Comment *faire* ? La technique comme pouvoir

Patricia Ribault

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tc/7555>

DOI : 10.4000/tc.7555

ISBN : 0248-6016

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 24 décembre 2015

Pagination : 32-45

ISBN : 978-2-7132-2505-5

ISSN : 0248-6016

Référence électronique

Patricia Ribault, « Comment *faire* ? La technique comme pouvoir », *Techniques & Culture* [En ligne], 64 | 2015, mis en ligne le 24 décembre 2018, consulté le 29 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tc/7555> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.7555>

Comment *faire* ?

La technique comme pouvoir

Septembre 2015 : l'Agence américaine de protection de l'environnement (EPA) révèle « l'affaire Volkswagen », scandale inédit dans l'histoire automobile. De 2009 à 2015, le leader mondial a utilisé un logiciel réduisant frauduleusement les émissions polluantes de certains de ses moteurs diesel. 11 millions de véhicules sont concernés de par le monde, 482 000 aux États-Unis, avec des émissions de CO₂ dépassant de 20 à 35 fois les limites légales autorisées par la Clean Air Act¹. Le monde de l'industrie vient de faire la preuve d'une manipulation technique sans précédent.

Le procédé, particulièrement ingénieux, mérite qu'on s'y attarde : le moteur « Clean Diesel » lancé par le groupe Volkswagen pour conquérir le marché du diesel aux États-Unis ne pouvant répondre tout à fait aux normes environnementales, les constructeurs ont imaginé un compromis entre la consommation en carburant et les émissions polluantes, ajoutant un algorithme logiciel sophistiqué à leur « calculateur moteur ». Ce dispositif informatique, sorte de cerveau numérique permettant aux véhicules d'adapter leur *comportement* selon quantité de paramètres captés en différents points du véhicule (charge, pression atmosphérique, composition des gaz d'échappement, etc.) était ainsi programmé pour détecter les conditions de tests en laboratoire, sur un banc à rouleau : capot levé, roues arrière fixes, volant immobile, vitesse régulière... Il lui suffisait alors d'activer l'équipement antipollution (bridé en conditions de route réelles), pour maintenir l'économie de carburant. Mais des tests effectués sur route par une ONG indépendante² ont révélé que les taux d'oxyde d'azote dépassaient largement les normes autorisées. On connaît la suite.

C'est le mode opératoire mis en œuvre par le constructeur automobile au moment de la conception de ses véhicules qui nous intéresse ici. Il n'y a sans doute pas de meilleur mot que celui de « ruse » pour qualifier le détournement opéré par Volkswagen. Une ruse maligne, comme le serait une tumeur, instillée dans la promesse de cette voiture « propre ». Les doigts croisés dans le dos, l'entreprise a joué avec les règles du jeu industriel, social et commercial qui consiste à produire un véhicule capable de respecter des contraintes techniques *et* environnementales, ces dernières

étant inscrites dans un appareil législatif plus contraignant aux États-Unis que dans les autres pays. Dans la course au profit, le constructeur a pris la décision — et le risque — de contourner la double contrainte. L'engin, programmé pour reconnaître ses propres conditions d'utilisation et pour adapter son « comportement³ » en fonction, place la responsabilité humaine du côté de la régulation des opérations techniques et non des opérations elles-mêmes. Ce n'est plus l'inventeur, ni même le constructeur qui opère la ruse, c'est le système technique lui-même, régulé par un programme, ou plutôt un réglage du programme, posé au cœur du « quasi-cerveau » de la machine.

En quelque sorte, c'est à la fois le rêve et le pire cauchemar de Gilbert Simondon qui se réalise. Le rêve, car l'affaire Volkswagen illustre la « concrétisation » des objets techniques prônée par le philosophe dans *Du mode d'existence des objets techniques*⁴ : plus une machine est automatisée, moins elle est « ouverte », capable de s'autoréguler. Elle est « dépendante », produisant et reproduisant un certain nombre d'actions sans flexibilité dans son mode de fonctionnement. Elle ne peut donc fonctionner que sous certaines conditions idéales et rigides, à l'inverse de l'être vivant, qui a la capacité de réagir et de s'adapter. C'est ce que Simondon appelle un « objet technique abstrait, c'est-à-dire primitif », qu'il oppose à « l'objet technique concret, c'est-à-dire évolué » (Simondon 1958 : 46), tendant vers la cohérence interne du monde naturel :

« L'objet concrétisé est comparable à l'objet spontanément produit : il se libère du laboratoire associé originel, et l'incorpore dynamiquement à lui dans le jeu de ses fonctions ; c'est sa relation aux autres objets, techniques ou naturels, qui devient régulatrice et permet l'auto-entretien des conditions du fonctionnement ; cet objet n'est plus isolé ; il s'associe à d'autres objets, ou se suffit à lui-même, alors qu'au début il était isolé et hétéronome. » (*ibid* : 47)

1. Le moteur au cœur du scandale Volkswagen, non loin du Boulton and Watt Steam Engine de 1788 (photo suivante). Il est intéressant de noter que l'étymologie du mot anglais « engine » (« moteur ») vient de l'ancien français « engin », ayant pour racine le latin *ingenium*.

Une machine est donc « concrète », lorsqu'elle possède en elle-même les moyens de s'autoréguler, ce que les super calculateurs des voitures tendent à réaliser, grâce à des systèmes de traduction de l'information qui permettent aux moteurs d'adopter telle ou telle conduite de manière autonome.

Mais c'est aussi son pire cauchemar, car la concrétisation des objets techniques doit procéder, selon lui, d'une culture et d'une « philosophie des techniques », qu'il oppose précisément à « une philosophie de la puissance humaine à travers les techniques » (*ibid* : 126) :

« On pourrait nommer philosophie autocratique des techniques celle qui prend l'ensemble technique comme un lieu où l'on utilise les machines pour obtenir de la puissance. La machine est seulement un moyen ; la fin est la conquête de la nature, la domestication des forces naturelles au moyen d'un premier asservissement : la machine est un esclave qui sert à faire d'autres esclaves. » (*ibid* : 126-127)

L'affaire Volkswagen illustre donc ce « *worst case scenario* ». L'ensemble technique véritable, constitué selon Simondon « d'individus techniques en relation d'interconnexion » (*ibid* : 126) tels que le sont les moteurs de voiture intelligents d'aujourd'hui, est poussé non pas par une « requête de liberté pour l'homme », qui serait l'horizon philosophique de toute technique, mais par des fins, des résultats qu'exigent les industriels, animés par le besoin de performances qui constitue leur raison d'être autant que leur aliénation.

La ruse, que l'on peut entendre de manière positive ou négative selon la fin recherchée⁵, apparaît ici comme fourberie, manipulation. Elle fait penser aux tours et détours de la *mètis*, cette forme d'intelligence particulière décrite par Detienne et Vernant dans le livre qu'ils lui consacrent (Detienne, Vernant 1974), notamment pour décrire les manœuvres retorses qu'effectue Antiloque dans sa course de chars contre Ménélas :

« Dans toute situation d'affrontement ou de compétition, le succès peut être obtenu par deux voies. Ou bien par une supériorité de "puissance" dans le domaine où la lutte se déroule, le plus fort remportant

2. Le Boulton and Watt Steam Engine de 1788, première machine à vapeur.

la victoire. Ou par l'utilisation de procédés d'un autre ordre, dont l'effet est précisément de fausser les résultats de l'épreuve et de faire triompher celui qu'on pouvait tenir à coup sûr pour battu. » (*ibid* : 19)

Dans le cas qui nous occupe, les « procédés d'un autre ordre » choisis par Volkswagen ont amené la machine à tromper non seulement l'utilisateur, mais aussi et surtout le système de valeurs dans lequel il s'inscrit. Mais, à l'image d'Antiloque, qui, accablé de reproches pour ses manœuvres déloyales, n'a pu goûter sa victoire mal acquise, le constructeur automobile a manqué de pondération. « Tout à la ruse qu'il ourdissait, il n'a pas discerné, par-delà la victoire, les conséquences de sa fraude. » (*ibid* : 23)

3. **Dédale présentant la vache artificielle à Pasiphaé.** Fresque romaine, Casa dei Vettii, Pompei, I^{er} s. ap. J.-C. Cette invention de Dédale est celle qui permet à Pasiphaé de s'unir avec le taureau sacré dont elle s'était éprise, donnant naissance au Minotaure. Mais c'est aussi celle qui provoqua la perte de Dédale, car lorsque Minos, roi de Crète et mari de Pasiphaé, apprit qu'il avait conçu et construit le leurre en bois, il l'enferma dans le labyrinthe qu'il lui avait fait construire pour enfermer le Minotaure.

La figure du « détour », qui qualifie d'ailleurs l'attitude bricologique dans la deuxième partie de nos *Essais* (« Détours techniques »), s'exprime en grec de manière quasi systématique pour désigner la *mètis* par un « vocabulaire du courbe » (*ibid* : 55), du retournement, de la polymorphie. Le personnage de Dédale, inventeur, artiste, architecte et ingénieur de génie, est le héros en Grèce puis en Europe de cette *mètis* jusqu'aux premiers temps du Moyen Âge et porte en lui les contradictions de son talent unique pour résoudre des problèmes d'ordre technique. Recherché pour son intelligence versatile, virtuose, et pour sa dextérité sans pareil, il fait aussi systématiquement les frais de ses machinations et stratagèmes, qui lui vaudront autant de récompenses que d'ennuis de la part des puissants qui l'emploient (Frontisi-Ducroux : 1975).

Rapporté au contexte industriel, Dédale incarne parfaitement la figure du *technicien* décrite par Simondon, c'est-à-dire « l'homme des ensembles », de « l'opération en train de s'accomplir », qui « absorbe en lui le sens du travail et le sens de la direction industrielle », par opposition à la figure de l'industriel, qui dirige les opérations mais ne les réalise pas et qui est « poussé par la finalité » (Simondon *op. cit.* : 126). Le technicien est en quelque sorte l'instrument du rêve de Simondon, celui qui pourrait réaliser la philosophie des techniques qu'il appelle de ses vœux, car, faute de « mécanologue », il est le seul capable de comprendre les *régulations* des ensembles techniques, de mettre en relation les « individus techniques » et d'instaurer la communication entre l'homme et la machine qui fonde tout le projet de *Du mode d'existence des objets techniques*. Pour réaliser une telle philosophie des techniques, Simondon estime que l'homme devrait posséder en lui une certaine culture technique, « c'est-à-dire un ensemble de formes qui, rencontrant les formes apportées par la machine, pourr[ai]ent susciter une signification » (*ibid* : 252).

Cette quête de sens à travers les formes de la technicité est au cœur du projet bricologique dont il est question dans ce numéro de *Techniques & Culture*, autant que le concept de ruse qui semble caractériser les modes opératoires de la bricologie. Mais la rencontre de la philosophie — donc d'une certaine idée de la sagesse — avec la ruse — donc d'une certaine idée de la tromperie — ne va pas de soi. *A priori*, elle relève de l'oxymore plus que de l'évidence, quand bien même la *mètis* nous offrirait des voies d'analyse intéressantes. Tentons d'y voir plus clair dans notre projet.

« Faire avec »

Essais de bricologie est une entreprise à la fois audacieuse et prudente, qui s'engage d'emblée dans un dessein de grande envergure, tout en prenant la précaution de s'y « essayer ». Il n'est pas question ici de *bricolage*, mais de « bricologie », attestant de fait que la bricole, le bricolage ou l'action de bricoler sont des acquis de l'art et du design, tant et si bien qu'il convient désormais d'étudier leur « logie », c'est-à-dire leur *logos*, leur langage et leur science. On peut presque y voir une pirouette pour faire passer en douce — en douceur — la portée épistémologique et heuristique du concept.

Parler de « bricolage » revient donc à acter, l'air de rien, que l'art et le design ne relèvent pas seulement du projet, de l'intention ou de la *cosa mentale* associée aux pratiques artistiques depuis la Renaissance. Il n'est pas question non plus de revenir à une vision clivée des arts mécaniques *versus* les arts libéraux, des arts appliqués *versus* les beaux-arts, ni de considérer que l'art et le design ne sont qu'affaire de création et de *mise en œuvre*. Il s'agit plutôt d'introduire une dimension nouvelle dans la compréhension des pratiques créatives, une dimension à la fois discrète et éclatante, qui les inscrit dans le registre de l'*ars* au sens de « faire avec ». Faire avec art, ou faire avec ruse, ou faire « spécial » pour reprendre la définition de l'art que donne Ellen Dissanayake dans une perspective anthropologique⁶.

Appliquée au domaine de l'art et du design contemporains, la bricolage vise à comprendre, connaître et reconnaître « les chaînes opératoires qui mènent à la production d'une œuvre de création contemporaine » (Golsenne 2015 : 26-28). Grâce au concept de « chaîne opératoire », Thomas Golsenne ouvre une nouvelle fenêtre exploratoire en art, posée comme champ d'analyse des procédés engagés par les artistes. Elle offre ainsi des clés de lecture inédites des œuvres, à partir des moyens — et pas seulement des moyens techniques — choisis par les artistes.

Appliqué au champ du design, ce travail s'avère tout aussi nécessaire, quoique de manière moins évidente, car le design se situe d'emblée dans le champ des chaînes opératoires, à l'intersection de l'art et de l'industrie, versant plutôt du côté de la technique lorsqu'il s'agit du design industriel et plutôt du côté de l'art lorsqu'il s'agit du design d'auteur. De manière générale, les objets de design ont pour vocation d'être utilisés, pratiqués, plutôt qu'exposés, mais ils font l'objet, comme les œuvres d'art, de recherches plastiques et techniques qui rendent l'analyse bricologique tout aussi nécessaire. Selon les projets, les relations du design avec l'un et/ou l'autre catégorie sont tantôt évidentes, tantôt problématiques, toujours incontournables. Mais ce n'est pas tant cette relation qui nous intéresse ici que ce qui rapproche les designers et les artistes dans leur conception et leurs pratiques du fait technique, dans leurs modes opératoires créatifs et les manières qu'ils ont de s'exprimer par des gestes techniques dont la dimension expérimentale déborde le champ de l'application. Ce que nous cherchons donc à définir — ou du moins à circonscrire —, c'est un champ d'analyse bricologique, un fil d'Ariane tendu entre l'art et le design, la philosophie et l'anthropologie.

À cet égard, l'idée portée par Thomas Golsenne de « grammaire technique » constituée comme « syntaxe » dont les règles « échappent en partie à celui qui les utilise » nous semble particulièrement intéressante, car elle introduit l'idée d'une « culture technique propre à un groupe social », voire à chaque individu, qui, dit-il, « ne réinvente pas chacun des gestes qu'il accomplit quand il fabrique un objet ; cependant, il les maîtrise, il en est conscient, comme quand on se fait un café ou sa toilette » (*ibid* : 26). Ces gestes ne sont peut-être pas complètement « conscients », mais ils sont habités de manières de faire propres à chacun, d'une attention à la forme qu'on leur donne : la pression ni trop forte ni trop molle que l'on met à tasser son café dans la cafetière, le doigté ample et précis d'une coiffure mille et mille fois répétée, le geste vif du rasoir sous le menton et le son juste que doit faire la lame en emportant la mousse. Ces gestes-là sont techniques, même s'ils ne font pas vraiment partie des attitudes corporelles telles la marche, la nage, ou même le sommeil dont Marcel Mauss dresse la liste dans « Les techniques du corps » (Mauss 1950 : 372). Celles-ci sont un fait de culture, relèvent d'une éducation, donc d'une transmission et d'une

tradition, mais le conditionnement dont elles font l'objet est justement moins personnel, plus social. Il n'en demeure pas moins que la « grammaire technique » de nos gestes quotidiens peut tout aussi bien être entendue comme « dressage », c'est-à-dire comme « la recherche, l'acquisition d'un rendement » (*ibid* : 374), avec l'idée d'efficacité que Mauss associe à toute technique. Mais

4. ***Vacuum cleaner***, 2002.

Objet manifeste et pièce unique, le *Vacuum cleaner* conçu et réalisé par le designer David Dubois avec la galerie BLESS se pose à la fois comme déconstruction de l'objet technique industriel, mobilier poétique du quotidien et comme cadavre exquis, détournant les codes visuels et techniques de la chaise de bureau autant que de la boîte de rangement et de l'aspirateur.

l'idée de « norme humaine » propre au dressage social dont il est question dans ce texte est moins pertinente dans le cas qui nous intéresse que celle de *forme*.

La « formativité »

Ici, le concept de « formativité » formulé par le philosophe italien Luigi Pareyson, sera très éclairant. Entendue comme « union inséparable de production et d'invention » (Pareyson 2007 : 24)⁷, la formativité s'applique à l'art, mais aussi plus largement à toute activité entendue comme recherche, exploration, mise en œuvre et mise au point d'opérations supposant un temps de latence, ou, si l'on veut, de *gestation*. On pourrait dire aussi que la formativité s'applique à toute forme de *travail* qui engage le corps et l'esprit. La forme n'est pas envisagée comme finie et fermée, résultat immédiat de l'intuition transformée en expression, mais comme un organisme vivant et dynamique doté d'une loi interne et issu d'un processus de formation complexe. Donner forme est donc à la fois une mise en œuvre et une mise en déroute de ce qui est déjà, et la valeur formative dépend précisément de cette marge d'indétermination qui ne calcule pas, mais qui évalue, pèse, tente, rejette, tâtonne. Si l'on prenait les choses à l'envers, on pourrait dire du concept de formativité qu'il est une allégorie bricologique :

« Quelle que soit l'œuvre à faire, on ne connaît pas clairement à l'avance la manière de la faire, mais on doit la découvrir et la trouver. C'est seulement après l'avoir découverte et trouvée que l'on verra clairement qu'elle était précisément la manière dont l'œuvre se devait d'être faite. [...] L'acte de former, donc, est essentiellement un acte de tenter, puisqu'il consiste en une inventivité capable de figurer de multiples possibilités tout en trouvant parmi elles celle qui convient, celle qui est requise par l'opération même pour sa réussite. » (*ibid* : 75)

Travailler, chercher, trouver, inventer, former, tel est le processus poétique non linéaire propre à l'artiste, au créateur, et, de manière plus générale, à l'être humain. Ces pratiques demandent une souplesse et une marge d'interprétation permanentes, une ouverture et une propension à faire des choix qui ne relèvent pas du calcul rationnel mais de l'expérience et/ou du savoir-faire.

Cette théorie nous permet aussi de faire le lien entre l'art et le design, car le concept de formativité prend racine dans l'expérience esthétique autant que dans l'acte de production, *quel qu'il soit*. Et c'est là que nous retrouvons le faire (son café ou sa toilette). Tout est matière, pour Pareyson, à « formativité », car il s'agit d'une conduite humaine qui s'applique à toutes ses activités, qu'elles soient spéculatives, pratiques, utilitaires ou artistiques. L'activité humaine dans son ensemble se concrétise donc en « opérations, c'est-à-dire en mouvements destinés à culminer en œuvres » (*ibid* : 32). Ces œuvres ne sont pas forcément des œuvres d'art ni même des œuvres tangibles, mais elles impliquent un « faire », un « œuvrer » qui se traduit en un « donner forme ». Même la pensée implique cette mise en œuvre, faite de connexion et d'organisation, de réalisation d'un tout qui devient forme. En cela l'activité humaine dans son ensemble est « formative » : elle prend des éléments

qu'elle assemble selon un ordre, une disposition, qui requiert des capacités d'adaptation et d'invention sans cesse renouvelées. Chaque œuvre, chaque objet, chaque forme, chaque pensée (aussi modeste soit-elle), est donc interprétable, ouverte à l'infini des possibles.

Pareyson insiste sur le caractère à la fois inventif et productif de toutes les activités opératoires humaines, d'où leur caractère esthétique inhérent :

« C'est justement parce qu'il y a, dans le "pouvoir opéral" humain tout entier, un côté inventif et novateur comme condition première de toute réalisation, qu'il peut y avoir art dans toute activité humaine, mieux : qu'il y a l'art de toute activité humaine. (...) En résumé, des techniques les plus humbles jusqu'aux inventions les plus grandioses, partout il y a exercice de formativité et donc exigence d'art. » (*ibid* : 33)

Du génie

L'art, ici, est à distinguer de l'Art ; il s'agit plutôt d'un art qui serait *de* l'art (l'*ars* latin, comme organisation raisonnée d'une pratique) ou « l'art et la manière », sorte de raffinement inventif qui s'appliquerait à toutes les façons de faire. Cet art-là relève plutôt du domaine de l'*ingenium*, du « petit génie » indissociable jusqu'à la Renaissance de l'*ars*, formant l'expression *ars et ingenium* qui permettait d'évaluer l'inventivité d'une part et le savoir-faire d'autre part. Michael Baxandall remarque d'ailleurs que « chacun des deux termes tirait une part de son sens de leur opposition mutuelle ; pris séparément, chacun évoquait l'autre sans l'inclure. (...) Vers 1400, louer quelqu'un exclusivement pour son *ars* équivalait à peu près à suggérer qu'il était dépourvu d'*ingenium* » (Baxandall 1989 : 32). Ce génie-là se possède comme talent, mais il n'est pas incarné. Il ne s'agit pas d'être un génie mais d'avoir du génie. Dans l'*Encyclopédie*, le génie devient « l'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme » ; il est « frappé de tout » et « étudie, pour ainsi dire, sans s'en apercevoir⁸ ». Pour Kant, il est un « don naturel », caractérisé par son originalité, qui donne ses règles à l'art que les modèles poétiques, quoiqu'en-core nécessaires, ne peuvent désormais suffire à définir. La valeur d'échange intellectuel des beaux-arts est consacrée, le *genius* remplace l'*ingenium*, relégué au rang de simple « talent », qui demeure pourtant nécessaire :

« Or, mettre en œuvre une fin exige des règles déterminées dont on ne peut s'affranchir. [...] Le génie ne peut que procurer une riche matière aux productions des beaux-arts ; le travail d'élaboration à partir de cette matière et la forme exigent un talent formé à une école afin que l'usage qu'on en fera puisse soutenir l'examen de la faculté de juger. » (Kant : 265)

Pour s'incarner en œuvre d'art soumise au jugement, le génie doit donc passer par une formation, un travail, qui implique des règles. On est face à un paradoxe : le « don naturel » se pose comme matière première immatérielle qui donne à l'art ses règles, des règles abstraites,

indéfinissables et intransmissibles par les canaux traditionnels de l'imitation, mais « tous les beaux-arts sans exception admettent pour condition essentielle de l'art un élément d'ordre mécanique qui peut être appréhendé et appliqué selon des règles » (*ibid*). « L'élément d'ordre mécanique » dont « recèlent » les beaux-arts est la « condition essentielle de l'art » et ce sont des « règles déterminées dont on ne peut s'affranchir » (*ibid*) : « Le génie ne peut que procurer une riche *matière* aux productions des beaux-arts ; le travail d'élaboration à partir de cette matière et la *forme* exigent un talent formé à une école afin que l'usage qu'on en fera puisse soutenir l'examen de la faculté de juger » (*ibid*). En d'autres termes, l'art se définit par le génie, mais pour se rendre tangible, celui-ci *doit* passer par une production, donc une facture, une médiation, qui implique un « travail d'élaboration ». Kant reconnaît donc implicitement la part d'interprétation qui revient au corps de l'artiste et à la technique, par l'intermédiaire d'une « école » (donc d'une tradition), mais il n'en questionne ni les fondements, ni la pérennité, ni la légitimité.

Les conduites bricologiques telles que nous les entendons relèvent plutôt de la vision réaliste du génie véhiculée par Nietzsche :

« Le génie ne fait rien non plus que d'apprendre d'abord à poser des pierres, puis à bâtir, que de chercher toujours des matériaux et de toujours les travailler. Toute activité de l'homme est une merveille de complication, pas seulement celle du génie : mais aucune n'est un "miracle". » (Nietzsche 1878 : 143)

Le génie est solide, il procède par étapes, se construit laborieusement et consciencieusement, comme l'œuvre artisanale, la connaissance du scientifique ou de l'historien. Dès lors que le génie ne se définit pas comme don de Dieu ou de la nature mais à partir du talent et du travail, l'œuvre — ou le chef-d'œuvre — ne se pose plus comme la traduction immédiate et sans effort d'une idée fulgurante (l'exécution servile des « ordres divins du cerveau » qu'évoque Baudelaire à propos de Delacroix) (Baudelaire 1863 : 83), mais comme l'*interprétation* constante et réfléchie du monde et de la technique mise en œuvre. Nietzsche s'oppose directement à la vision exaltée par Kant d'un génie « inspiré » et restitue la part mécanique du travail de l'artiste autant que la part intellectuelle de la pratique de l'artisan :

« Ne venez surtout pas me parler de dons naturels, de talents innés ! On peut citer dans tous les domaines de grands hommes qui étaient peu doués. Mais la grandeur leur est venue, ils se sont fait « génies » (comme on dit) grâce à certaines qualités dont personne n'aime pas à trahir l'absence quand il en est conscient ; ils possédaient tous cette solide conscience artisanale, qui commence par apprendre à parfaire les parties avant de se risquer à un grand travail d'ensemble ; ils prenaient leur temps, parce qu'ils trouvaient plus de plaisir à la bonne facture du détail, de l'accessoire, qu'à l'effet produit par un tout éblouissant. » (Nietzsche : *op. cit.* 144)

Le terme de « conscience » associé au champ artisanal implique qu'il ne s'agit pas seulement d'un mode de *production* mais aussi d'un mode de *pensée*. Cette conception va à l'encontre de l'image de la pratique artisanale ancrée dans la répétition des mêmes gestes et dans la simple exécution d'un projet transmis par voie de tradition. En effet, si l'on considère qu'il existe une figure de la pensée qui peut être qualifiée d'« artisanale », on assimile celle-ci à une démarche, à un processus mental. Avoir une « conscience artisanale », c'est savoir élaborer une œuvre, donc la projeter en deçà de sa

réalisation. C'est un processus d'abstraction, qui ne s'inscrit pas dans une application mécanique d'un principe ou d'un modèle mais dans un travail de construction théorique, qui implique une représentation, donc un projet. En l'occurrence, il s'agit de procéder par étapes au lieu de s'attaquer directement à l'ensemble. Ce qui serait propre à cette « conscience », ce serait donc selon Nietzsche une attention particulière à assembler les parties en vue d'un tout, c'est-à-dire un certain souci de la *composition*. En prenant l'exemple de l'écrivain qui choisit et assemble au fur et à mesure ses différents écrits, soigneusement rédigés, s'appliquant à chercher le meilleur type de narration, restant à l'affût des moindres stimulations du monde extérieur et s'en servant comme matière première de son œuvre, il donne une dimension « formative » à cette forme de conscience.

C'est bien de tout cela dont il est question dans nos *Essais de Bricologie* : de ruses, de mises en forme(s), de stratégies, de génie ou d'*ingenium*, qui ouvrent l'espace d'un jeu, une marge de manœuvre dans l'identité, voire dans le mode d'existence des objets de l'art et du design, et par là même dans le nôtre. Sous le signe du devenir, de l'incertain et de la transformation, l'art et le design ne se situent plus seulement du côté de la *poiésis* (comme actes de faire), mais aussi du côté de la *praxis*, en tant qu'actes sans fin, affectant et transformant aussi ceux qui les opèrent. La bricologie prend alors toute sa dimension formidable, merveilleuse comme peut l'être un conte de fées ou une histoire de monstres, et fait résonner le *pouvoir* de la technique au double sens du mot ; comme nom d'abord, c'est-à-dire comme moyen d'action et de domination, mais aussi comme verbe, qui pose et repose la question de la technique en puissance : que peut-elle ?

Notes

1. fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_Volkswagen.
2. L'International Council for Clean Transportation (ICCT), ONG américaine indépendante, a engagé en 2013 des chercheurs de l'Université de Virginie pour tester en conditions réelles des voitures à moteur diesel à des fins toutes autres : convaincue que « toutes ces voitures sortiraient propres », ces tests devaient permettre de prouver qu'elles étaient... *moins* polluantes que les autres, grâce aux normes plus strictes en vigueur aux États-Unis. <http://www.lesechos.fr/industrie-services/automobile/021344585930-affaire-volkswagen-comment-une-ong-a-decouvert-le-pot-aux-roses-1157955.php>.
3. Le terme « comportement » s'entend ici comme « l'ensemble des réactions objectivement observables qu'un organisme généralement pourvu d'un système nerveux exécute en réponse aux stimulations du milieu, elles-mêmes objectivement observables » (*Grand dictionnaire de la psychologie*, Larousse 1994). Il semble adéquat pour qualifier les actions et réactions de cet ensemble « non-humain » qu'est le calculateur moteur en relation avec le moteur, ainsi que ses réponses aux observations qu'il a lui-même effectuées.
4. Simondon prend comme exemples privilégiés de son analyse divers moteurs à essence dont il étudie en détail les modes de fonctionnement plus ou moins abstraits ou concrets, automatisés ou autonome.
5. En cela, la ruse s'apparente à ce que Bernard Stiegler, reprenant le concept de Platon, nomme « *pharmakon* » et qui qualifie selon lui toute conduite technique : « Ce n'est ni bien ni mal, mais ce n'est pas neutre : cela arrive à ce que l'on appelle l'être humain, et comme tout ce qui arrive à cet être, cela peut être à la fois toxique et curatif. » In « De la pharmacologie. Entretien avec Bernard Stiegler », mené par Emanuele Antonelli à Paris le 30 juin 2010 : riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/download/1588/2590.

6. « [L'art comme comportement] peut donner lieu chez les gens aussi bien à des objets et des activités sans que soient exprimées des valeurs « esthétiques », qu'aux créations les plus embarrassantes de l'art contemporain. J'appelle cette tendance *faire spécial* et soutiens que c'est aussi distinctif et universel du genre humain que le langage ou l'habile manufacture et l'usage d'outils. » Dissanayake 1998: 92 (trad. P. Ribault).
7. « Former » signifie « faire » en inventant en même temps la « manière de faire », autrement dit réaliser en procédant seulement par tentatives vers la réussite et en produisant de cette façon des œuvres qui soient « formes ».
8. Article « Génie », Encyclopédie de Diderot et d'Alembert : http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobjet_?a.52:145:1./var/artfla/encyclopedia/textdata/image/.

L'auteure

Patricia Ribault est Junior Professor en Histoire et Théorie de la Gestaltung au Cluster d'Excellence « Image, Knowledge, Gestaltung » de l'Université Humboldt de Berlin et dirige un séminaire de diplôme à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. Elle a commencé sa carrière par des études en arts appliqués et céramique à Paris et par un apprentissage du verre soufflé en Angleterre et à Murano. Sa thèse de doctorat porte sur le geste (*Pour une ontologie du geste*) et ses recherches sur le corps, le travail, la technique, les arts, l'industrie et le design.

Iconographie

Image d'ouverture. Loïc Pantaly, *Panœuptique* (détail), 2014. Exposition *Bricologie. La Souris et le Perroquet*, Nice, Villa Arson, 15 février-31 août 2015. © Patricia Ribault.

1. Moteur diesel TDI Euro 5 type EA 189. © Tony Hisgett.
2. Boulton and Watt Steam Engine, Science Museum, London. © Dr. Mirko Junge.

3. Marisa Ranieri Panetta (ed.) : *Pompeji. Geschichte, Kunst und Leben in der versunkenen Stadt*. Belser, Stuttgart 2005, ISBN 3-7630-2266-X, p. 365. © Wolfgang Rieger.
4. *Vacuum cleaner*, 2002. BLESS n° 17 co-production avec David Dubois / pièce réalisée dans le cadre de la collection n° 17 Design Relativators. Éditions BLESS. © BLESS.

Références

- Baudelaire, Ch. 1986 [1863] *Pour Delacroix/Baudelaire*, éd. établie par Bernadette Dubois, Paris : Éditions Complexe.
- Baxandall, M. 1989 [1971] *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris : Seuil.
- Detienne, M., Vernant, J.-P. 1974 *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris : Flammarion (Champs).
- Diderot, D., Alembert, D' le Rond J., 2002 [1751-1757] *L'Encyclopédie*, Paris : Bibliothèque de l'image.
- Dissananyake, E. 1988 *What is Art For?*, Seattle : University of Washington Press.
- Frontisi-Ducroux, F. 1975 *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris : François Maspero.
- Kant, E. 1985 [1790] *Critique de la faculté de juger*, Paris : Gallimard (Folio essais).
- Lévi-Strauss, Cl. 1962 *La Pensée sauvage*, Paris : Plon.
- Mauss, M. 2004 [1950] *Sociologie et anthropologie*, précédé d'une *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, par Claude Lévi-Strauss, Paris : PUF (Quadrige).
- Nietzsche, F. 1988 [1968] [1878] *Humain, trop humain I*, Paris : Gallimard (Folio Essais).
- Pareyson, L. 2007 [1988] *Esthétique, théorie de la formativité*, Milan, Paris : ULM.
- Simondon, G. 1989 [1958] *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier.
- Stiegler, B. 2010 *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Paris : Flammarion.

Pour citer cet article

Ribault, P. 2015 « Comment *faire* ? La technique comme pouvoir », *Techniques&Culture* n°64 « Essais de bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains », p. 32-45.