Anthropology & Materialism

A Journal of Social Research

4 | 2019

Art and Technique: A Framework of Unaccomplished Promises

Introduction “Art et technique: une trame de promesses inachevées”

Marc Berdet, Carlos Pérez López et Meike Schmidt-Gleim

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/am/1603>

DOI : 10.4000/am.1603

ISSN : 2364-0480

Éditeur :

CETCOPRA, CRASSH - Center for Research in the Arts Social Sciences and Humanities, Fakultät Gestaltung - Universität der Künste Berlin

Référence électronique

Marc Berdet, Carlos Pérez López et Meike Schmidt-Gleim, « Introduction “Art et technique: une trame de promesses inachevées” », *Anthropology & Materialism* [En ligne], 4 | 2019, mis en ligne le 21 novembre 2019, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/am/1603> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/am.1603>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

Tous droits réservés

Introduction "Art et technique: une trame de promesses inachevées"

Marc Berdet, Carlos Pérez López et Meike Schmidt-Gleim

I. Art et technique à l'ère d'un capitalisme en crise : une approche matérialiste anthropologique

- 1 Penser le rapport entre art et technique aujourd'hui oblige à prendre en compte l'arrière-fond historique d'un tel rapport, en l'occurrence un ordre social, politique et économique que l'on peut nommer capitalisme « avancé » ou « tardif » (Fredric Jameson, Ernest Mandel, Theodor W. Adorno). L'art interroge et problématise un tel ordre tel qu'il est traversé de part en part par les technologies modernes, et tel que l'art ne peut l'éviter lui-même dans ses conditions de production. Mais il faut d'emblée lever le contresens que peuvent susciter ces épithètes d'« avancé » et de « tardif », en ce qu'elles peuvent présupposer l'étape finale d'un plein développement. Cette conception téléologique supposerait que le capitalisme ne se mesure qu'à lui-même, individu adulte ne se réfléchissant que dans le miroir de son enfance puis de son adolescence (capitalisme marchand, puis capitalisme industriel). Une telle perspective exclut tout horizon de sortie, à court ou moyen terme, tout autre individu ou collectif, tout autre enfant de l'histoire qui pourrait être permis par la technique et imaginé par l'art. La raison qui tente de rendre compte de l'histoire se retrouve dès lors paralysée, enfermée dans la figure du destin du capitalisme. Et l'imaginaire, colonisé.
- 2 De même que la technique thermo-industrielle marquait le capitalisme industriel naissant (avec l'invention de la machine à vapeur), les techniques numériques de l'information et de la communication semblent marquer le stade actuel du capitalisme. Il semblerait que, en passant d'un capitalisme à l'autre, nous soyons passés d'une technique à l'autre. Les macro- et les micro-sciences (astrophysique, physique quantique, chimie, biologie, mais aussi neurosciences et ingénierie sociale) ont eu un impact massif sur les structures économiques, les relations sociales mais aussi sur nos corps eux-mêmes, sur leur biologie. En eux se superposent les différents techno-

pouvoirs hérités du passé, qui ont donné naissance à des sociétés de contrôle structurées par des murs visibles ou invisibles, ponctuées de camps et survolées de drones ; à une biopolitique qui disqualifie les vies indignes d'être vécues en faveur de sujets plus « viables » ; à un capitalisme pharmaco-pornographique en forme de prison hormonale, au moyen de drogues parfois licites (pilules, hormones, Ritaline), parfois non (viagra, crack, crystal) ; et à une économie de l'attention qui dirige le trajet de notre globe oculaire sur l'écran.

- 3 Les techniques de l'ordre social se définissent moins par ce qu'elles incluent que par ce qu'elles excluent : le prolétaire nomade, le fou, la vieille fille, le non-connecté, bref le non-rentable, l'inutilisable, le banni – le déchet. Dans ce cadre, la tâche de l'art n'est-elle pas – d'un lambeau de parquet de Gustave Caillebotte (allégorie du prolétariat *Lumpen* figuré sur le même tableau) à une affiche en lambeau de Mimmo Rotella (fossile de la société de consommation), en passant par un ticket de métro usagé des dadaïstes (rebut de la circulation généralisée) – d'exposer (nous ne disons pas recycler) ce dont la société de production et de consommation ne veut plus ? Mais avec quelle « technique » le fait-il ? En direction (ou en s'éloignant) de quelle autre « technique » ? Et vers quel horizon (même en creux) d'une autre société ?
- 4 Au moment de penser notre monde, nous sommes inévitablement hantés par les noms propres qui dominent la toile globale : Google (qui détient Youtube, Waze, Android), Amazon, Facebook (dont Whatsapp, Instagram), Apple, Microsoft (dont Skype), puis Netflix, Airbnb, Twitter, Uber... Ces noms de techniques qui facilitent les flux d'informations sont certes symptomatiques d'une accélération généralisée, mais ils contribuent aussi à cette illusion d'une « nouvelle étape » déconnectée des précédentes (dans ce cas, celle d'un capitalisme californien, déconnecté des infrastructures physiques du capitalisme industriel et de l'économie fossile). Car cette accélération pourrait bien n'être, au fond, que la trajectoire d'inertie de la modernité capitaliste elle-même, inaugurée au XIX^e siècle. Et les GAFAM pourraient bien ne former qu'un paravent, nous faisant croire à un saut qualitatif, alors que notre différence avec les premières générations modernes ne serait que de degré. Walter Benjamin n'écrivait-il pas, dans les années 1930, qu'« une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de force traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain » (Benjamin 2000, 116) ? Aujourd'hui, une génération qui envoyait des cartes postales depuis son lieu de villégiature, décrochait le téléphone sous l'escalier et tournait les pages de l'encyclopédie de la bibliothèque municipale pour y trouver la définition d'un mot se retrouve à découvert dans un immense flux d'information et de surveillance où, « plus rien n'est reconnaissable », hormis les caractères d'imprimerie et, au milieu, dans un champ de polémiques traversé de *clashes*, de *fake news* et de *cyberbullying*, la minuscule et fragile psyché humaine. Le cours de l'expérience ne cesse de chuter, qu'il s'agisse de l'expérience stratégique (guerres sans frontières), économique (bulles de spéculation), corporelle (troubles de l'attention), morale (agressivité en ligne) et même épistémologique (fin de la « vérité »). Que peut l'art face à ça ? Doit-il utiliser les armes de l'ennemi pour les retourner contre lui ? Utiliser ses moyens sans succomber à ses fins ?
- 5 S'il est vrai que nous sommes, par rapport à la première phase de la modernité capitaliste, devant une différence de degré, et non de nature, alors nous pouvons

encore apprendre de l'art d'hier, de ses postures et de ses impostures, de son exposition du rebut et de sa volonté d'inclusion dans le « système », de ses engagements révolutionnaires et de ses compromissions historiques, de son ravissement devant la technique et de sa critique de la technologie. La fascination que nous éprouvons devant de grands événements comme les révolutions ou les catastrophes reste la même : de même que les philosophes du monde entier s'enthousiasmaient en 1789 pour la Révolution française (diffusée et propulsée par l'imprimerie), ils s'enthousiasment en 2010-2011 pour les printemps arabes ou le mouvement des places (diffusés et turbinés par les réseaux sociaux), à la résonance elle aussi mondiale. De même que des faiseurs de littérature comme Emile Zola transcrivaient l'horreur collectivement partagée devant l'accident mécanique (l'accident ferroviaire), des faiseurs de série (qui ont au passage perdu le nom de l'auteur, Craig Mazin, pour celui du producteur, HBO) nous communiquent aujourd'hui l'horreur devant l'accident nucléaire.

- 6 L'art répond ainsi, hier comme aujourd'hui, à nos angoisses, utilisant la technique et les conditions de production contemporaines (montage littéraire en feuilleton pour Zola, montage télévisuel en série pour Mazin) pour nous confronter aux problèmes de la civilisation, en passant en quelque sorte par une technique ludique, qui donne du plaisir au spectateur, pour nous montrer une technique mortifère, en train de détruire l'humanité – et cela sans hésiter parfois à nous mener jusqu'à une certaine zone d'inconfort qui remet en question notre manière de vivre. Car l'échelle de la catastrophe a changé, et il nous est hélas plus facile d'imaginer désormais la fin du monde que la fin du capitalisme – et peut-être que si une différence de nature entre hier et aujourd'hui commence à apparaître, c'est, comme l'avait vu un Ricœur qui défendait l'utopie (Ricœur 1986), dans cette privation d'un imaginaire politique alternatif (qui pourrait accompagner voire déployer la technique ludique). Mais le cours de l'expérience continue de chuter dans l'étourdissement technologique (y compris, parfois, dans le *tittytainment* des séries ou des feuilletons), et dans le déni de la catastrophe qui lui est corrélatif.
- 7 Des scientifiques parlent aujourd'hui d'« Anthropocène », signalant ainsi, en éclipsant le terme de « Holocène », que l'homme est devenu une force géologique décisive pour le globe terrestre. Peut-être faudrait-il d'ailleurs parler de « Capitalocène », car ce sont les technologies thermo-industrielles, nées avec le premier capitalisme et intensifiées par la suite, qui, en provoquant l'effet de serre, le réchauffement des courants marins et celui du climat global, ont radicalement changé les conditions naturelles de notre habitat et des autres espèces vivantes (Malm 2017). Ces phénomènes, hier encore discutés par les scientifiques, sont aujourd'hui visibles par tous, tragiquement vécus par quelques-uns, et font pleinement partie de la conscience historique et de l'imaginaire collectif de notre époque, dont les artistes s'emparent. Le capitalisme a été le propulseur de ces technologies nocives pour la vie terrestre. Penser l'art dans sa confrontation avec la technologie et dans ses usages des techniques (de production, de montage...) ne fera donc pas ici l'objet d'une spéculation théorique sur le capitalisme comme entité abstraite, mais d'une tentative pour appréhender un fait historique terriblement concret, qui frappe la nature tout entière et, à plus ou moins long terme, le cosmos lui-même¹.
- 8 Une approche matérialiste anthropologique, dans ce contexte, se défait des naïvetés concernant à la fois l'art et la technique, et est aussi actuelle au tournant du siècle

dernier qu'aujourd'hui, tout aussi pertinente dans le cadre du capitalisme industriel que dans celui du capitalisme de notre temps.

- 9 Pour ce qui est de la technique, elle récusé l'idée d'une « neutralité » de la technique, et sait bien qu'une technique est un geste ou un outil qui s'insère dans un ensemble culturel plus grand dont elle ne peut s'isoler (dans le cadre industriel et post-industriel : un « macro-système technique » [Gras 1997]). Comme le suggère la réaction de l'ethnologue dans une scène saisissante du beau film de Ciro Guerra *L'étreinte du serpent* (2015), donner un simple couteau à un indigène qui modèle son environnement avec ses mains n'est pas nécessairement un « progrès », même au strict sens technique d'un plus d'efficacité (sens au fond ethnocentrique), car il peut provoquer une déchirure de son monde symbolique et cosmologique, où tous les éléments se désorganisent en fonction de cette intrusion. On ne saurait pas plus détacher l'énergie nucléaire d'un ensemble de précautions et surveillances propres à une époque – et c'est bien pourquoi, vu la longévité des radiations et le caractère éphémère de la mémoire collective, il s'agit du plus grand danger que nous léguons aux générations futures. Plus globalement encore, penser que la technique est un moyen comme un autre pour soumettre la nature (dans une vision moderne), les dieux (dans une vision « traditionnelle »), ou les forces magiques (dans une vision « primitive »)² relève d'une conception fruste qui ne saisit pas le principe même de la technique. Cette position est parfois partagée par un marxisme vulgaire ou dogmatique dont un matérialisme *anthropologique*, et non pas mécanique ou téléologique, se sépare. Croire – et nous allons voir immédiatement combien cette anthropologie de la technique implique une conception de l'esthétique – que la technique est un moyen de dominer la nature, cela revient à croire qu'Auguste Rodin utilise le marteau pour que la pierre se soumette à son effort. Une autre conception, inspirée par Walter Benjamin, est possible : elle est que Rodin et son marteau ne font qu'un, dans le geste enflammé de création, pour *libérer* la pierre de la forme dont elle était en germe, et que le créateur sentait sans pour autant l'avoir imaginé (il n'a pas planifié la forme : elle a surgi en cours de route, comme dans une conversation entre lui et la pierre). Dans ce cas, la technique n'est pas l'instrument d'une domination de l'homme sur la nature (ou, le cas échéant, sur d'autres hommes), mais au contraire celui d'une libération conjointe de l'homme et de la nature.
- 10 De la même manière qu'une approche au croisement du matérialisme et de l'anthropologie se libère d'une certaine ingénuité ou dogmatisme en relation avec la technique, elle fait de même en relation avec l'art. Faire une œuvre d'art révolutionnaire ne revient pas à opérer une révolution formelle, du moins pas seulement (ou encore : ce n'est pas essentiellement par là qu'elle est révolutionnaire). Révolutionner les formes, comme l'a fait Picasso, ne fait pas nécessairement de lui un révolutionnaire, même s'il peut mettre en forme une indignation qui nourrit un sentiment de révolte, comme avec *Guernica*. À l'opposé, faire une œuvre d'art révolutionnaire ne revient pas non plus à se contenter de révolutionner le contenu : même si cela est un progrès, il ne suffit pas de mettre des ouvriers (ou des noirs, des LGBTQ, etc.) dans le cadre pictural ou photographique qui capturerait habituellement des bourgeois ou des aristocrates. C'est le sens de la critique que Walter Benjamin adresse à la Nouvelle objectivité (2003, 134-136), qu'il traite comme une imposture (une telle critique s'adresserait peut-être, aujourd'hui, à Sebastião Salgado, en ce qu'il esthétise la misère).

- 11 La critique est un peu sévère, mais c'est qu'elle implique une autre conception que l'opposition contenu/forme ou moyen/fin : l'artiste qui parvient à rompre avec le conformisme de son temps (celui, pour ce qui nous concerne, du capitalisme actuel) ne le fait pas parce qu'il révolutionne la forme, ni le contenu, mais bien la *technique* même de sa production, parce qu'il brise le cadre technique dans lequel l'œuvre s'accomplit habituellement, transgressant les frontières, les repères et les stéréotypes. Dans la conception exigeante de Benjamin, à laquelle peu d'œuvres correspondent peut-être en effet, mais qui peut toutefois nous servir de boussole, l'artiste doit briser, en quelque sorte, la « belle forme », le convenu et l'attendu, pulvériser la belle apparence (l'aura, « unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il » [Benjamin 2000, 75]) pour faire voir, dans les éclats qui gisent sur le sol, l'essentiel : non pas l'horizon dans lequel le spectateur s'absorbe jusqu'à disparaître, mais des bribes d'horizons perdus qui viennent le heurter de plein fouet. En révolutionnant sa technique de production, l'artiste esquisse un geste reproductible par des millions de gens, qui peuvent en faire autant avec la leur. De la sorte, il n'« illumine » pas les spectateurs d'un savoir éclairé, vertical, mais met en œuvre pour lui-même, comme un trait de lumière horizontal, le geste tranchant qui découpe les apparences, donnant à imaginer un geste pareillement inaugurateur en d'autres lieux, pour d'autres personnes.
- 12 En somme, une approche matérialiste anthropologique récuse le couple moyen/fin et forme/contenu pour la technique comme pour l'art. La technique n'est pas plus un moyen en vue d'une fin (celle de dominer la nature) que l'art n'est la mise en forme d'un contenu, et l'art n'est pas plus le moyen en vue d'une fin (fût-ce le réalisme soviétique pour l'objectif révolutionnaire) que sa technique n'élèverait un contenu préétabli à une forme achevée. D'un point de vue plus général encore, l'art n'est pas une forme libre de toute détermination (une forme détachée du contenu de son temps), mais il n'est pas non plus la simple répétition d'un contenu (une forme réduite au contenu de son temps, le « reflet de son époque ») : il n'est pas totalement affranchi des techniques qui nous environnent, mais il n'est pas non plus totalement déterminé par elles. Il existe en tant qu'éclat de l'instant historique, c'est-à-dire comme un morceau de notre époque, mais comme un morceau *détaché*, qui nous la révèle dans un effet de miroir-projectile.

II. Révélateurs temporels, subversions et sensibilité collective : vers un nouveau régime esthétique de la technique

- 13 Les articles du présent numéro de *Anthropology & Materialism* consacré à l'art et la technique se situent dans cette série complexe de temporalités hétérogènes, confrontées au présent capitaliste, cadre inévitable des pratiques actuelles de l'art autant que des innovations techniques. En étudiant les œuvres d'artistes contemporains, l'article de **Marta Hernández** (« Le *façonnement matériel* de l'œuvre d'art face au surgissement des technologies numériques ») attire l'attention sur l'aspect anachronique du décalage entre les techniques traditionnelles de la création artistique, en particulier le façonnement manuel des objets courants (par ciselage, tissage, céramique), et le monde des technologies numériques d'aujourd'hui. La tendance historique actuelle à la dématérialisation des moyens de production aurait dû reléguer à l'arrière plan ces œuvres d'art artisanales, voire provoquer leur disparition. Mais c'est

le contraire qui arrive, du fait que ces œuvres, avec leurs temporalités hybrides, recourent encore et de manière critique à la matière pour pouvoir œuvrer sur une réalité en transformation permanente. Ce retour en force de la matière dans l'atmosphère numérique pourrait bien être la traduction visible d'une reproblématisation contemporaine de l'opposition entre forme et contenu au sujet de l'œuvre d'art.

- 14 Une autre conséquence des révolutions techniques dans la vie sociale est l'usage policier qui en est fait, comme y insiste l'article de **Jana Haackel** (« Infiltrer les algorithmes. Le masquage numérique, une forme artistique d'activisme pour notre présent »). Pour elle, l'attentat du 11 septembre 2001 a accéléré de manière exponentielle le développement des techniques informatiques de surveillance biopolitique. Par le biais des algorithmes, les nouvelles technologies policières ont réussi à conjuguer la culture de la surveillance obsédée par la menace terroriste avec la mathématisation des images de visages et de corps. Et la production de données de magnitude astronomique s'accompagne d'une transgression flagrante, partout dans le monde, des lois sur le droit à l'image et de la confidentialité de la vie privée. Les réseaux sociaux ont eux aussi contribué à ces appropriations politiques et économiques, parfois illégales, des images de visages, disponibles à la traduction policière et identitaire des corps. En contraste avec ces nouvelles technologies de surveillance mises en œuvre par les États, l'auteure analyse les travaux d'artistes qui non seulement pointent l'ampleur sociale du problème, mais aussi la possibilité de subvertir la structure de surveillance par des usages imprévus. Le geste de base par lequel se fait cette subversion est anachronique : l'action de se masquer. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de retourner le système contre lui-même à partir de ses propres armes, mais au contraire de se réapproprier un geste anthropologique en ce qu'il est irrémédiablement hétérogène au projet politique actuel de l'outillage numérique.
- 15 Du point de vue théorique, la déconstruction du modèle d'intelligibilité « moyens/fins » pour penser la technique passe par la critique d'une conception fortement enracinée dans l'imaginaire contemporain : celle, souvent technophile, qui conçoit la technique comme un simple moyen que l'on peut utiliser pour n'importe quelle fin (on peut faire un « bon » ou un « mauvais » usage d'internet, du nucléaire, etc). Sans tomber dans la posture symétrique, technophobe, pour laquelle le ver est dans le fruit et la fin dans le moyen (il n'existerait pas de bon usage d'internet ou du nucléaire : l'un mènerait inévitablement à l'abrutissement, l'autre inévitablement à la destruction), on peut tenter de détailler l'ensemble de médiations sensibles et esthétiques qui se déploient entre l'homme et la technique, entre la fin et le moyen. C'est l'objectif d'**Adolfo Vera**, qui valorise ici le concept de « techno-esthétique », élaboré à l'origine par le philosophe-ingénieur Gilbert Simondon (« La techno-esthétique de Gilbert Simondon face à l'héritage de Karl Marx : perspectives et confrontations »). Ce concept est opérant en plusieurs sens car, d'une part, il transforme l'esthétique de la contemplation en une dynamique pratique, élevant du même coup la technique instrumentale à un rapport *actif* de *jouissance* ; et, d'autre part, il permet de penser, dans le cadre du matérialisme historique, une politique de la sensibilité technique, sorte de poésie des forces matérielles transmises aux relations entre les hommes. C'est ainsi que le concept de « techno-esthétique » révèle la possibilité d'une relation émancipée avec les objets techniques analogue à celle pensée par Benjamin, c'est-à-dire libérée de cette aura magique de la technique (que Marx appelle « fétichisme de la marchandise » et

Simondon « effet de halo »), une aura qui vient de ce que les rapports sociaux entre les hommes (le technicien et l'utilisateur) sont transfigurés en rapport entre les usagers et la « chose » technique, qu'elle leur résiste mystérieusement (quand elle ne marche pas) ou qu'ils la fétichisent magiquement (quand elle marche comme par miracle).

- 16 Avec son concept de « seconde technique », lié à la dimension ludique et interactive de l'œuvre d'art, Benjamin semble un étrange précurseur du concept de « techno-esthétique ». En effet, comme le montre **Jan Sieber** dans son texte « Le concept de technique chez Walter Benjamin », les potentiels de l'art et de la technique s'entrelacent l'un l'autre dès lors que l'aura magique de l'un comme de l'autre se trouvent dépassés dans une interaction ludique qui libère ensemble les passions de l'homme et les attractions de la nature. La création artistique et la réception esthétique forment ainsi un véritable espace de jeu où l'humanité peut s'entraîner aux possibilités ouvertes par les nouvelles technologies, où elle peut expérimenter de nouvelles sensations et imaginer des trajectoires historiques inédites jusque-là. Ni l'art ni la technique ne sont des « moyens » (bon ou mauvais) en vue de « fins » (bonnes ou mauvaises) : ils sont « structurés comme un langage ». Ici, le langage n'est pas, comme l'entend la raison instrumentale bourgeoise, un véhicule disponible qui va d'une source (moi) à une cible (mon interlocuteur). Au contraire, le langage, au sens benjaminien de la création poétique, est un environnement matériel dans lequel un être peut trouver à s'exprimer, et donc à exister. Non pas un « moyen en vue d'une fin », un instrument de transmission, mais un « moyen pur », un médium au sens quasi-magique du terme. Dans cette lecture, l'art, qui a su s'émanciper de sa « valeur cultuelle », religieuse et dogmatique, au profit de sa « valeur d'exposition », ludico-magique, permet d'entraîner les femmes et les hommes à des possibilités d'une technique sinon dominée par une structure de pouvoir anachronique. Il n'y a pas là de « mauvais » et de « bon » usage de la technique, mais une interaction par elle entre l'homme et le monde qui ou bien répète les vieilles structures de domination et d'oppression, ou bien libère la matière et l'*anthropos* en direction de nouveaux horizons.
- 17 Pour déconstruire l'axiologie spontanée associée au « bon » et au « mauvais » usage de la technique, on peut encore plonger aux racines d'un système complexe qui va non seulement des designers aux usagers, mais qui comprend aussi les intérêts économiques et les valeurs intrinsèques aux techniques. **Andrew Feenberg** propose le concept de « technosystème » pour penser la mise en œuvre de la connaissance technique et les espaces de la vie sociale qu'elle implique de manière systémique. Dans l'entretien qu'il nous a accordé (« On Technology, Capitalism, Art and Imagination »), Feenberg ne considère pas le technosystème comme un obstacle à l'épanouissement de l'homme, mais comme la condition même de son émancipation. Il analyse les disjonctions sociales qui se produisent entre les dimensions formelles et informelles de la connaissance technique, c'est-à-dire entre le savoir scientifique des experts et le savoir empirique des usagers. Au cœur de la dimension épistémologique de la technologie apparaît ainsi le problème d'absence de communication entre ces deux classes de savoirs. Les intérêts économiques et leur légitimation idéologique s'alimentent précisément de cette brèche, ce qui empêche une véritable prise de conscience technologique d'avoir lieu, qui pourrait ou bien s'alerter de la catastrophe en cours, ou bien se rendre compte des formidables potentiels pour le collectif sacrifiés au bénéfice de quelques-uns. Comme Feenberg le montre, le déploiement ludique de la technique loin des impératifs capitalistes n'est pas une vaine utopie : il est déjà en cours. Mais il est réservé à quelques privilégiés (dans l'industrie cinématographique,

parmi les créateurs et usagers des jeux vidéo, etc.). Dans son rapport critique à la technologie, l'art s'affranchit lui aussi de la rationalité instrumentale, met en jeu les prédispositions de l'homme et les dispositions de la nature, permettant de se projeter – comme l'ont fait les modernes dotés d'imagination technique – en d'autres lieux, d'autres temps. C'est ainsi qu'il redonne son pouvoir à l'imagination sociale, instance créative et pratique de la rationalité technique.

- 18 Le pouvoir de l'imagination sociale, qui est également celui des rêves, des fantaisies et des désirs collectifs, est aussi partie prégnante de la rationalité politique. Les différents types de spectacles et de divertissements populaires que nous connaissons (du cirque multimédia aux jeux vidéos, des clips musicaux aux magazines sur les stars) ont beau paraître déconnectés du domaine sérieux des lois et décisions politiques, ils nous disent en réalité quelque chose de déterminant quant aux désirs du peuple. Comme le montre la recension faite par **Carlos Pérez López** de l'ouvrage de **Stephen Duncombe**, *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*, récemment traduit en espagnol, ces manifestations de l'industrie culturelle, dont les formes esthétiques se nourrissent aux dernières technologies, traduisent souvent mieux l'espoir politique d'un autre monde que les discours des politiciens s'adressant au « Peuple », luttant contre la « Pauvreté », voire appelant au « Prolétariat ». Alors qu'une certaine posture élitiste au sein du progressisme rejette les formes vulgaires de la culture où elle ne voit qu'abrutissement, Duncombe voit dans ces mêmes formes tout un programme qu'il s'agit de déployer (s'éloignant ainsi de la critique de l'industrie culturelle par l'Ecole de Francfort, il se rapproche ainsi des positions des études culturelles de l'Ecole de Birmingham au ^{xx}e siècle). Il décrypte la cristallisation architecturale de rêves collectifs (pour la ville de Las Vegas), le fantasme des spectateurs devenus producteurs (pour le jeu vidéo *Grand Thief Auto*) et la mise en scène d'une véritable communauté du savoir (réunie autour de la vie des célébrités) comme autant de réalisations fantasmatiques d'un désir d'utopie.
- 19 C'est d'une manière un peu similaire que l'adaptation incessante des hommes à la vitesse du capital se trouve transfigurée dans une utopie du travail épanouissant. Au monde des temporalités et des espaces cloisonnés (espace public et vie privée ; travail et repos ; etc.) succéderait un monde qui fusionne toutes ces dimensions en un tout homogène. Un cas emblématique est celui de Google. A partir d'une image du futur Googleplex, un projet de ville-société en miniature, ouverte et transparente, conjuguant travail, espaces de loisir, vie sociale, nature et commerce, l'article de **Sébastien Broca** (« L'avenir du travail selon Google ») déploie les différents fils idéologiques qui tissent cette conception du travail entremêlant désirs de réalisation individuelle, tendance autarcique et lambeaux d'utopie. Lambeaux d'utopie, car l'idée d'un espace qui réunit dans un lieu transparent le temps du travail et celui de la vie sociale s'alimente à la tradition des phalanstères fouriéristes et aux villes rêvées au ^{XIX}e et ^{XX}e siècles. Tendance autarcique, à en croire les réactions des institutions américaines locales face à l'éventuel potentiel politique de cet Empire dans son Empire. Quant à la réalisation individuelle, l'image transparente du travail heureux repose aussi sur une division de classes, car si elle valorise un secteur privilégié de la production (personnel qualifié, travail créatif, espace culturel), c'est parce qu'elle peut s'appuyer sur un réseau de production délocalisé et largement invisibilisé, qui va d'Afrique (pour l'exploitation de minéraux) jusqu'en Asie (pour la fabrication de dispositifs informatiques), et cela en exploitant sans rétribution les données des usagers dans le monde entier.

- 20 La colonisation des temps de la vie sociale par l'efficacité capitaliste limite la visibilité d'autres manières d'organiser la vie, comme si ces autres manières ne pouvaient que renvoyer aux données anthropologiques d'une société arriérée ou à des expériences de mondes isolés et sans avenir. Aux antipodes de cet imaginaire clos, l'article de **Raina Zimmering** (« La réception zapatiste de la technologie et son reflet dans le muralisme ») propose une étude de la culture zapatiste dans le territoire dominé par la guérilla de l'armée de libération nationale (Ejército de Liberación Nacional, EZLN), dans le Chiapas, au Mexique. Farouchement opposés aux impératifs économiques, biologiques et géopolitiques de la culture capitaliste, les zapatistes maintiennent pourtant une relation ouverte avec le développement occidental des sciences, des humanités et de la technologie, sans perdre de vue le principe régulateur de leur société : la cosmologie indigène et une relation harmonieuse avec la nature. Tous ces motifs, outre les racines historiques, religieuses et politiques des luttes paysannes animées par Emiliano Zapata au début du XX^e siècle, trouvent leur expression narrative dans le muralisme, pratique artistique qui constitue en même temps un reflet de leur vie politique, du fait qu'elle comprend la participation et la décision des membres de la communauté – y compris des activistes et des observateurs des droits humains qui partagent temporairement leur vie quotidienne. Le préjugé d'isolement et de manque d'avenir qui pèse sur la culture zapatiste tombe, dès lors que Zimmering décrit l'appétence des zapatistes non seulement pour incorporer des éléments de la culture et de la connaissance occidentale, mais aussi leur volonté de garder leurs propres portes ouvertes pour celles et ceux qui décideraient de se réfugier parmi eux.
- 21 Parmi les inventions de la modernité, la photographie constitue une sorte d'événement permanent, et cela depuis son origine. Cette invention technique comprend nombre de produits, d'images, de marques et de publicités, mais aussi des pratiques artistiques. Son impact dans la vie moderne atteint l'un des niveaux les plus fondamentaux du régime d'expérience de l'homme en ce qu'il touche à sa capacité à transmettre, l'image allant jusqu'à devenir un véritable témoin de l'histoire. L'article de **Mauricio Lissovsky** (« Le touriste et 'l'homme qui attend' ») traite ainsi la photographie comme un révélateur des temporalités modernes. Sortant de la fausse intuition selon laquelle l'acte photographique serait coupure du temps ou capture d'un instant arraché à son écoulement, Lissovsky opère le sauvetage de la *durée* contenue en toute photographie, c'est-à-dire le temps des forces agissant entre l'attente et le déclic. Mais la photographie, comme art, technique, image et racine sociale, révèle encore d'autres temporalités fort hétérogènes : elle contient le potentiel dialectique d'une durée qui sera vue comme « ce qui a été » dans un présent à venir ; elle modèle la figure du touriste là où le temps de l'ennui constitue une menace pour le travailleur moderne lorsque celui-ci profite de son temps de vacances ; et elle se montre comme un véritable modèle épistémologique de l'histoire -celui pensé par Benjamin-, en tant que source d'un travail archéologique sur les défigurations et les disparitions figurées dans l'image. L'ampleur du phénomène photographique ne peut exposer de manière plus éclatante la tension entre art et technologie tout au long de l'époque capitaliste.
- 22 « Le passé a laissé de lui-même des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible. Seul l'avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement de tels clichés » (Monglond, dans Benjamin 1989, 500). Cette phrase que Benjamin trouve chez André Monglond ne peut condenser mieux le rapport entre photographie et histoire, non pas seulement comme métaphore ou analogie, mais

aussi comme image du rapport dynamique entre passé et futur dans la mémoire historique. **Georges Didi-Huberman** avait montré avec maestria comment on pouvait « révéler », près de cinquante ans après, quatre petites photographies obscures prises à Auschwitz-Birkenau à l'heure où l'on y brûlait les corps d'êtres humains. Dans l'entretien qu'il accorde à **Ilana Feldman** pour notre revue, « Quelques bouts de pellicule, quelques gestes politiques », le philosophe explique comment il est lui-même revenu, dix ans après ses propres analyses, sur le lieu du crime, son appareil-photo en bandoulière, chargé des questions charriées par ces quelques bouts de pellicules miraculeusement sauvées du désastre. Il explique comment il est nécessaire d'inscrire le geste du témoignage (imprimé dans celui, technique, du déclic de la photographie) dans le cadre de l'histoire de l'art, celle-ci se faisant alors en même temps anthropologique et politique. Il explique comment sont nés ses doutes devant la transfiguration d'un « lieu de barbarie » en un « lieu de culture » (c'est-à-dire devant une technologie d'exposition qui ordonne l'esthétique destinée à édifier le visiteur), et la nécessité de les dérouler non pas au long d'un récit discursif fait de preuves scientifiques et de style académique, mais bel et bien d'une sensibilité littéraire, par un travail d'écriture et une réflexion esthétique.

- 23 La relation de révélation du passé par le présent, que l'on peut expliquer, comme Benjamin, par la métaphore technique de la photographie, mais dont la photographie, bien problématisée, peut tout aussi bien être l'incarnation littérale, ne va pas sans rappeler la théorie freudienne de l'après-coup, d'après laquelle certains faits de la vie passée d'un individu ne deviennent lisibles que grâce aux événements ultérieurs. Dans son article « Enfance berlinoise vers 1900 de Walter Benjamin. Une enfance remémorée selon la théorie de l'après-coup de Freud », **Olivier Taïeb** reprend les écrits de Benjamin dédiés aux réminiscences des espoirs et des promesses déposées dans l'enfance du philosophe. Prises dans le mouvement de son travail de traduction de Proust, les images retrouvées par Benjamin dans son enfance anticipent sa propre théorie de la connaissance historique, livrant la constellation d'une même expérience mnésique d'écriture, puisque l'intelligibilité historique sera elle aussi la rencontre d'un passé et d'un présent comme expérience intérieure du collectif. C'est pourquoi, chez Benjamin, le passé n'est jamais définitif, mais toujours entrouvert, dans l'attente de l'avenir qui viendra déchiffrer le signe de sa marque temporelle. C'est aussi l'argument de **Marc Berdet** dans sa recension de l'ouvrage de **Enzo Traverso**, *Mélancolie de gauche*, véritable galerie d'œuvres d'art traversées par la technique, de la gravure au cinéma en passant par la photographie : la mélancolie que notre regard d'aujourd'hui dépose sur ces œuvres ne correspond pas à une fixation morbide sur l'objet perdu, qu'il s'agisse d'une rhétorique passée de mode ou de figures idéalisées venues du passé (mélancolie butée qui n'exprime parfois que la quête cynique d'un artiste dandy sur le marché aux affects), mais, de manière plus productive, à une attente tendue vis-à-vis d'un objet manquant, dans une disponibilité constante vis-à-vis d'un désir non-réalisé dans le passé, et qui ne cesse d'interpeller secrètement notre présent.
- 24 En ce sens, c'est bien cette intelligibilité secrète du passé qui nous autorise ici à poser la question du rapport entre art et technique : il s'agit en effet de retrouver les souvenirs d'enfance d'une expérience intérieure collective où l'art et la technologie reconnaissent les signes prémonitoires et les promesses inachevées de leur relation. Et c'est aussi cette intelligibilité qui nous permet de déconstruire les Raisons Historiques qui

enferment notre temps dans une conception linéaire où le passé et l'avenir semblent irrémédiablement liés par la loi d'airain du capital.

In memoriam Jan Sieber

- 25 En 2018, nous avons souffert de la brutale disparition de notre collègue et ami éditeur Jan Sieber. Jan était un membre très actif du comité éditorial de notre revue, qu'il a contribué à fonder avec l'énergie et l'enthousiasme qui lui étaient propres. Il a aussi coédité deux numéros, l'un sur la persistance de forces morbides mythiques dans notre présent, contre laquelle, selon lui, il fallait sans cesse lutter, l'autre sur la persistance de la pensée de Walter Benjamin contre les crises politiques renouvelées de notre temps.
- 26 « Persistance » était peut-être le terme qui caractérisait Jan : une impulsion candide qui pouvait paraître ingénue et téméraire au premier abord, mais dont la force restait et se transmettait de manière contagieuse, donnant à chacun et chacune une confiance susceptible de faire tomber tous les obstacles sur la route. C'est ainsi qu'il a imprimé une dynamique à notre travail collectif, une énergie et une direction, à travers un sens de l'humour inébranlable allié à une profonde acuité intellectuelle.
- 27 Jan était sur le point de conclure son travail de thèse de doctorat. Dans sa trajectoire singulière, il dédia une grande partie de sa recherche à l'étude de la technique chez Benjamin. Avec la tristesse que son absence nous laisse, mais aussi avec la joie de pouvoir compter pour toujours avec la fraîcheur de sa pensée, nous publions dans ce numéro son article sur la technique chez Walter Benjamin.
- 28 La présente publication est dédiée à sa mémoire.

BIBLIOGRAPHIE

Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Les Éditions du Cerf.

Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres III*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard.

Benjamin, Walter. 2003. « L'auteur comme producteur ». In *Essais sur Brecht*. Trad. Philippe Ivernel. Paris : La Fabrique.

Goody, Jack. 2015. *Le vol de l'histoire : comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*. Trad. Fabienne Durand-Bogaert. Paris: Gallimard.

Gras, Alain. 1997. *Les macro-systèmes techniques*. Paris : Puf.

Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (dir.). 2012. *L'invention de la tradition*. Trad. Christine Vivier. Paris: Ed. Amsterdam.

Malm, Andreas. 2017. *L'anthropocène contre l'histoire*. Trad. Etienne Dobenesque. Paris : La Fabrique.

Mandel, Ernest. 1976. *Le troisième âge du capitalisme*. Trad. Bernard Keisel. Paris : Union générale d'éditions.

Ricœur, Paul. 1986. *Idéologie et utopie*. Paris : Seuil.

NOTES

1. Nous nous démarquons ainsi de la conception dominante de l'anthropocène, malgré une affinité apparente que pourrait signaler notre usage du terme *anthropos*. L'entrée de l'espèce humaine sur la scène de l'histoire géologique (anthropocène) ne se confond pas tout à fait, en effet, avec l'inclusion des relations humaines dans la sphère des forces matérielles (matérialisme anthropologique). Le matérialisme « anthropologique », ou l'anthropologie « matérialiste », que nous défendons ici, s'oppose à l'idéologie véhiculée par l'idée d'anthropocène sur trois fronts : celui de la téléologie, celui de l'historicité et celui de l'utopie.

Premièrement, si le matérialisme anthropologique est une critique de la téléologie dans le marxisme (il n'existe pas que la mécanique de la raison dans l'histoire, il existe aussi le surgissement poétique des passions collectives), c'est parce qu'il est une critique de la téléologie de la raison bourgeoise en général, qui a tendance à naturaliser les phénomènes historiques. Or la notion d'« anthropocène » est liée à un récit téléologique : ce serait, selon elle, parce que l'homme aurait inventé la machine à vapeur que le climat se réchaufferait (dans sa version la plus caricaturale, on remonte jusqu'à l'invention du feu, comme s'il n'avait pas existé pendant des millénaires des économies indépendantes de l'exploitation systématique des énergies fossiles). L'homme comme force géologique inéluctable, et non plus comme force historique aux différents destins : c'est l'ultime naturalisation de la raison bourgeoise.

Deuxièmement, le matérialisme anthropologique ne vaut, à en croire Walter Benjamin, que s'il est *inclus dans le matérialisme historique*, comme correctif à ses tendances à l'abstraction qui ne sont parfois que des récupérations de l'abstraction bourgeoise. En cela, il est capable de localiser avec précision les acteurs historiques du réchauffement climatique : les classes dirigeantes de l'Angleterre industrielle qui, au XIX^e siècle, décidèrent de baser leur économie sur la combustion des énergies fossiles et qui, pour cela, durent former des bataillons de travailleurs serviles comme cela n'avait pas été possible jusque-là dans l'histoire. Remonter à la construction sociale des causes revient à se rappeler qu'il n'y a là rien d'inéluctable.

Troisièmement, le matérialisme anthropologique renvoie à l'homme comme une force matérielle en tant que celle-ci est frustrée, et indique comment elle pourrait se déployer librement dans une société harmonieuse. En ce sens, il pointe toutes les alternatives qui étaient possibles dans le passé, et qui ont été écrasées par le récit téléologique dominant : ainsi, il rouvre le présent.

2. Ces visions n'ont peut-être d'ailleurs été qu'inventées par les modernes, comme le soutiennent Hobsbawm et Ranger (2012) et Goody (2015).