



Guillaume PIGEARD
de GURBERT,
Prof. de philosophie, CPGE,
Lycée Gay-Lussac, Limoges

L'ART ET LA TECHNIQUE

Cours et échanges inter-lycéens franco-européens
diffusés sur la plateforme de visioconférence
du Projet *Europe, Éducation, École*

le 12/11/2021, 10h15 – 11h45

En direct : <https://projet-eee.eu/diffusion-en-direct-564/>

En différé : <https://www.projet-eee.eu>

En podcast : <https://soundcloud.com/podcastprojeteee>

Notions du programme de philosophie de terminale
technologique et générale, d'hypokhâgne et de khâgne



Jean-Luc GAFFARD
Diffusion et production
Czeslaw MICHALEWSKI
Réalisation et communication

I.

Si on les aborde par les mots, à l'origine, les notions d'art et de technique reconduisent à une seule et même idée, celle d'un savoir-faire. Le terme latin *ars* comme déjà le mot grec *technê* se traduisent en effet indifféremment par les mots « art » ou « technique ». Chez Cicéron par exemple, *ars* désigne aussi bien les « métiers » de boucher ou de poissonnier que « la peinture, l'architecture et tous les autres arts » (*Gaffiot*, entrée *ars*). Le terme grec de *technê*, quant à lui, désigne aussi bien, selon le *Bailly*, le métier voire l'industrie que l'art et l'œuvre d'art. On retrouve cette parenté en français notamment dans l'idée des « arts et métiers », par exemple dans les « ouvrages d'art » comme la Tour Eiffel. On peut, à partir de l'étymologie, tenter une première définition commune de l'art et de la technique par ce que l'homme ajoute à la nature.

Art et technique : faire être ce qui n'est pas. Donner à une idée que l'homme a dans son esprit une existence matérielle extérieure. Par la production technique comme par la création artistique, l'esprit se matérialise : le menuisier donne à l'idée de planche une réalité de chêne, Michel-Ange confère à l'idée de David une réalité de marbre. Ils font, d'une **chose** naturelle donnée, un **objet** produit.

Hegel, *Esthétique*, Introduction (trad. S. Jankélévitch, Champs-Flammarion).

Je mets en gras les termes centraux : les concepts et les exemples) :

« La joie que procure une imitation réussie ne peut être qu'une joie très relative, car dans l'imitation de la nature, le contenu, la matière sont des **données** qu'on n'a que la peine d'utiliser. L'homme devrait éprouver une joie plus grande en **produisant** quelque chose qui soit bien **de lui**, quelque chose qui lui soit particulier et dont il puisse dire qu'il est **sien**. Tout outil technique, **un navire** par exemple, ou plus particulièrement un **instrument scientifique** doit lui procurer plus de joie, parce que c'est **sa propre œuvre**, et **non une imitation**. Le plus mauvais outil technique a plus de valeur à ses yeux ; il peut être fier d'avoir inventé **le marteau, le clou**, parce que ce sont des inventions originales, et non imitées. L'homme montre mieux son habileté dans des productions **surgissant de l'esprit** qu'en imitant la nature. »

Le chêne transformé en planche comme le marbre sculpté ne sont plus de simples choses données, ce sont des œuvres de l'esprit, dans lesquelles il se reconnaît puisqu'il y retrouve sa « patte ». Le produit technique comme l'œuvre d'art portent le cachet de l'esprit qui les a faits. Dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, Hegel joue sur une homophonie en allemand entre le mot « être » (*Sein*) et le possessif « sien » pour exprimer cette action par lequel l'esprit s'approprie la nature en en faisant un objet qui est un miroir de lui-même, qui est **son** œuvre. L'acte propre de la raison, dit Hegel est d'être cette « conscience pour laquelle l'être [*Sein*] a la signification du sien [*seinen*] ». Il prend d'ailleurs des exemples indifféremment empruntés à l'art (le temple grec) ou à la technique : « une **colonne**, un **poteau** planté dans une île déserte, font savoir tout de suite que quelque chose d'autre est visé que ce qu'ils sont immédiatement. Ils se font tout de suite entendre comme des signes. »

Si l'imitation ne définit par l'art mais le contredit c'est justement parce qu'imiter la nature c'est se conformer à elle alors qu'il s'agit de s'en libérer en la transformant, en en faisant un produit de l'esprit. L'art ne laisse pas la chose telle qu'elle est. Son faire propre consiste à la refaire. Non pour la copier mais pour la représenter, la présenter à nouveau, c'est-à-dire à neuf. La représenter, autrement qu'elle est, et non telle qu'elle se donne.

Hegel nomme « flatterie » cette « épuration », cette action créatrice de l'art qui refait le réel à son idée. À propos d'un portrait avantageux qui gomme les défauts et souligne quelques beaux traits, on parle effectivement d'un portrait flatteur. Le peintre doit sublimer l'expression du visage et « laisser de côté [...] poils, pores, cicatrices, taches de la peau. » (*Esthétique*, chapitre sur « La peinture »).

La photographie, en tant qu'art, n'est pas l'enregistrement passif du réel, mais une création.



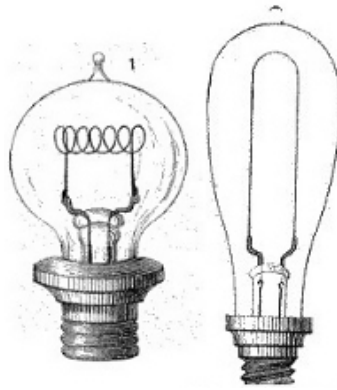
Henri CARTIER-BRESSON,
Derrière la gare Saint-Lazare, 1932, Musée Carnavalet, Paris

Dans la photo d'Henri CARTIER-BRESSON, les structures de répétitions sont l'œuvre du regard du photographe : le personnage a son reflet dans l'eau mais se retrouve aussi dans la figure sur l'affiche du fond qui a elle aussi son reflet sur l'eau. Les arcs de cercles se répètent, tout comme l'échelle en bois refait des rails : nous sommes derrière la gare Saint-Lazare.

Prenons maintenant un objet technique : la lampe à incandescence.

Gaston BACHELARD, *Le Rationalisme appliqué* :

« Montrons d'abord comment la technique qui a construit la lampe électrique à fil incandescent rompt vraiment avec toutes les techniques de l'éclairage en usage dans toute l'humanité jusqu'au XIX^e siècle. Dans toutes les anciennes techniques, pour éclairer il faut brûler une matière. Dans la lampe d'Edison, l'art technique est d'empêcher qu'une matière ne brûle. L'ancienne technique est une technique de combustion. La nouvelle technique est une technique de non-combustion [...]. Dans une technique de non-combustion, Edison crée l'ampoule électrique, le verre de lampe fermé, la lampe sans tirage. L'ampoule n'est pas faite pour empêcher la lampe d'être agitée par les courants d'air. Elle est faite pour garder le vide autour du filament. La lampe électrique n'a absolument aucun caractère constitutif commun avec la lampe ordinaire. Le seul caractère qui permet de désigner les deux lampes par le même terme, c'est que toutes deux elles éclairent la chambre quand vient la nuit [...]. Ce que nous voulons démontrer c'est que, dans la science électrique elle-même, il y a institution d'une technique « non naturelle », d'une technique qui ne prend pas ses leçons dans un examen empirique de la nature. Il ne s'agit pas en effet, comme nous allons le souligner, de partir des phénomènes électriques tels qu'ils s'offrent à l'examen immédiat. »



Lampes à incandescence de Thomas Edison
avec un filament de carbone obtenu à partir d'un bambou du Japon (*Nature*, 1881)

Lampes à incandescence de Thomas Edison avec un filament de carbone obtenu à partir d'un bambou du Japon, présentées à l'Exposition Internationale d'électricité à Paris en 1881, où sont aussi exposés le télégraphe, le téléphone, les piles, la machine à coudre et le tramway électriques, ainsi qu'une génératrice d'Edison capable d'alimenter 1 000 lampes (extrait du Manuel de philosophie de Terminale, éditions Le Robert).

II.

Si on les aborde à présent par leurs produits respectifs, leur différence n'éclate-t-elle pas au grand jour ? Peut-on se satisfaire de cette unité de l'art et de la technique que véhiculent les mots ? Ne faut-il pas y voir plutôt une confusion qu'il appartiendrait alors aux concepts de lever ? Comment confondre en effet les *Montres molles* peintes par Dali avec la montre que je porte au poignet ? Les unes se contemplent, l'autre s'utilise. De fait, si les charrues du premier millénaire sont désormais désuètes et ne présentent pour nous d'intérêt qu'historique, la valeur artistique des peintures préhistoriques, elle, est intacte. On voit qu'on ne peut faire l'économie de l'examen de ce qui fait la différence de nature entre une œuvre d'art et un objet technique.

L'objet technique se définit par sa fonction, qui en fait un moyen alors que l'œuvre d'art vaut pour elle-même. Il semble qu'il faille à présent distinguer le produit et l'œuvre.

L'objet technique s'utilise (le clou) ou se consomme (la pomme). Les pommes peintes par Cézanne, elles, se contemplent.

L'œuvre d'art n'a ni intérêt pratique, ni intérêt théorique : la science cherche à extraire une loi universelle du monde sensible de l'expérience alors que « l'art d'intéresse à l'existence *individuelle* de l'objet, sans chercher à le transformer en idée universelle et concept », écrit Hegel dans *L'Esthétique* (Introduction).

La beauté artistique n'est pas un objet de désir mais de plaisir. Le désir appartient à la catégorie technique de l'utile alors que le plaisir relève de la catégorie artistique du gratuit. Le beau est inutilisable et inconsommable.

Hegel, *Esthétique*, Introduction :

« Lorsque je consomme, par exemple, un objet pour m'en nourrir, l'intérêt que je lui porte réside en moi, et nullement en lui. Or, telle ne serait pas d'après Kant, notre attitude à l'égard du beau. Le jugement esthétique laisse subsister librement ce qui existe en dehors, et il est dicté par le **plaisir** qu'on attend de l'objet comme tel, en dehors de toute autre considération, l'objet ayant son but **en lui-même**. C'est là, comme nous l'avons dit plus haut, une réflexion très importante. »

« Au point de vue *pratique*, la **contemplation** du beau comporte ce qu'on peut appeler le **retrait du désir** : le sujet **renonce à ses fins dirigées contre l'objet** et considère

désormais celui-ci comme autonome, comme une **fin en soi** [...] C'est pourquoi la **contemplation du beau** est un acte libéral, une appréciation des objets comme étant libres et infinis en soi, **en dehors de tout désir** de les posséder et de les utiliser. » (p. 164)

C'est toute la différence entre un beau portrait et un bon couteau.

Cette sculpture de Giacometti, qui se joue du terme d'objet en le privant de ce qui fait son essence, à savoir sa fonction, son utilité, offre une figure emblématique pertinente de l'œuvre d'art, dans son opposition à l'objet technique.



Giacometti, *Objet désagréable à jeter*, 1931,
Fondation Giacometti, Paris

III.

S'agit-il pour autant d'une différence métaphysique entre l'essence de l'art et l'essence de la technique, ou d'une différence qui engage, non pas l'être intemporel de ces deux notions, mais leur devenir historique respectif ? Plus exactement, le rapport lui-même entre l'art et la technique peut-il être conçu de façon immuable ou requiert-il la prise en compte de mutations historiques qui contraindraient à penser une relation non seulement conflictuelle mais aussi et surtout dynamique ?

A la préhistoire, les outils sont ornés de motifs esthétiques, ce qui montre qu'alors la fonction technique et la valeur artistique ne sont pas séparées.

C'est la révolution industrielle qui a signé le divorce de l'art et de la technique. Jusqu'au Moyen-Âge, le savoir-faire des métiers conjugue le beau et l'utile. Avec l'introduction de la machine dans le monde du travail, la production technique n'est plus qu'une reproduction mécanique, qui se sépare de la création individuelle. Le travail devient une activité servile et seule la création artistique reste libre.

En outre, du fait de la division du travail, le monde industriel forme ce paradoxe d'un monde composé d'objets étrangers : les objets que j'utilise (ce stylo) ou que je consomme (ce pain) ne sont pas mes produits. Le monde des objets techniques n'est plus le miroir de l'esprit mais fait écran à la reconnaissance de soi dans et par la production. C'est un monde d'objets impersonnels.

Hegel, *Esthétique*, Introduction :

« Dans un État civilisé, les multiples rapports entre les besoins et le travail, entre les intérêts et leur satisfaction présentent un enchevêtrement tel que chaque individu se trouve privé de son indépendance et engagé dans d'innombrables rapports de dépendance à l'égard des

autres. **Les objets dont il se sert ne sont pas le produit de son propre travail** ou, s'ils le sont, ce n'est que dans une **mesure infime** et, en outre, chacune de ces activités, au lieu de s'exercer d'une façon **individuelle et vivante**, ne s'accomplit que d'une façon **machinale**, conformément à des **normes générales**. Cette **civilisation industrielle**, qui comporte une exploitation et une élimination réciproques, engendre pour les uns la plus affreuse pauvreté, mais pour ceux qui sont à l'abri de la misère et du besoin, doivent être suffisamment riches pour ne pas être astreints au travail en vue de leur pain quotidien et pour pouvoir se consacrer à des intérêts plus élevés et à leur pathos. Grâce à ce superflu, le rappel constant d'une dépendance infinie se trouve certes supprimé et l'homme est d'autant plus soustrait à tous les hasards de la course au gain qu'il n'est plus plongé dans la fange des intérêts purement matériels ayant pour but le seul profit. Mais aussi n'est-il **pas dans son ambiance immédiate aussi à l'aise que si elle était son œuvre. Ce n'est pas lui qui a produit ou créé ce qui l'entoure** et ce dont il jouit ; il l'a puisé dans une réserve qui existait déjà et qui, produite le plus souvent par des moyens **mécaniques** et, par conséquent, d'une façon formelle, n'est parvenue jusqu'à lui qu'au bout d'une longue chaîne d'efforts accomplis et de besoins éprouvés **par d'autres hommes**. »

Cette photo du film *Les Temps modernes* (1936) de Chaplin montre le patron de l'usine ne travaillant pas pendant que ses ouvriers sont enchaînés à des tâches mécaniques : le journal qu'il lit, le puzzle ne sont toutefois pas ses propres productions. Il vit dans un confort aliéné.



Les Temps modernes, 1936, Charlie Chaplin

A l'ère industrielle, l'art manifeste la nécessité spirituelle pour l'homme de se faire un monde personnel dans lequel il puisse se retrouver. L'artiste, dit Hegel, « humanise son ambiance. »

La différence entre l'art et la technique a pris la forme d'une opposition sous la pression de la mécanisation. Il ne s'agit pas d'opposer les essences immuables de l'Art et de la Technique mais de penser une relation historique entre deux domaines pratiques du faire humain.

- a) Création personnelle / production impersonnelle
- b) Œuvre singulière / produit standard.
- c) Art de la différence/ technique de l'identique

Le monde de l'industrie automobile est notamment régi par un principe technologique de répétition, dont la chaîne de montage donne l'image emblématique. Les mêmes gestes ajustent sempiternellement les mêmes pièces selon une stricte répétition mécanique. L'analyse de Hegel sur « la civilisation industrielle » annonce le pop'art et les séries d'Andy Warhol, par exemple les portraits de Marilyn Monroe.

De même Tati dans *Mon oncle* filme une usine qui, ensauvagée par la présence de M. Hulot, ne reproduit plus indéfiniment les mêmes tuyaux mais dégueule des tuyaux en forme de saucisses ! L'art contrefait la reproduction mécanique au point de la dénaturer.

Cette photo d'une scène coupée au montage des *Temps modernes* avec et de Chaplin montre Charlot détournant un objet : la burette d'huile n'est plus dans ses mains burlesques un objet fonctionnel fait pour huiler les rouages de la machine, c'est un instrument de musique, une clarinette, bref un instrument de fanfare qui transforme l'usine en cirque !

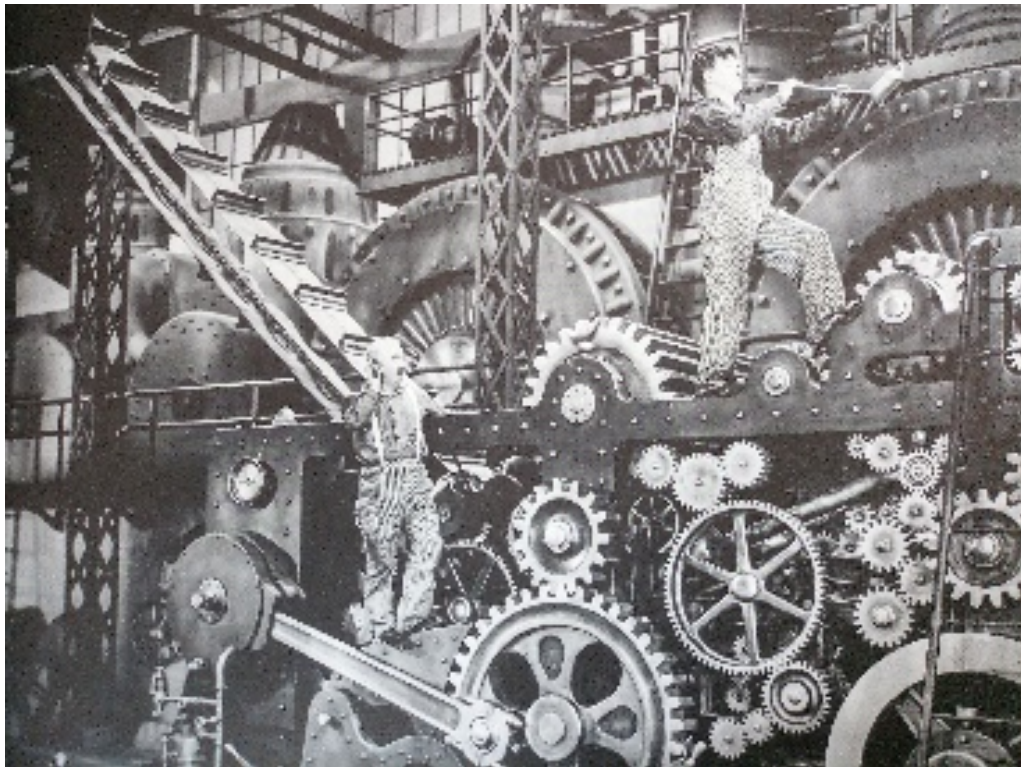


Photo d'une scène des *Temps modernes*
avec et de Chaplin (scène qui a été coupée au montage)

L'art substitue des répétitions sérielles créatrices à la répétition mécanique stérile pour y introduire, par un écart parfois infinitésimal, une petite différence qui change tout. C'est là « une répétition qui "fait" la différence », selon le mot de Deleuze dans la conclusion de *Différence et répétition*. En ces temps modernes, « il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne. Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher, et lui arracher cette petite différence », écrit Deleuze dans la conclusion de *Différence et répétition*, livre qui, on le voit, n'est peut-être pas aussi anti-hégélien qu'il le dit dans l'avant-propos.

Contact : europe.education.ecole@gmail.com

Le 15 novembre 2021