ce n'est plus le critère d'authenticité qui prédomine, ne reposant plus sur le rituel, la fonction de l'art se fonde désormais sur la politique, explique Benjamin. On est passé ainsi d'un art rituel à un art politique, une fonction sociale de l'art. Cette fonction sociale de l'art est importante pour Benjamin, qui affiche une sympathie pour les idées marxistes.

Benjamin s'interroge sur les bouleversements apportés à la peinture, par l'apparition de la photographie puis celle du cinéma. Il évoque la virulence des critiques contre cette nouvelle expression à ses débuts, et également la volonté par ses défenseurs de l'associer à une valeur culturelle, ce qui lui semble absurde. Il souligne que le spectateur n'est plus en contact direct avec l'acteur de cinéma comme il l'est avec l'acteur de théâtre, tout comme l'acteur de cinéma n'est plus en contact direct avec le spectateur, mais avec l'appareil, la caméra.

Dans cette partie de son analyse, Benjamin critique certaines des conséquences de la reproduction technique, à savoir la perte de l'aura pour l'acteur de cinéma et la marchandisation de l'art et de la culture. Il insiste sur la nouvelle importance des masses dans ce nouveau rapport à l'art, et sur le risque de perte de qualité devant la quantité. Sa critique se retrouve dans les écrits de ses amis philosophes Max Horkheimer et Theodor Adorno avec leur concept d'« *industrie culturelle* », traduction littérale de l'allemand *Kulturindustrie*. Ils désignaient ainsi la production industrielle des biens culturels résultant du prodigieux développement des médias – cinéma, presse, radio, télévision, publicité, disque – que connaissait l'Amérique, et dénonçaient la standardisation de la culture et la manipulation des masses.

Ces risques liés à la culture de masse, Benjamin les montrent également en évoquant la marchandisation de l'art. En perdant son aura, l'acteur de cinéma vend avant tout son image de la même manière que l'homme politique vend son image devenue publique. En ressort le culte de la vedette.



La critique de Benjamin porte sur le risque de totalitarisme du à la société de masse. Benjamin était contemporain du fascisme et du nazisme, il s'inquiétait donc de l'utilisation totalitaire des nouveaux moyens du cinéma et de la photographie. Par la suite l'apparition de la télévision dans les années 1960 vint renforcer ces moyens de manipulation des masses, des théoriciens tels qu'Herbert Marcuse ou Guy Debord ont, en quelque sorte, actualisé la critique de Benjamin.

Dans son livre *La Société du spectacle*, en 1967, Guy Debord écrit « *Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation* », cela rejoint les propos de Benjamin sur la perte de l'aura, de l'authenticité, l'éloignement de l'acteur de cinéma de son public, l'importance de la caméra, la mise en spectacle de la politique.

Mais en dehors de ces critiques, Benjamin s'enthousiasme sur les possibilités apportées par ces nouvelles techniques de reproduction, comme le changement de mode de perception de la réalité qu'amène le cinéma. La caméra nous permet de voir ce que l'œil humain ne perçoit pas nécessairement, ce que cherchait aussi à faire le cubisme par exemple.

Benjamin reconnaît dans le cinéma un art de divertissement, de distraction, qu'il oppose à un ancien rapport de recueillement face à la peinture. En effet, là où la peinture s'adressait encore, au XIX^{ème} siècle, à une élite, au XX^{ème} le cinéma s'adresse aux masses. Il ne voit pas là un aspect négatif à la distraction, il note l'évolution du rapport à l'œuvre d'art, dans cette démocratisation de l'accès à l'œuvre d'art que représentent la photographie et le cinéma.

Esthétisation de la politique ou politisation de l'art ? Si cette réflexion est sous-jacente tout au long de l'ouvrage de Benjamin, puisqu'il explique que l'œuvre d'art après avoir eu une valeur culturelle a maintenant une valeur politique, elle est surtout développée dans l'épilogue. Ici Benjamin s'attaque au fascisme, qui est une des formes du capitalisme en crise. Pour Benjamin, le fascisme permet aux masses de s'exprimer, mais pas de changer leurs conditions de vie, ni de changer le régime de la propriété qui reste aux mains de la bourgeoisie. Il s'agit donc de duper les masses en glorifiant la beauté de la guerre et les envoyer au massacre. Le mouvement futuriste italien vient ici soutenir le fascisme, sa théorie et ses œuvres servent l'esthétique fasciste, en glorifiant la guerre.

« Avant-Propos

Lorsque Marx entreprit l'analyse du mode de production capitaliste, ce mode de production était à ses débuts. Marx orienta ses analyses de telle sorte qu'elles recurent valeur de pronostic. Il remonta aux rapports fondamentaux de la production capitaliste et les représenta de telle façon qu'ils révélèrent ce qu'on pouvait encore, dans l'avenir, attendre du capitalisme. La conclusion fut qu'on pouvait en attendre, non seulement une exploitation renforcée des prolétaires, mais finalement aussi l'instauration de conditions qui rendent possible sa propre suppression. La transformation de la superstructure, plus lente que celle de l'infrastructure, a demandé plus d'un demi-siècle pour faire valoir dans tous les domaines culturels le changement des conditions de production. Sous quelle forme s'est fait ce changement, on ne peut le préciser qu'aujourd'hui. On est en droit d'attendre de ces précisions qu'elles aient aussi valeur de pronostic. Mais à ces attentes correspondent moins des thèses sur l'art prolétarien après la prise du pouvoir, encore moins sur la société sans classes, que des thèses sur les tendances évolutives de l'art dans les conditions présentes de la production. Leur dialectique n'est pas moins perceptible dans la superstructure que dans l'économie. C'est pourquoi on aurait tort de sous-estimer la valeur polémique de pareilles thèses. Elles écartent une série de concepts traditionnels – création et génie, valeur d'éternité et mystère –, dont l'application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit à l'élaboration des faits dans un sens fasciste. Dans ce qui suit, les concepts que nous introduisons dans la théorie de l'art se distinguent des concepts plus courants en ce qu'ils sont complètement inutilisables pour les buts du fascisme. En revanche ils sont utilisables pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art. »

« XIX

La prolétarisation croissante de l'homme d'aujourd'hui, ainsi que la formation croissante de masses, ne sont que les deux aspects du même phénomène. L'Etat totalitaire essaye d'organiser les masses prolétarisées nouvellement constituées, sans toucher aux conditions de propriété, à l'abolition desquelles tendent ces masses. Il voit son salut dans le fait de permettre à ces masses l'expression de leur nature, non pas certes celle de leurs droits. Les masses tendent à la transformation des conditions de propriété. L'Etat totalitaire cherche à donner une expression à cette tendance tout en maintenant les conditions de propriété. En d'autres termes : l'Etat totalitaire aboutit nécessairement à une esthétisation de la vie politique. Tous les efforts d'esthétisation politique culminent en un point. Ce point, c'est la guerre moderne. La guerre, et rien que la guerre permet de fixer un but aux mouvements de masses les plus vastes, en conservant les conditions de propriété. Voilà comment se présente l'état de choses du point de vue politique. Du point de vue technique, il se présenterait ainsi : seule la guerre permet de mobiliser la totalité des moyens techniques de l'époque actuelle en maintenant les conditions de propriété. Il est évident que l'apothéose de la guerre par l'état totalitaire ne se sert pas de pareils arguments, et cependant il sera profitable d'y jeter un coup d'œil. Dans le manifeste de Marinetti sur la guerre italo-éthiopienne, il est dit : *« depuis vingt-sept ans, nous autres futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique... Aussi sommes-nous amenés à constater... La guerre est belle, parce que grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, parce qu'elle inaugure la métallisation rêvée du corps humain. La guerre est belle, parce qu'elle enrichit un pré fleuri des flamboyantes orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, parce qu'elle unit les coups de fusils, les canonnades, les pauses du feu, les parfums et les odeurs de la décomposition dans une symphonie. La guerre est belle, parce qu'elle crée de nouvelles architectures telle celle des grands tanks, des escadres géométriques d'avions, des spirales de fumée s'élevant des villages en flammes, et beaucoup d'autres choses encore... Poètes et artistes du futurisme... souvenez-vous de ces principes d'une esthétique de la guerre, afin que votre lutte pour une poésie et une plastique nouvelle en soit éclairée ! »*

Ce manifeste a l'avantage de la netteté. Sa façon de poser la question mérite d'être adoptée par le dialecticien. A ses yeux, l'esthétique de la guerre contemporaine se présente de la manière suivante. Lorsque l'utilisation naturelle des forces de production est retardée et refoulée par l'ordre de la propriété, l'intensification de la technique, des rythmes de la vie, des générateurs d'énergie tend à une utilisation contre-nature. Elle la trouve dans la guerre, qui par ses destructions vient prouver que la société n'était pas mûre pour faire de la technique son organe, que la technique n'était pas assez développée pour juguler les forces sociales élémentaires. La guerre moderne, dans ses traits les plus immondes, est déterminée par le décalage entre les puissants moyens de production et leur utilisation insuffisante dans le processus de la production (en d'autres termes, par le chômage et le manque de débouchés).

Dans cette guerre, la technique insurgée pour avoir été frustrée par la société de son matériel naturel extorque des dommages-intérêts au matériel humain. Au lieu de canaliser des cours d'eau, elle remplit ses tranchées de flots humains. Au lieu d'ensemencer la terre du haut de ses avions, elle y sème l'incendie. Et dans ses laboratoires chimiques elle a trouvé un procédé nouveau et immédiat pour supprimer l'aura.

Fiat ars, pereat mundus, dit la théorie totalitaire de l'Etat qui, de l'aveu de Marinetti, attend de la guerre la saturation artistique de la perception transformée par la technique. C'est apparemment là le parachèvement de l'art pour l'art. L'humanité, qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les dieux olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique de tout premier ordre. Voilà où en est l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art. »



Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*

L'Internationale situationniste (« IS », 1957-1971) est fondée en tant que groupe d'artistes se donnant pour projet de « construire des situations » de vie en intervenant sur son cadre (par la construction d'ambiances, de jeux et de désirs nouveaux). Elle est le résultat de l'association entre plusieurs petits groupes d'avant-garde menés respectivement par l'artiste et théoricien français Guy Debord (1931-1994) et le peintre danois Asger Jorn (1914-1973), ancien membre du groupe Cobra. Elle affirme dès sa fondation une transgression éthique et un radicalisme politique caractéristiques des avant-gardes culturelles du XXe siècle (futurisme, dadaïsme, surréalisme, Tel Quel) Mais plus encore, elle entame au cours des années 1960 une mutation qui l'amène à s'engager directement en tant que groupe politique dans la mouvance conseilliste (marxiste et anarchiste). Plus que d'une simple « politisation », la transformation des activités du groupe situationniste témoigne en effet de son inscription dans le sous-champ politique radical, qu'on peut définir avec Philippe Gottraux comme le « réseau constitué par les groupes, organisations, partis (ou fractions de partis), partageant des référents anticapitalistes et révolutionnaires, se revendiquant du prolétariat et/ou des sujets sociaux dominés et cherchant, enfin, dans une praxis (où se rencontrent réflexion et action) à transformer le monde qui les entoure. » En même temps, l'IS fait figure avant tout de groupe de théoriciens. Elle est prise à ce titre dans les enjeux de concurrence propres au champ intellectuel, défini ici comme espace de lutte entre les producteurs des représentations et analyses légitimes du monde social/politique (qu'ils soient écrivains, artistes, scientifiques, universitaires, journalistes, ou encore militants). Au cours des années 1960, le groupe situationniste met donc en partie ses activités artistiques entre parenthèses, tout en continuant de se présenter comme « le seul mouvement qui puisse, en englobant la survie de l'art dans l'art de vivre, répondre au projet de l'artiste authentique ». Et il tente alors de synchroniser les projets de « dépassement de l'art » et de rénovation de la théorie et de la pratique révolutionnaires. Aussi intervient-il dans les champs intellectuel et politique d'une façon singulière. En effet, les situationnistes se démarquent du modèle du militant de l'organisation politique traditionnelle, comme du modèle de l'intellectuel engagé sartrien (qui intervient dans la politique en tant que garant des valeurs de vérité, liberté, etc., et au titre du capital symbolique qu'il a accumulé dans le champ intellectuel), ou encore celui de l'expert, qui intervient dans la politique en tant que spécialiste et au titre d'une

compétence certifiée sur un domaine spécialisé. Ils interviennent dans les luttes politiques en tant que théoriciens et expérimentateurs d'une vie « passionnante », au titre d'une maîtrise autoproclamée du « qualitatif », c'est-à-dire d'une connaissance de la pauvreté « qualitative » de la vie quotidienne et de la réalité des désirs qui viseraient à la « libérer ».



« Contre le spectacle, la culture situationniste réalisée introduit la participation totale. Contre l'art conservé, c'est une organisation du moment vécu, directement. Contre l'art parcellaire, elle sera une pratique globale portant à la fois sur tous les éléments employables. Elle tend naturellement à une production collective et sans doute anonyme. (...) Contre l'art unilatéral, la culture situationniste sera un art du dialogue, un art de l'interaction. Les artistes – avec toute la culture visible – en sont venus à être entièrement séparés de la société, comme ils sont séparés entre eux par la concurrence. Mais avant même cette impasse du capitalisme, l'art était essentiellement unilatéral, sans réponse. Il dépassera cette ère close de son primitivisme pour une communication complète. Tout le monde devenant artiste à un stade supérieur, c'est-à-dire inséparablement producteur-consommateur d'une création culturelle totale, on assistera à la dissolution rapide du critère de nouveauté (...). Nous inaugurons maintenant ce qui sera, historiquement, le dernier des métiers. Le rôle de situationniste, d'amateur-professionnel, d'anti-spécialiste est encore une spécialisation jusqu'au moment d'abondance économique et mentale où tout le monde deviendra "artiste", à un sens que les artistes n'ont pas atteint : la construction de leur propre vie. »

« Le temps historique qui envahit l'art s'est exprimé d'abord dans la sphère même de l'art, à partir du baroque. Le baroque est l'art d'un monde qui a perdu son centre : le dernier ordre mythique reconnu par le Moyen Age, dans le cosmos et le gouvernement terrestre – l'unité de la Chrétienté et le fantôme d'un Empire – est tombé. L'art du changement doit porter en lui le principe éphémère qu'il découvre dans le monde. Il a choisi, dit Eugenio d'Ors, « la vie contre l'éternité ». Le théâtre et la fête, la fête théâtrale, sont les moments dominants de la réalisation baroque, dans laquelle toute expression artistique particulière ne prend son sens que par sa référence au décor d'un lieu construit, à une construction qui doit être pour elle-même le centre d'unification ; et ce centre est le passage, qui est inscrit comme un équilibre menacé dans le désordre dynamique de tout. L'importance, parfois excessive, acquise par le concept de baroque dans la discussion esthétique contemporaine, traduit la prise de conscience de l'impossibilité d'un classicisme artistique : les efforts en faveur d'un classicisme ou néo-classicisme normatifs, depuis trois siècles, n'ont été que de brèves constructions factices parlant le langage extérieur de l'Etat, celui de la monarchie absolue ou de la bourgeoisie révolutionnaire habillée à la romaine. Du romantisme au cubisme, c'est finalement un art toujours plus individualisé de la négation, se renouvelant perpétuellement jusqu'à l'émiettement et la négation achevés de la sphère artistique, qui a suivi le

cours général du baroque. La disparition de l'art historique qui était lié à la communication interne d'une élite, qui avait sa base sociale semi-indépendante dans les conditions partiellement ludiques encore vécues par les dernières aristocraties, traduit aussi ce fait que le capitalisme connaît le premier pouvoir de classe qui s'avoue dépouillé de toute qualité ontologique ; et dont la racine du pouvoir dans la simple gestion de l'économie est également la perte de toute maîtrise humaine. L'ensemble baroque, qui pour la création artistique est lui-même une unité depuis longtemps perdue, se retrouve en quelque manière dans la consommation actuelle de la totalité du passé artistique. La connaissance et la reconnaissance historiques de tout l'art du passé, rétrospectivement constitué en art mondial, le relativisent en un désordre global qui constitue à son tour un édifice baroque à un niveau plus élevé, édifice dans lequel doivent se fondre la production même d'un art baroque et toutes ses résurgences. Les arts de toutes les civilisations et de toutes les époques, pour la première fois, peuvent être tous connus et admis ensemble. C'est une « recollection des souvenirs » de l'histoire de l'art qui, en devenant possible, est aussi bien la fin du monde de l'art. C'est dans cette époque des musées, quand aucune communication artistique ne peut plus exister, que tous les moments anciens de l'art peuvent être également admis, car aucun d'eux ne pâtit plus de la perte de ses conditions de communication particulières, dans la perte présente des conditions de communication en général.

L'art à son époque de dissolution, en tant que mouvement négatif qui poursuit le dépassement de l'art dans une société historique où l'histoire n'est pas encore vécue, est à la fois un art du changement et l'expression pure du changement impossible. Plus son exigence est grandiose, plus sa véritable réalisation est au-delà de lui. Cet art est forcément d'avant-garde, et il n'est pas. Son avant-garde est sa disparition. »

Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967)

« On peut voir se déchaîner soudainement, avec une allégresse carnavalesque, une fin parodique de la division du travail ; d'autant mieux venue qu'elle coïncide avec le mouvement général de disparition de toute vraie compétence. Un financier va chanter, un avocat va se faire indicateur de police, un boulanger va exposer ses préférences littéraires, un acteur va gouverner, un cuisinier va philosopher sur les moments de cuisson comme jalons dans l'histoire universelle. Chacun peut surgir dans le spectacle afin de s'adonner publiquement, ou parfois pour s'être livré secrètement, à une activité complètement autre que la spécialité par laquelle il s'était d'abord fait connaître. Là où la possession d'un « statut médiatique » a pris une importance infiniment plus grande que la valeur de ce que l'on a été capable de faire réellement, il est normal que ce statut soit aisément transférable, et confère le droit de briller, de la même façon, n'importe où ailleurs. Le plus souvent, ces particules médiatiques accélérées poursuivent leur simple carrière dans l'admirable statutairement garanti. Mais il arrive que la transition médiatique fasse la couverture entre beaucoup d'entreprises, officiellement indépendantes, mais en fait secrètement reliées par différents réseaux ad hoc. »

Guy Debord, *Commentaires sur La Société du spectacle* (1988)

« Comment ne pas voir que la logique du profit, surtout à court terme, est la négation stricte de la culture qui suppose des investissements à fonds perdus, voués à des retours incertains et bien souvent posthumes ? Ce qui est en jeu, c'est la perpétuation d'une production culturelle qui ne soit pas orientée vers des fins exclusivement commerciales et qui ne soit pas soumise aux verdicts de ceux qui dominent la production médiatique de masse, à travers notamment le pouvoir qu'ils détiennent sur les grands moyens de diffusion. En fait, une des difficultés du combat qu'il faut mener en ces matières est qu'il peut avoir des apparences antidémocratiques, dans la mesure où les productions de masse de la culture industrielle sont en quelque sorte plébiscitées par le grand public, et en particulier par les jeunes de tous les pays du monde, à la fois parce qu'ils font l'objet d'une sorte de snobisme paradoxal : c'est la première fois en effet dans l'histoire que s'imposent comme chics les produits les plus cheap d'une culture populaire (d'une société économiquement et politiquement dominante) ; les adolescents de tous les pays qui portent des baggy pants, pantalons dont le fond tombe à mi-cuisse, ne savent sans doute pas que la mode vestimentaire qu'ils pensent à la fois ultra-chic et ultramoderne a pris naissance dans les prisons des Etats-Unis, comme un certain goût des tatouages ! C'est dire que le « civilisation » du jean, du coca-cola et du McDonald's a pour elle non seulement le pouvoir économique, mais aussi le pouvoir symbolique qui s'exerce par l'intermédiaire d'une séduction à laquelle les victimes elles-mêmes contribuent. En faisant des enfants et des adolescents, surtout les plus dépourvus de systèmes de défense immunitaires spécifiques, les cibles privilégiées de leur politique commerciale, les grandes entreprises de production et de diffusion culturelle, et spécialement de cinéma, s'assurent, avec l'appui de la publicité et des médias, à la fois contraints et complices, une emprise extraordinaire, sans précédent, sur l'ensemble des sociétés contemporaines qui s'en trouvent comme infantilisées. »

Pierre Bourdieu, « La Marchandisation de la culture », *Inter*





« Le rapport que nos sociétés ont au passé, au présent et à l'avenir évolue au fil des siècles, influençant nos lectures de l'histoire. Ce que nous appelons réforme et révolution renvoie toujours à des notions de continuité ou de rupture du temps. L'historien François Hartog a consacré ses travaux aux formes historiques de temporalisation.

Comment a évolué notre rapport au passé et à l'histoire ?

Au fil des siècles, il y a eu plusieurs façons de se rapporter au passé. En particulier cette grande période qui voyait l'histoire comme la maîtresse de la vie (*historia magistra vitae* : la formule est de Cicéron), qui se mit en place dès la fin du Ve siècle avant notre ère, avec Thucydide [un historien athénien]. Le rapport au temps amenait alors à regarder de manière privilégiée en direction du passé, quand on souhaitait se repérer dans le présent. Cela ne signifiait pas imiter le passé, au sens d'une simple répétition. Le premier mouvement était celui-ci : on allait vers le passé pour y chercher des exemples, des modèles. Il ne s'agissait pas de les reproduire, mais de faire l'analogie de ce que les gens d'autrefois avaient eux-mêmes fait pour agir sur leur présent. Ce grand modèle de l'*historia magistra* perdura, bon an mal an, jusqu'au XVIIIe siècle environ, avec des moments de crises graves.

L'une d'entre elles est l'irruption du christianisme, pour qui le passé n'est plus le modèle. L'accomplissement du temps, la *plenitudo temporis* dont parle Augustin, devient, avec l'événement de l'incarnation, le pivot central. Avec la résurrection du Christ, ce sont la *renovatio* ou la *regeneratio* qui viennent au premier plan pour celui qui croit. Donc ce qui est avant, l'ancien (testament), n'est plus directement un modèle. Mais il n'est pas non plus à jeter par-dessus bord, puisqu'il est l'annonce, la préfiguration de ce qui doit venir. (...) S'installe alors un rapport au passé radicalement différent de ce qui avait eu cours jusqu'alors dans les sociétés antiques. Mais ce nouveau rapport a lui-même été pris dans un temps qui passe. Ainsi, ce premier moment de l'histoire de l'Eglise est à son tour devenu un passé. L'Eglise a fini par reprendre à sa façon le modèle de l'*historia magistra*, en plaçant au centre la figure de Jésus. C'est toute la thématique de l'imitation du Christ. Ce double rapport au passé a perduré. Le concept moderne de l'histoire a conservé quelque chose du modèle de l'*historia magistra*. Dans le même temps, il a rompu avec lui quand s'est instauré, vers la fin du XVIIIe siècle, le temps moderne. Ce nouveau régime de temporalité est ouvert sur l'avenir et il est porté par l'idée de progrès. L'histoire a essayé de tenir ces deux composantes, mettant alternativement l'accent sur l'une et sur l'autre. L'histoire traditionnelle est plutôt portée sur la thématique des leçons à tirer de l'histoire exemplaire qui privilégie la continuité ; et l'autre composante envisage l'histoire comme porteuse de ruptures et comme introduisant un autre rapport au passé, celui d'un passé dépassé. Toute la thématique de l'événement est inscrite dans ce temps nouveau. L'événement est ce qui arrive, ce qui surgit. Le temps moderne implique l'unicité de l'événement, qui est ce qui ne se répète pas. Par conséquent, l'événement est ce qu'il faut saisir, mais, une fois qu'il est passé, il ne fait pas leçon. C'est de cette façon que l'on peut traduire l'expression attribuée à Frédéric le Grand : « La seule leçon de l'histoire, c'est qu'il n'y a pas de leçon. » Elle est énoncée précisément à cette époque, la fin du XVIIIe siècle, où toutes les choses bougent. Les paramètres de la temporalité se modifient considérablement.

Les 500 ans de la Réforme ont été célébrés cette année. Comment comprendre l'ampleur historique de cet événement ?

Une telle ampleur n'était évidemment pas prévue au début. Luther ne visait pas une rupture avec l'Eglise. Il parlait de *reformatio*, et ce qu'il proposait, ce à quoi il aspirait, s'inscrivait dans la continuité. La rupture est apparue à partir du moment où il a été condamné par l'Eglise. La Réforme visait l'instauration d'un certain rapport au passé, celui, en particulier, des premiers temps du christianisme qui en représentaient la vérité. Une rupture franche n'était pas désirée, mais un élément de discontinuité s'est malgré tout introduit. Il s'agissait, en effet, de revenir vers ce temps primordial, mais il fallait passer pour cela par-dessus le temps intermédiaire, considéré comme un temps de dérive ou de pourrissement. Luther et les réformateurs du XVIe siècle sont parties prenantes du rapport au temps instauré par les humanistes qui, eux, ne parlaient pas de *reformatio* mais de *restitutio*, autrement dit de retour à l'Antiquité, tout particulièrement l'Antiquité romaine. Le mot de *restitutio* doit donc être pris au sens fort. Il s'agit littéralement de refonder. Il y a dans ce choix une rupture avec le passé proche. Toute une part du travail des humanistes a consisté à circonscrire le Moyen Age comme un âge « intermédiaire », tenu pour une époque d'ignorance et d'obscurité. Il ne faut pas oublier non plus leur intention politique, dirigée en particulier contre les Français, envahisseurs barbares. Les Réformateurs participent de ce mouvement, puisqu'il fallait passer, là aussi, par-dessus une Eglise qui avait dérivé. Telle fut, à grands traits, la configuration du XVIe siècle. Ultérieurement, la dimension de retour vers quelque chose qui fut au commencement sera progressivement recouverte par celle de rupture. L'Eglise y a fortement contribué puisqu'elle a rejeté la Réforme comme hérétique. La thématique de la Contre-Réforme montre comment le mot « réforme » est devenu synonyme de rupture. (...)

La notion de progrès s'affirme chez Condorcet (1743-1794). Pour lui, l'histoire n'est pas très importante. Il existe bien une succession d'étapes, on dira plus tard de stades, mais l'essentiel est de prouver la « perfectibilité » indéfinie de l'Esprit humain. Le schéma du progrès est à la base des temps modernes, ce qui fait que le temps devient un acteur de l'histoire. Il ne sera lesté d'histoire que dans la première moitié du XIXe siècle, avec les historiens libéraux : une contribution de la Révolution française et de la rupture qu'elle représente, et de la Restauration qui s'ensuit avec son idée de revenir à ce qui existait avant, l'Ancien Régime. On cherchera donc à renouer le fil du passé par-delà la rupture de la Révolution. C'est un thème dominant des années 1820-1830. C'est ainsi que Michelet commence son *Histoire*. Mais pour lui, c'est la Révolution de 1830 qui permet ce renouement de continuité, car elle marque ce moment où la France réussit enfin ce qui avait été manqué avec la Révolution de 1789, soit une monarchie constitutionnelle. 1830 était tout à la fois une sorte de fin de l'Histoire et le point de vue à partir duquel il devenait possible de récapituler toute l'Histoire antérieure comme marche vers cet aboutissement. On retrouve ainsi la tension dans laquelle se trouve pris le concept d'histoire, entre une ouverture vers le futur et un rapport fort au passé dont on est séparé, en deçà de la révolution. Le concept d'histoire au sens moderne se fabrique dans ce contexte, et il y reste pris jusqu'à aujourd'hui : entre recherche de la continuité et saisie de la rupture.

La notion de progrès ne fait plus recette. Le futur semble menaçant, à la différence du régime de modernité que vous avez évoqué.

C'est ce moment contemporain que j'essaie d'analyser en mettant l'accent sur les transformations de nos rapports au temps à partir des années 1970 environ. Le modèle moderne de temporalité est remis en question. Ces années coïncident avec la disparition de l'horizon révolutionnaire, de la révolution comme chemin vers l'avenir. Cette figure est très présente tout au long du XIXe siècle et dans une bonne part du XXe. C'était le concept directeur, voire la figure même de l'avenir. Mais le deuxième centenaire du début de la Révolution, fêté en 1989, a entériné l'effacement de cette perspective révolutionnaire : ne reste plus que la commémoration. Le futur n'est plus investi de tous les désirs, de toutes les intentions, de toutes les injonctions. Mais par ailleurs, les pays occidentaux sont aussi moins portés à remettre en marche le modèle de l'*historia magistra*, car on est dans l'ère mémorielle, un temps où le passé récent, abominable, remonte aux mémoires. On assiste donc à un resserrement sur le présent, qui se retrouve investi de la charge principale et valorisé de manière étonnante. Le mot d'ordre devient la nécessité d'être présent au présent.

Qu'est-ce que devient la notion de réforme dans cette affaire ?

En France, autour de 1840, dans le contexte de la Monarchie de Juillet, ce mot était devenu un slogan. Réclamer la réforme, c'était une manière polie (pour contourner la censure) de se réclamer de la Révolution. On voulait bien ultimement la révolution, mais par étapes : à commencer par l'instauration du suffrage universel qui, s'il avait été prévu par la Constitution de 1793, n'avait jamais été appliqué. Ainsi, la réforme, c'était la Révolution, mais sans la Terreur. Elle visait à rouvrir la marche vers le progrès, en s'opposant à tous ceux qui, dans les dernières années du régime de Juillet en particulier, s'étaient employés à l'empêcher ou à la retarder. La réforme est ainsi devenue un concept politique de mouvement, qui porte en lui le temps moderne et une histoire conçue comme processus. Il est une expression du régime moderne d'historicité. Que peut-elle signifier du coup dans notre régime présentiste ? Réforme devient simplement synonyme d'ajustement, d'adaptation, de flexibilité. C'est ce qui fait sauter les obstacles, ce qui rend les circuits plus fluides, les systèmes plus efficaces. Il n'y a plus ni la dimension de passé ni celle de futur. D'où la multiplication des réformes, puisqu'il faut en faire tous les jours rien que pour maintenir le système en état de marche. A chaque instant, les configurations changent et il faut savoir s'y adapter : le plus vite étant le mieux. On assiste donc à une prolifération des réformes, dont on perd complètement le fil et qui ne sont portées par aucune perspective ni aucune vision ! »