



Sommaire

[Bauhaus 1919-2019](#)

[Note liminaire](#)

[Une certaine idée de laboratoire](#)

[Construire, bâtir](#)

- [1\) Résistance...](#)
- [2\) ... et modernité](#)
- [3\) Libérer la technique](#)
- [4\) Double distanciation](#)
- [5\) Construire quand même](#)

[Faire sans projeter](#)

- [1\) Introduction](#)
- [2\) De l'inconscient des champs](#)
- [3\) Klee comme critique de l'économie](#)
- [4\) Klee comme critique de la politique](#)

N° de version : 2, édition mai 2020



Pierre-Damien Huyghe

Note liminaire

Ce qu'on peut lire ici est une archive et davantage qu'une archive. C'est une archive en ceci que ce qui y est écrit le fut d'abord pour une circonstance déterminée dont la situation et la date – le moment de rendez-vous – sont à chaque fois explicitement indiquées. C'est davantage cependant qu'une archive en ceci que je n'exclus pas, tout en restant dans le champ du travail premier, de compléter ou, le cas échéant, de préciser les formulations initiales. La plupart des textes que je rends publics par le biais de mon « site » www.pierredamienhuyghe.fr et sous le format souple .epub sont à l'origine des notes. Certes ces notes ont été dès l'abord rédigées en phrases complètes. Mais souvent, très souvent, elles sont insuffisamment contextualisées. C'est que je ne les destinai pas à un public élargi, mais à moi-même, en guise d'appuis au moment de faire des conférences qui, toujours, les auront grandement développés. Le style en est a priori assez abrupt, et peu fait aux exigences rhétoriques par quoi on tente en principe, selon la formule consacrée, de capter la bienveillance de ceux à qui on s'adresse. Les relisant, éprouvant le besoin de les faire connaître, je vois qu'il faudrait ici ou là apporter des précisions qui en rendraient plus explicites les enjeux et moins comprimée, si j'ose dire, l'argumentation. Je procéderai à loisir à pareil apport, considérant qu'il n'y a rien là qui contredise à l'esprit d'une publication personnelle rendue par l'internet accessible à d'autres que moi. Or l'internet n'est pas un lieu stable d'archivage mais se tient plutôt auprès de ceux qui y recourent comme, je l'ai dit en commençant, un espace plus variable de documentation. Pour qu'on se repère dans la part de cet espace dont je définis moi-même l'accès, j'adopte et adopterai le principe de numérotation des

versions en vigueur dans le monde des logiciels. Ce numéro figure en bas du sommaire.

Une certaine idée de laboratoire

(conférence, Toulouse, 19 octobre 2019)

Dans une phase historique, la nôtre, où nombre d'écoles s'enorgueillissent d'avoir en leur sein mis en place des « pôles recherche » souvent désignés par un acronyme achevé par la syllabe « -lab », dans cette phase encore où fleurissent les « fab lab », il y aurait quelque utilité à réfléchir au mot lui-même de « laboratoire ». Étymologiquement, il n'y est pas question de labeur, mais de labour, soit d'un travail qui n'est pas sans lien avec l'ensemencement : il ne s'agit pas de procéder aux semailles mêmes, mais de préparer une terre, de faire terreau en quelque sorte de cette terre. L'usage du mot ne semble pas très ancien, mais quand on se met à l'employer, c'est pour désigner un lieu opératoire distinct de l'atelier en ceci que l'atelier est moins lieu de préparation que de réalisation : c'est un endroit où l'on dispose des attelles et où, donc, on procède à des opérations de calages, d'attelages et d'articulations. Ainsi le travail d'atelier tient-il à la mécanique. C'est bien en ce sens au reste que Galilée s'y intéresse au moment de produire son *Discours sur les sciences nouvelles* : il cherche alors à énoncer les lois de l'art – de la technique – des calages et étayages auquel on procédait non sans succès mais sans connaître les raisons de ce succès dans les arsenaux vénitiens au moment de la mise à l'eau des bateaux nouvellement construits. À la même époque ou à peu près, le laboratoire convient davantage à la désignation d'opérations chimiques qui, comme celles des pharmaciens par exemple, réalisent des transformations matérielles, pour ne pas dire des transsubstantiations. Le

rapport avec le terreau dont je parlais à l'instant n'est pas nul puisque d'un terreau bien préparé et bien ensemencé peut à terme émerger une pousse qui n'est pas dans le premier état de choses. Quoiqu'il en soit, quand l'atelier semble jouer d'abord avec les logiques de la transmission, le laboratoire, lui, s'inscrit au registre, je viens de dire le mot, de la transformation de quelque substance. Il y a donc a priori de l'un à l'autre différence.

Qu'en est-il de cette différence aujourd'hui ? Ici ou là, dans l'institution même des écoles, on commence à trouver des esprits quelque peu revenus de la vogue des laboratoires. À quoi pensent-ils donc ? Certains d'entre eux parlent derechef d'ateliers. Est-ce une position de repli ? De retrait ? Oui s'il s'agit par là de reprendre ce que certains auteurs ont fait de la notion. William Morris par exemple n'y voyait en son temps pas seulement le nom d'une organisation du travail antérieure aux usines de la société industrielle, il jugeait cette organisation moins dégradée que l'actuelle et par là même proposait paradoxalement de faire avenir de tout un passé du travail. Est-il question de répéter ce jugement ? Le même Morris, en tout cas, n'a rien dit des laboratoires. S'il s'agit, s'il doit s'agir de réfléchir aux limites de cette sorte d'institution, c'est donc ailleurs qu'il y a lieu de chercher des sources. Cet ailleurs, ce sera pour moi une fois de plus le Bauhaus. Sur la question que je ne fais pour l'heure que commencer à définir, il nous regarde encore quand bien même ceux qui ont pour l'heure quelque influence sur la conduite des choses ne sont pas disposés à en tenir compte.

Dans un article publié en 1925 mais écrit deux ans plus tôt, Walter Gropius soutenait en effet que « les ateliers du Bauhaus sont, dans le fond, des laboratoires »[\[1\]](#). Il pense alors ces laboratoires en raison « d'exigences

économiques, techniques et formelles » auxquelles il y a lieu, dit-il, de « répondre ». Cette réponse est censée justifier socialement, à l'extérieur pour ainsi dire, l'école qu'il dirige. Mais elle a aussi un enjeu interne. Comme on vient de le lire, il y va, dans le raisonnement de Gropius, de quelque chose comme un savoir répondre. Disons, puisque c'est « dans le fond », comme dit Gropius, le même mot, qu'est en jeu une responsabilité. Quelle est cette responsabilité ? À quoi et en quel sens fait-elle réponse ? Où est sa limite de pertinence ? Bien sûr, je pose ces questions en pensant à nous et à ce genre de phrase qu'il nous arrive de prononcer disant que le design ou l'architecture ou l'urbanisme disposeraient, dans un certain nombre de cas, de « la solution ». Nuançons, corrigeons même tout de suite. « La » solution, c'est bien plus « qu'une » solution. Et « solution », c'est autre chose que « réponse ». Qui répond et même se trouve responsable de et dans sa réponse ne clôt pas nécessairement un problème mais assume seulement, dans ce problème, de faire quelque chose à quoi il tient. Comprendre la réponse dont parle Gropius, c'est donc d'une part repérer le problème auquel il est fait pour l'heure implicitement référence et d'autre part, dans ce problème, indiquer les éléments auxquels il est possible de tenir dans une école, au moins une école comme celle du Bauhaus.

Commençons (n'est-ce pas logique ?) par le problème. Celui dont parle Gropius dans son texte ne semble pas engager dans son simple énoncé le sort du monde. Non, il est circonscrit. Il concerne « la relation » la plus « judicieuse » possible entre « la maison et le mobilier ». Au Bauhaus, « on cherche », écrit Gropius, « à déterminer la forme de chaque objet d'après ses fonctions et ses

contraintes naturelles, grâce à un travail systématique de recherche théorique et pratique dans les domaines de la forme, de la technique et de l'économie ». Je ne vais pas m'arrêter à la proposition pourtant passionnante qui nous est faite au passage de penser que des objets techniques, que des artefacts peuvent avoir des « contraintes naturelles », je vais souligner plutôt celle qui concerne le champ possible d'une « recherche théorique et pratique » : « les domaines de la forme, de la technique et de l'économie ». La suite de l'article me semble à cet égard soutenir une double thèse.

Premier élément de cette double thèse : Gropius propose de situer la recherche propre au Bauhaus à l'articulation des trois domaines qu'il nomme. C'est dire en substance que chacun de ces domaines peut bien avoir une spécificité disciplinaire et par conséquent donner un champ à chaque fois singulier à des spécialistes. Mais c'est dire aussi, et cette fois très explicitement, que s'il y a recherche et, en ce sens, laboratoire possibles au Bauhaus, ce n'est pas pour s'inscrire dans tel ou tel de ces champs en particulier ni pour donner à l'un ou à l'autre priorité dans le traitement du problème. Non, il s'agit de se tenir dans une zone foyer où les trois sont concernés. Ou, pour employer une autre métaphore, de chercher leur articulation, leur calage. C'est-à-dire d'écarter, pour commencer cette recherche singulière dont la définition est à trouver, l'idée que la solution pourrait être soit essentiellement technique, soit essentiellement économique, soit essentiellement formelle. Il s'agit de répondre d'une attitude, et d'abord d'assumer cette attitude, selon laquelle ni la technique, ni l'économie, ni la forme n'ont un rang prioritaire. L'enjeu, c'est de faire travailler ensemble ces trois considérants. Ainsi puis-je comprendre que Gropius qui, au début de son article, vante en quelque sorte les mérites du mot laboratoire,

tienne malgré tout au moment de terminer au lexique de l'atelier. Je sais bien que là n'est pas la raison qu'il donne le plus explicitement. Il n'empêche : cette raison travaille à mon sens son propos et je vais y revenir.

Auparavant, puisque je parlais tout à l'heure de la double thèse de l'article, il me faut donner son deuxième élément, lui encore produit, si j'ose dire, de ma lecture. C'est qu'en nommant constamment comme il fait les trois champs de la technique, de l'économie et de la forme, Gropius admet que l'économie n'a pas plus de raison que la forme à faire administration de la technique. J'insiste : il se peut qu'elle soit motivée dans cette attitude tant par l'histoire que par l'état des choses hors du laboratoire de l'école, mais ce qu'il y a là de motifs et d'habitudes pesant en dehors de l'école comme laboratoire n'ont pas à y valoir et ne font pas seuls réponse. Ainsi la technique ne se résume-t-elle pas pour Gropius à l'emploi économique qui en est fait le plus souvent. Je dirai même qu'il s'agit de la libérer de cet emploi dominant, et c'est où je retrouve, cette fois plus littéralement, la raison qu'a Gropius de forger à la fin de son propos cet oxymore singulier « d'ateliers-laboratoires ».

De quoi s'agit-il alors ? De « se mettre sur la voie d'un rapprochement constant » entre « artisanat et industrie ». L'industrie, c'est assez clair dans le texte, n'est pas l'endroit où se trouve le genre de laboratoire que Gropius appelle de ses vœux. Mais c'est un lieu, sûrement, où la technicité la plus récente est mise en œuvre et en fait le plus souvent assignée à un emploi. Y règne sans partage ou tend au moins à y régner sans partage la façon économiquement sanctionnée de procéder. Si Gropius écrit ce qu'il écrit, c'est qu'il pense que pareille situation n'est pas irrémédiable. L'industrie peut « changer », écrit-il dans un texte contemporain de celui que j'examine[2].

Mais comment assume-t-il cette pensée ? De quelle façon en répond-il ? Pas comme Morris que certes il ne cite pas, mais dont je ne serais pas étonné de savoir, c'était dans l'air du temps, qu'il en connaît le propos et que même il y pense assez précisément dans la façon qu'il a d'amener dans son propre texte la thématique de l'artisanat.

Plus exactement, si l'expression de Gropius emprunte quelque trait à celle de Morris, elle en diverge d'abord si bien que l'ensemble prend une autre tournure ou une autre direction, celles qui le conduisent, précisément, à proposer sa notion de laboratoire. La phrase clé, c'est celle-ci : « Au Bauhaus, l'avis est que l'opposition entre industrie et artisanat se caractérise moins par la différence de l'outil que par la division du travail d'un côté et par l'unité du travail de l'autre ». Ne comprenons pas que la première différence, celle de l'outillage, serait secondaire. La machinerie propre à l'industrie des temps industriels, dit en substance Gropius quelques lignes auparavant, a une « particularité » qu'il y a lieu de prendre en compte de telle sorte que puisse « naître » ce qui, donc, n'est pas encore né : « la nouvelle authenticité et la nouvelle beauté de ses produits ». Il s'agit donc bien de travailler avec cette particularité sans en désespérer a priori. Il s'agit même, on vient de le lire, de « l'authentifier », manière de dire que, en l'absence de la recherche dont le laboratoire Bauhaus est porteur, elle est, elle aura été d'abord inauthentiquement mise en œuvre. Sans doute Gropius ne pense-t-il pas à ce mot littéralement comme je vais faire. Il n'empêche : peut être dite « authentique » une première notification. Ici, où sont en jeu les capacités techniques d'une époque, il s'agit d'attester – d'avérer – que la puissance productive n'est pas celle d'avant et de la doter ce faisant de son autorité spécifique (je note au passage

que ces termes: « authentique », « auteur », « autorité », d'ailleurs parents lexicalement, jouent ensemble dans l'histoire du droit). À défaut, on n'aura pour ces capacités que des apparences, des semblances, des couvertures, on ne sortira que des produits tordus, voilés, faussés, empruntés, pas francs. Nous le comprenons bien : rein dans toute cette position de Gropius ne vient faire critique a priori des machines ni, sous ce nom, des dernières poussées techniques en date. Tout suggère en revanche que, pour le même Gropius, la technique d'époque n'est ni arraisonnée ni arraisonnante. Même « la » machine, comme il accepte de dire (ce qui justement me fait formellement mais formellement seulement penser à Morris) n'est pas absolument machinale, mais diversement capable. Des orientations, des conduites y sont possibles. Les unes sont plus authentiques, et davantage propices à la beauté, que les autres. On les trouvera à la condition d'ouvrir des espaces de travail – les laboratoires, les laboratoires-ateliers – dont le mot d'ordre ne sera pas la division, mais l'unité du travail. « Unité », c'est le seul mot que je discuterai, et qui tient peut-être à un problème de traduction. « Union » me semblerait plus judicieux, qui ne signale pas une fusion dans l'un, mais adopte au contraire une perspective de conjonction et, donc, d'articulation, autrement dit se trouve plus propice à assumer l'idée d'atelier par ailleurs clairement présente dans le propos de Gropius.

Quoiqu'il en soit de cette affaire terminologique, nous voilà désormais munis d'une bien singulière définition du laboratoire. Dans l'esprit de Gropius, ce mot ne concerne pas la poussée de nouvelles techniques, mais la conduite et l'arrangement de celles, déjà par ailleurs récemment accouchées, sur lesquelles une économie a mis la main sans avoir pris le temps de les authentifier. Je m'en tiendrai là non sans juste signaler, pour conclure, que

l'opération de pareil laboratoire n'est pas absolument anti-économique. Non, elle travaille un champ où l'économie est déjà bien capable de travailler elle-même sans toutefois y penser complètement, je veux dire sans prendre garde à toute la fertilité possible du milieu. En ce sens, je peux bien dire qu'il doit être, ce champ, dans le laboratoire labouré.

Notes

[1] « Principes de production du Bauhaus », traduction Dominique Petit in Walter Gropius, *Architecture et société*, Éditions du Linteau, 1995.

[2] « L'industrie du logement », traduction Dominique Petit in Walter Gropius, *Architecture et société*, Éditions du Linteau, 1995. Le texte est publié pour la première fois en 1924.

Construire, bâtir

(conférence, Orléans, 06 mars 2019)

1) Résistance...

Pour ma part, si je me suis concentré sur la cas du Bauhaus, c'est pour avoir entrepris de faire un séminaire du Collège International de Philosophie consacré à la relation art / industrie. À ce moment là, je venais d'écrire une thèse de doctorat en philosophie. Cette thèse, sûrement mal définie, entendait focaliser l'attention sur ceci que, si l'art, l'œuvre, l'image, *etc.* sont bien des notions dont les philosophes ont fait grand cas, il n'en est pas de même du fait de faire cet art, ces œuvres, ces images, *etc.* Certes le travail avait bien ses philosophies, mais guère au sujet de l'art. Ce qui n'était pas examiné, c'était donc bien le faire de l'art. Et dans ce faire la question de savoir s'il y avait une facture – un fait de faire – singulière que je pourrais dire aujourd'hui non commandée : sans économie ni politique.

Je lisais alors d'un côté Baxandall montrant comment, au long de la renaissance, le mot *ars* s'était substitué au mot *manus* dans l'opposition à *ingenium*, de l'autre Kandinsky et sa façon de distinguer entre composition et improvisation, ou de parler d'un faire sans appui et d'une peinture sans l'objet. Et, au fond, je tentais de lier ces deux lectures. Je tâchais de montrer que le mouvement décrit par Baxandall s'était parachevé au siècle des Lumières où le mot « peindre », ainsi qu'on voit dans le *Discours préliminaire* de D'Alembert, finit par être reçu comme l'opération d'un génie concepteur capable de glorifier les opérations manuelles. Peindre ne nommait

dès lors plus un art mécanique, mais un art libéral, un art ayant son principe dans le mental. Était-ce ce mouvement que soutenait Kandinsky avec sa conception du spirituel dans l'art;? S'agissait-il pour lui de promouvoir une peinture plus conceptuelle que jamais ? Comme il me semblait que non à cause de ses propos sur la composition et l'improvisation, je m'efforçais de soutenir en conséquence une lecture appropriée du *Spirituel dans l'art* et de montrer, en faisant grand cas d'une expression présente dans le traité, qu'il s'agissait plutôt d'aller « à contre-courant » de la grande évolution historique que je viens de résumer à gros traits.

De là deux questions au moins qui allaient me mener vers le Bauhaus. La première : cette façon de prendre l'art à contre-courant était-elle une réaction ? La deuxième, dépendante de la précédente : comment comprendre qu'un peintre comme Kandinsky ait été, avec Klee, l'enseignant le plus durable d'une institution comme le Bauhaus et, par conséquent, qu'était au juste cette institution ?

Réflexion faite, je proposerai finalement dans mon livre *Art et industrie* une interprétation de la notion de résistance. Kandinsky, Klee, par extension le Bauhaus n'ont pas réagi, ils ont résisté au sens que ce mot peut avoir quand il nomme l'activité de personnes qui n'acceptent pas que leur espace d'existence soit envahi ou colonisé. Voilà de quoi il s'est agi : non pas, dans un monde envahi, collaborer à l'envahissement, mais lui opposer des faits libérateurs de résistance.

2) ... et modernité

Le monde où le Bauhaus s'est réalisé était inondé de productions industrielles. Plutôt faudrait-il dire que la

grande industrie dont parle Marx avait déjà submergé de son énergie le champ plus traditionnel des métiers, non sans susciter de substantielles réactions. Ces réactions, ce genre de réactions étaient, et sont toujours compréhensibles. Mais le fait est : le Bauhaus, aussi né soit-il dans leur sein, ne s'y est pas tenu. Non, résistant aussi à la tentation qui s'y formulait, il en est sorti.

À partir de 2009, écrivant *Modernes sans modernités*, j'ai proposé de distinguer entre le modernisme et la modernité proprement dite. Et bien sûr, j'ai fait cette proposition sans cesser de penser au Bauhaus. Le modernisme, c'est une position qui modifie et veut modifier l'héritage du passé. Le moderniste veut systématiquement ne pas faire comme avant. En ce sens, l'économie de la société industrielle (qui aujourd'hui oblige à l'innovation) admet le modernisme : faisant autrement qu'avant, elle peut exclure le classique dans la méthode quitte à en rabattre ensuite, pour donner le change, au niveau des apparences. Et c'est bien ce qui se passait au début du XXème siècle : à nombre d'objets substantiellement nouveaux du point de vue des matériaux et des techniques de production on s'efforçait de donner une allure qui permette à un goût plus anciennement établi de les assimiler.

La modernité, c'est autre chose. Elle admet que la situation n'est pas comme avant, elle enregistre le changement et, en ce sens, elle n'est pas réactive, mais elle n'admet ni que cette modification coupe toute relation à l'autrefois ni qu'elle trompe sur les apparences. Cas de double contrainte impossible à satisfaire ? Non, aussi difficile soit-il de soutenir pareille réponse. On comprendra mieux, sans doute, si je reviens au cas de Kandinsky – ou de Klee – produisant incontestablement des tableaux, donc des objets classiquement repérés, mais non moins incontestablement des tableaux sans

précédants. Il y va, il y allait d'une tension où viendra s'inscrire l'idée de design. Il ne s'agit pas, il ne s'agissait pas de faire la même sorte de choses autrement, mais de faire des choses qui soient et ne soient pas, en même temps, la même chose. Exemple manifeste de ce point de vue : la chaise de Breuer, chaise assurément, mais pas chaise dans l'allure des chaises d'avant, chaise d'où ressort une différence.

3) Libérer la technique

À quoi aura tendu le travail de « laboratoire » (le mot est dans un texte de Gropius) opéré au Bauhaus ? À libérer – à se défaire – (motif, encore, de résistance) des apparences, à aiguïser la perception, à avérer perceptiblement, esthétiquement des écarts dus soit aux matériaux, soit aux techniques de fabrication, soit aux deux. L'affaire du Bauhaus, ce ne fut ni de parfaire, en y collaborant, la poussée envahissante de l'économie industrielle ni de s'y opposer réactivement, ce fut de prendre acte de cette poussée et de libérer la puissance esthétique nichée au sein des capacités techniques qu'elle employait, et emploie toujours, au bénéfice ou au profit de son rendement économique. Ce que je dis là est une façon de lire, de façon extrêmement résumée, les textes qu'écrivit à l'époque une autre figure marquante de l'institution, Moholy-Nagy. Je pourrai revenir sur ce point, si c'est souhaité, au moment de la discussion. Mais il faut le noter. Car si l'on peut estimer avec quelque raison que le Bauhaus est une figure historique du design (ou plutôt, Moholy lui-même n'utilisant le mot que bien après son passage dans l'École, une figure annonciatrice), alors il faut bien penser que le design n'est pas un auxiliaire, un serviteur, un collaborateur économique.

C'est pour l'économie de la société industrielle un facteur de tension : il désigne un pôle auquel, dans son emportement, elle ne regarde pas.

4) Double distanciation

Ce que je viens de dire, je le sais, n'est pas convenu : nous avons aujourd'hui, plus que jamais peut-être, bien du mal à penser que l'économie, pour inévitable qu'elle soit, n'est pas la fin de nos existences. À vrai dire, nous n'en sortons pas, nous n'y ex-sistons pas, nous y sub-sistons : nous sommes sous son joug. S'il y a une leçon du Bauhaus, si l'histoire de cette institution fait accroc à notre mémoire, c'est pourtant pour cette raison que c'est un exemple singulier de conduite technique ayant dépassé le motif économique : n'ayant pas trouvé dans ce motif sa condition suffisante, il ne se sera pas justifié de seulement employer les ressources disponibles, mais de les travailler pour qu'elles accouchent d'un monde mieux formé.

Nous savons pourtant qu'afin de poursuivre sa propre histoire, le Bauhaus s'est tourné vers le monde économique. Certaines déclarations de son deuxième directeur, Hannes Meyer, par Gropius élu et finalement désavoué, sont sur ce point sans ambiguïté. Elles passent résolument sur l'enjeu artistique. Je cite notamment ce texte dans *Art et industrie*¹:

« L'acceptation sans réserve du présent conduit au reniement irrespectueux du passé. Les anciennes institutions des anciens sont dépassées : collèges et académies, théâtres et musées se dépeuplent. L'embarras des métiers d'art est proverbial. À la place de leur produits apparaissent les témoins des temps nouveaux, ces témoins qui ne portent pas le poids des allures classiques,

de notions artistiques confuses, ou de greffons d'art appliqué : foire commerciale, silo à grain, music-hall, aérodrome, chaise de bureau, objet standardisé. Toutes ces choses sont le produit de la formule : fonction x économie. Ce ne sont pas des œuvres d'art; l'art est composition, le but est fonction. L'idée de composer un port nous paraît insensée. Allons-nous composer le plan d'une ville ou d'une maison?

Construire est un processus technique, pas un processus esthétique, et la composition artistique ne peut que contredire en tout point la fonction utilitaire de la maison. »

Comme on voit, ces déclarations d'Hannes Meyer attaquent résolument la composition, c'est-à-dire cette notion dont Kandinsky, désormais relégué dans un cours marginal, avait donné une singulière interprétation. Comment expliquer pareille évolution du Bauhaus même ? Faut-il le comprendre comme finalement rentré dans le rang ? Mon hypothèse est plutôt qu'il devait résister encore à une autre sorte de poussée envahissante, celle qui allait trouver son expression aboutie dans l'État nazi. Littéralement, Hannes Meyer plaide pour une économie fonctionnelle. Cela ne laisse-t-il pas entendre que se développait autour de lui une pratique qu'il pouvait estimer non fonctionnelle de l'économie ? Si c'est le cas, qu'était donc cette pratique ? Le texte le dit lorsqu'il évoque « l'embarras des métiers d'art ». Cette expression ne veut probablement pas dire, pas seulement en tout cas, que les tenants de ces métiers sont embarrassés (ils ne savent plus quoi faire ni comment s'y prendre étant données les poussées contemporaines). Non, elle veut dire aussi, assez brutalement j'en conviens, qu'ils sont embarrassants. Et s'ils le sont, c'est qu'avec leurs savoir-faire, leurs corps de métiers, leurs académies et autres institutions corporatives, ils sont moins résistants que

réactionnaires. Ils défendent un monde sans fonction ni puissance économique, un monde nostalgique déjà largement poussé hors de l'histoire par des dispositions techniques devenues majeures.

Quel que soit le différend qui opposera finalement, je l'ai dit, Gropius à Meyer, pareille situation était là dès la naissance du Bauhaus. C'est d'entrée de jeu en effet qu'il y eut lieu de résister à la réaction nostalgique dont les nazis allaient faire politiquement leur miel en imaginant une Allemagne mythique, je veux dire en proposant dans l'imaginaire, mais dans l'imaginaire seulement, de résorber la contradiction économique née des poussées techniques du siècle précédent, poussées qui ne parvenaient pas à fleurir ou qui ne donnaient lieu qu'à des rejets insuffisamment éclos et, donc, de mauvais goût. Nous savons ce qu'il en résultera : un État nourri à la dénégation jusqu'à la folie, exaltant côté face les représentations les plus réactionnaires mais soutenant au verso, sournoisement, l'économie de la grande industrie. Du courant (je reviens à la métaphore trouvée chez Kandinsky) qui grossissait de flots divers le mouvement en direction de ce genre d'État, le Bauhaus n'était pas partie prenante : il n'envisageait pas de s'appuyer sur sa force en constitution, il n'y voyait pas sa voie. Ce qu'il cherchait et qui manquait, ce pour quoi il était sans appui résolu, c'était ce que je viens d'appeler « éclosion » : une fructification sans précédent des poussées techniques en cours.

5) Construire quand même

Au cœur, au foyer de la sorte singulière d'organigramme qu'il a dessiné pour le projet de Bauhaus et qu'il a inséré dans les premiers statuts de l'École, Gropius a écrit le mot

« Bau » : le construire, le bâtir. Non pas se servir ni avoir des usages et pas davantage projeter ni concevoir, mais faire, et même, puisqu'est aussi écrit le mot *Entwurf*, esquisser, essayer dans le faire. Je propose, pour conclure rapidement, d'interpréter cette proposition en disant qu'il s'agissait de construire et de bâtir *quand même*, quand bien même on n'a pour ce faire ni l'appui ni la perspective résolus du politique et de l'économique. Ce qui est ici supposé, c'est qu'il est possible de se soustraire à l'emprise de l'un ou de l'autre et qu'au fond, substantiellement, c'est cela construire ou bâtir : faire dans le faire, sans commande extérieure, sans l'appui ou l'excuse d'une telle commande. Où l'on rejoint, mais ce serait l'objet d'une autre conférence, les leçons dispensées par Kandinsky ou Klee et où l'on comprend que, malgré toutes les vicissitudes de l'aventure, ils aient été l'un et l'autre les enseignants les plus durables d'une institution dont nous pouvons aujourd'hui célébrer la mémoire centenaire. Elle nous regarde encore, cette mémoire, nous qui sommes enclins à croire qu'il n'y a rien à faire d'essentiel, sinon mener des opérations économiques ou, quand ces opérations nous étouffent, d'en résorber les effets dans une politique d'État.

PS : toute cette analyse admet : 1) que la technique n'est pas en soi économique ou que l'économie est une particulière direction et d'abord, historiquement, une disposition et une administration de la technique 2) que l'humain est un être technicien instable ou inventif qui touche incessamment à ses conditions d'existence 3) que des inventions auxquelles cet humain procède l'économie dispose avant qu'elles ne soient à proprement parler découvertes.

Faire sans projeter

(conférence, Paris, 04 avril 2019)

1) Introduction

Mon livre sur le Bauhaus crée des relations entre quelques unes des réflexions qui ont pu mûrir dans cette institution et des textes philosophiques plus anciens qui se trouvent ipso facto tantôt remis en jeu, tantôt remis en cause. Cette démarche n'est pas historique, aucun document ne venant justifier que soient ici ou là plus particulièrement évoqués des penseurs comme Fichte, Rousseau ou encore Aristote. Si elle a une ambition, ce n'est pas celle de connaître le Bauhaus, mais plutôt, en adoptant d'abord à son égard une attitude de compréhension et de bienveillance, de produire à partir de son événement une analyse du pensable hérité de la tradition philosophique. Qu'est-ce à dire « le pensable » ? Ceci que parmi les mots, concepts, notions dont nous sommes les héritiers et que nous cultivons afin de repérer le monde, tous ne sont pas absolument ou exactement pensés, même les plus habituels. Ainsi croyons-nous que nous savons ce que peuvent signifier des termes comme « politique » ou « économie » ou « art » parce qu'il existe une longue culture de ces mots. Nous les supposons suffisamment déterminés par cette culture pour n'avoir plus à y penser vraiment et, l'esprit ainsi discipliné, nous discutons d'objets dont nous nous estimons justifiés de croire que certains sont politiques, d'autres économiques, d'autres encore artistiques.

C'est justement ce genre de supposition et de discipline

intellectuelle qu'un événement historique comme celui du Bauhaus met à mal. Il le fait, il l'a fait pour ce qu'il en est des champs désignés, donc, par ces termes : technique/art, économie, politique. Qui le considère, cet événement, commence par ne pas douter qu'il ait rencontré la politique sur son chemin, ne serait-ce qu'en raison de l'hostilité qu'il rencontra et dont les nazis se firent les hérauts jusqu'au moment où, parvenus au pouvoir, ils obtinrent la fermeture de l'institution. Mais c'est aussi bien à l'économie que le Bauhaus s'est intéressé comme en atteste explicitement, entre autres documents possibles, une déclaration de son deuxième directeur, Hannes Meyer (je cite particulièrement cette déclaration dans mon livre, mais bien des textes rédigés par Gropius dans la période immédiatement précédente ne manifestent pas moins un souci, et même une connaissance, de ce qui pouvait se dire dans les milieux d'affaires).

Pourtant, dans la plupart des textes qui furent écrits dans la petite quinzaine d'années d'existence de l'institution, le vocabulaire de la politique et de l'économie est le plus souvent absent. Ce sont plutôt des sujets artistiques qui sont traités, et même des sujets – comment dire ? – spécialement artistiques. Kandinsky, qui enseigna longuement au Bauhaus, y écrivit un traité assez technique, *Point, ligne, plan*. Moholy-Nagy et lui se disputent objectivement, par textes interposés, de ce que peuvent signifier des termes comme « facture » et « touche ». Comment comprendre que pareilles disputes aient pu résonner comme elles ont fait au-delà de leur champ le plus apparent ? Il y a quelque chose d'inclassable dans le Bauhaus. S'il en est ainsi, c'est peut-être parce qu'il a touché à une certaine absence de la pensée, en tout cas de la pensée philosophique. Disons qu'il a eu lieu sur des lignes de faille de cette pensée. Ni politique, ni économie, ni art, toutes catégories supposées

entendues, ne peuvent saisir son événementialité.

2) De l'inconscient des champs

Pour un peu préciser ce que je veux dire ici, puis-je donner lecture d'une seule page de mon livre où d'abord – il faut bien choisir une entrée – il est question du rapport à la politique ?

"Je me suis au fond demandé, en écrivant ce livre, comment (...) nous pouvions nous retrouver, avec [des] concepts (...) philosophiquement déterminés, en peine de penser, en peine de pouvoir penser le moment que nous gardons en mémoire sous le nom de « Bauhaus ». Cela vaut particulièrement pour ce qui est du rapport à la politique. Quelle est la bonne entrée pour considérer ce rapport ? L'événement « Bauhaus » ? La politique ? De l'un et l'autre mot, savons-nous ce qu'il en est quand nous posons la question de leur relation ? Pouvons-nous penser avec quelque chance de justesse l'ajointement Bauhaus/politique sans retourner à ce qui peut bien faire paraître « la » politique comme une entrée pertinente de questionnement ? Cette « entrée », si c'en est une, est-elle si définie qu'il y paraît ? Kandinsky et Klee se sont intéressés à la peinture intérieurement à elle-même d'une part et l'ont fait différer de son acception classique d'autre part. Comment comprendre que pareil intérêt et pareil travail aient pu susciter, hors de leur champ déclaré de référence, tant de réaction ? N'est-ce pas parce cela touchait, en art comme en politique, à quelque chose de sourd, à quelque chose comme une puissance inconsciente de l'un et de l'autre, voire à l'inconscient de leur rapport ? Il m'a semblé impossible, au moment d'écrire *Art et industrie*, de ne pas faire sourdre ces questions ». [\[1\]](#)"

« Puissance inconsciente de l'art et de la politique », « inconscient du rapport de l'un à l'autre », voilà ce qu'a de fait travaillé le Bauhaus. Cela ne vaut pas pour le seul sujet de la politique. Les expressions que je viens de rappeler, j'aurais pu les écrire aussi en y faisant jouer le mot « économie ». J'aurais pu dire aussi bien que ce qu'a travaillé le Bauhaus, ça n'est pas moins la puissance inconsciente de l'art et de l'économie et l'inconscient de leur rapport. Je vais tâcher d'illustrer à présent cette affaire en reprenant les éléments d'une conférence de Paul Klee tenue à l'époque (1924, Société des Beaux-Arts d'Iéna, le texte sera publié à titre posthume en 1945). J'en profiterai peut-être pour clarifier (il le faut sans doute) l'un des passages les plus complexes (je ne le sais que trop) de mon livre.

3) Klee comme critique de l'économie

"J'ai déterminé les moyens plastiques séparément, puis dans leur rapport très particulier. J'ai essayé de montrer qu'ils pouvaient être retirés de cet ordre de rangement."[\[2\]](#)

Cette conférence est, à sa façon, un petit traité de peinture qui, sans prétention apparente, est pourtant, au sens strict, pour cet art bouleversant. Klee y retourne la hiérarchie gestuelle par les plus classiques théories adoptée. Il dit en substance (je ne détaille pas, faute de temps) que l'art est d'abord matriciel, qu'il ne commence pas par une idée, qu'il n'est pas chose mentale et que, donc, il ne procède pas d'un projet. Il dit encore qu'on peut dessiner avec ou depuis la couleur. Bref, décomposant le peindre en éléments non hiérarchisés, admettant qu'on peut l'entamer et le travailler par plusieurs bouts, il le des-ordonne, il le dérouté. Par extension, il définit foncièrement l'art

comme opération sans ordonnance ou comme opération qui trouve sa route (sa méthode) en son sein même, c'est-à-dire dans le temps de son aventure. Le peindre est pour Klee une technique qui ne sait pas et qui s'autorise à ne pas savoir son intention. Pareil propos reprend de fait une thèse que Kandinsky soutenait dès les années 10 du XXème siècle quand il avançait sa notion de peinture sans objet. Si le Bauhaus a ces deux noms : Kandinsky et Klee comme références majeures, c'est pour avoir considéré que le propos apparemment centré sur l'expérience du peindre que ces deux noms évoquent pouvait être en quelque sorte étendu. Il y aurait art non pas dans le fait de faire des sortes d'objets d'avance inscriptibles sous ce nom, mais dès qu'une technique peut être aventurée. Ou dès qu'on peut faire dans cette technique des pas et finalement un chemin qui n'auront pas été anticipés.

Si donc, avec ce propos en tête, on admet l'art comme un cas de conduite technique, si on en associe la notion, comme on le faisait au Bauhaus, au construire en général (à l'art du *Bau*), alors on a une leçon extraordinairement critique à l'encontre de l'économie. Car on en vient à se rappeler d'une part que ce dernier mot fut il y a longtemps traduit par « disposition » ou « administration », d'autre part qu'il fut un concept – je devrais plutôt dire : un mot d'ordre – dans les théories classiques de l'art. La leçon de Klee est en fait une vive mise en question de l'économie – de la disposition – du produire. Conformément à certains propos de Gropius, elle revenait à donner au chantier – au fait de faire, aux conditions matérielles et matricielles de ce faire – une valeur de principe prenant le pas sur la conception à partir d'une idée. De ce que je viens d'appeler le « fait de faire », elle ne faisait pas un moment d'exécution, mais d'effectuation ou de création. Comment ne pas voir là une contestation des processus de gestion de la production dont la grande industrie était au même

moment porteuse et qui revenaient à enchaîner le produire, ou à le distribuer (mot classique encore) en opérations ordonnées en bon ordre (même source), c'est-à-dire selon une succession de tâches non créatives en elles-même ?

Considérée du point de vue de la technique picturale, la proposition qui se trouve dans la conférence de Klee est une proposition moins porteuse d'une réaction ou d'un repli en direction des opérations artistiques supposées propres à la peinture que d'une émancipation de l'idée d'art elle-même. Elle fait croître et, puisque ces mots ont même racine, elle fait venir à la dimension créative toutes sortes de moments opératoires. En tout cas, elle ne fait pas l'économie de ces moments, elle ne cherche ni à les discipliner ni à en épargner la dépense, elle les considère comme chacun riche de potentialités ou de possibilités. En ce sens, donc, elle n'est pas économique. Davantage même, elle soutient qu'on peut construire ou mettre au monde quelque chose sans disposer a priori de telle ou telle capacité technique à titre de moyen exécutoire. Autrement dit, elle met en cause la notion même d'exécution. Elle suppose le faire comme expérience sans fin d'avance assignée, elle place ce faire dans la portée d'un chantier, non d'un projet. Il est significatif à mes yeux qu'à ce dernier mot, absent du schéma glissé par Gropius dans les statuts de l'École, ait été préféré, dans le même schéma, celui d'*Entwurf*, esquisse plutôt que plan. Et que *Bau*, construction, y tienne lieu d'architecture. Est ici mise en cause, à la racine pour ainsi dire, la notion même d'architecture. Dans l'ordre traditionnel de la construction en effet, la pose du toit est le dernier moment du chantier. Or de ce chantier, dont le nom renvoie d'ailleurs significativement au maniement de pièces de bois et de cales diverses, le charpentier est certes le dernier opérateur, mais non le responsable authentique. De

toute la tecture, si j'ose dire, qu'il construit et cale, il n'est pas le principe. L'archi-tecte l'est, qui d'avance a mis sur plan, et si bien graphié, dessiné ou écrit, que de la construction achevée il est possible de se faire une idée et d'avoir une vue avant même qu'elle ne soit effectuée. Dans son schéma, Gropius inscrit au centre, en foyer, plusieurs mots. Dans la liste, où le plus gros est *Bau*, non seulement on ne trouve pas celui d'architecture, mais pas davantage celui de projet. En revanche, il y a décidément, bien lisible et pourtant souvent pas assez lu, *Entwurf*. Tout un positionnement économique est ainsi, sans rhétorique excessive (c'est le moins que je puisse dire), travaillé.

4) Klee comme critique de la politique

Dans la même conférence, Klee évoque comme à accomplir encore une œuvre d'importance. Voici ce qu'il dit et que j'ai légèrement retraduit :

"On ne peut rien précipiter. Il faut qu'il croisse naturellement, ce grand'œuvre, qu'il pousse, et s'il lui arrive un jour de parvenir à maturité, alors tant mieux.

Nous sommes encore à sa recherche. Nous en avons trouvé les parties, mais pas encore l'ensemble.

Nous n'avons pas encore cette dernière force, car aucun peuple ne nous porte.

Mais nous cherchons un peuple, c'est par cela que nous avons commencé là-bas au Bauhaus d'État .[3]"

Comme on voit, Klee insiste sur la relation du Bauhaus à l'État. Mais il situe cette relation dans un contexte bien particulier, celui d'une certaine absence d'un peuple porteur. Il ne dit pas « le » peuple, mais bien, en effet, « un » peuple. Il y va donc d'une indéfinition de ce mot, et c'est ce qu'il ne faut pas oublier de traduire d'abord, de

comprendre ensuite. La façon de parler qu'adopte Klee ouvre à l'idée d'une portée qui n'est pas, comme un étai, déjà là en soubassement, mais qui a rapport à un à venir. Si le Bauhaus apparaît comme en quelque manière soutenu par l'État, cet État ne s'appuie pas lui-même sur un peuple déjà constitué et défini. Une sorte de métaphore travaille de toute façon la notion de portée, mais là elle n'est pas celle de l'étai, du fondement ou de la fondation. Le terme évoque plutôt ce qui n'est pas né encore et qui, pour l'heure sans figure ni visage ni corps, est nourri, est encore et seulement nourri au sein d'un ventre qui n'a pas accouché de ce qu'il porte. Il implique un élément matriciel, ou maternel, ou encore matériel, tous ces mots étant de même famille. Qu'est-ce que cet élément ? Là encore, pour y penser, je me rappelle un vieux mot, celui, grec, d'*oikos*. Si un tel rappel a toutes les allures d'une interprétation, il constitue en fait une explication. Grâce à lui, je m'explique avec le propos de Klee, lequel n'était pas avare de références au féminin. Se trouve en fait évoqué un champ de grossesse qui n'est pas celui du déjà né ou du déjà constitué. Donc, il ne s'agit ni de ce qui étaye l'État, la cité, la *polis* ou, en langage plus moderne, la nation, ni de ce sur quoi on peut actuellement compter, ni de ce qui est déjà dans l'ordre du nombre (de la foule par exemple). C'est donc ce qui est encore sans manifeste et sans manifestation. Ou ce qui, non encore identifié, sans nom même, indéfini, est en gestation dans un *oikos* lui-même en état de grossesse. De là plusieurs conséquences.

La première, c'est que si le Bauhaus est substantiellement soutenu par ce qui est en gestation, il ne peut être qu'au fait de ce qui pousse et grossit dans l'époque. En ce sens, il s'intéresse à ce qui vient et il n'est pas réactionnaire. Il s'écarte même si bien de ceux qui sont dans la réaction qu'en effet, le moment venu, un État profondément

réactionnaire et finalement mortifère – un État se prétendant, au prix de toute une mythification, enraciné – ne le soutiendra pas.

La deuxième, c'est que toute explication avec le propos de Klee implique un désaccord avec l'idée de communauté identifiée par ses sources ou par ses racines, c'est-à-dire par son passé.

La troisième, c'est que, je l'ai dit déjà en commençant, ce désaccord est aussi, de fait, une explication avec la longue culture qui a construit les idées de politique, d'économie et d'art, ainsi que les rapports entre ces idées. Là se trouve décidément la leçon du Bauhaus, leçon qu'on ne saurait entendre en se limitant à une étude seulement historique de l'institution : elle aura ébranlé, elle ébranle encore la pensée au-delà de son contexte d'énonciation, à savoir les années 20 en Allemagne.

5) Généralisation

Les humains n'ont pas toujours emmené avec eux les idées d'économie et de politique. À l'échelle de l'anthropologie, ces idées ne sont pas de tout temps ni universelles. Lorsqu'elles ont commencé à être posées, puis surtout, au temps de Platon, questionnées et réfléchies, on a compris que leur consistance dépendait d'une conception de l'humanité comme puissante techniquement, c'est-à-dire capable, toujours ou incessamment capable, de modifier ses conditions et son état d'existence en mettant au monde des choses qui n'y étaient pas. Si les hommes ont été par les Grecs pensés comme des animaux politiques, c'est parce qu'ils étaient aussi par eux pensés comme des animaux techniciens, des animaux capables de (se) changer le monde. Ainsi qu'on

le voit particulièrement bien chez Aristote, il s'agissait de donner à cette capacité des règles de convenance et de justice, et cela, sans doute, au nom du bonheur. Mais l'histoire a suffisamment montré comment ce qui peut être proposé en ce nom est susceptible aussi de s'ankyloser et de se scléroser, c'est-à-dire de faire État (politique) ou système (économique) au risque de se retourner contre la vivacité initiale – contre la puissance existentielle – de la technique. Ce fut le problème au temps du Bauhaus, ça l'est encore dans le notre : des intérêts, des forces qui sont un temps vifs, porteurs de mutations adoptables, bref capables de modifier les conditions de vie se convertissent bientôt. Voici qu'ils passent en normes et en défenses, voici qu'ils pervertissent, voire mortifient la capacité des techniques et des gestes à modifier la vie, c'est-à-dire à faire vivre la vie.

Si le Bauhaus nous reste en mémoire et nous regarde encore, ce n'est pas parce qu'il s'est ou se serait inscrit dans une ligne politique ou, au contraire, économique, ce n'est pas, donc, parce qu'il aurait adopté une ligne de défense dans l'un ou l'autre genre de règlement de l'existence. Non, c'est pour avoir mis en tension le faire ou le *poiein* (le fabriquer, le construire, non pas l'agir), c'est pour avoir été un lieu de dispute dans ce champ du faire ou du *poiein*, c'est pour ne l'avoir pas considéré comme réglé ni tout installé dans des savoir faire réglementés. Il y allait d'incertitudes quant à la puissance du savoir faire lui-même. Ou d'une conscience, par les désaccords manifestée, de la défaillance du capital de savoirs. Ou d'un esprit en situation de rendre au faire la dimension d'une expérience – d'une traversée – incertaine. Cela pouvait aller jusqu'à faire travailler de façon non machinale des mécaniques ou de mettre en œuvre des machines, et plus généralement des techniques, sans garantie d'avance quant au rendement ou au résultat.

J'insiste sur ce point. Si le Bauhaus nous regarde encore, c'est pour avoir fait cas de la leçon de Klee au-delà du champ le plus manifeste de cette leçon, c'est pour s'être ouvert à la possibilité de dissocier, dans la société industrielle, le mécanique et le machinal. La leçon de Klee (décomposer les pièces de la mécanique de la peinture pour examiner les potentialités de chacune de ces pièces et opérer de façon non machinale avec chacune) a été étendue. Elle l'a été, de fait, par un Moholy s'intéressant aux techniques de la photographie, de la lumière, de l'éclairage et de la cinétique. Elle l'a été aussi, ce sera mon dernier exemple, par un Breuer se demandant comment aventurer l'industrie du tube chromé jusqu'au point de faire avec elle ce qu'on n'y faisait pas, ce qu'on ne savait pas ni ne s'attendait à faire avec elle, à savoir : une chaise.

Si là s'est en quelque sorte annoncé le design, alors ce design n'aura pas été celui que toute une ingénierie appelle aujourd'hui à la rescousse pour faire passer sa conception du monde ou pour rendre cette conception non pas utile, mais usuelle. Je dis bien : « ingénierie », je ne parle donc pas d'une qualité qui se dit avec un mot voisin, celui d'ingéniosité. Ce que je mets en cause, ce n'est pas le fait de se débrouiller ou de bricoler avec ce qu'il y a, c'est l'hypothèse qu'une conception pourrait se tenir essentiellement, ou principalement, dans un projet supposé se connaître assez lui-même ou avoir en soi assez de raisons pour pouvoir être ensuite exécuté.

J'ai parlé d'entretenir une relation non machinale au mécanique. C'est un fait sur lequel Sophie Fetro a travaillé : nombre de designers ont œuvré à la re-disposition des machines, de leur accès, de leurs

interfaces, voire de leur localisation dans les espaces de production. L'affaire concerne, en ce sens, la capacité à faire, à travailler ou à mettre en œuvre. Mais elle peut toucher aussi aux usages ou, pour mieux dire, à l'accommodation par habitude dans l'utilisation des produits, accommodation telle qu'on en vient à user – à être dans l'usage – sans rien se demander parce que les objets dont on se sert se laissent saisir et même se prostituent dans l'usage. Le mot est fort, sans doute, mais j'ai cru bon de le mettre en jeu dans mon essai *Art et industrie* : dans le contexte du devenir strictement marchand d'un commerce qui, parce qu'il admet dans son nom même quelque chose comme une relation mutuelle, n'est pas nécessairement voué au *merchandising*, il implique a contrario l'idée que ce qu'on trouve auprès de soi, on serait fondé à attendre qu'il s'offre en toute circonstance comme moyen et que, s'offrant en apparence ainsi, il soit pour l'essentiel cas d'assouvissement.

Mettre au monde des objets avec lesquels on peut vivre ou dont on peut se servir dans la vie sans pour autant oublier leur entité, comme dira un Frank-Lloyd Wright auquel l'idée de design doit plus qu'on ne le sait souvent, voilà qui concerne aussi la leçon du Bauhaus. Ce sont de tels objets que j'aurai dans mon travail appelé des appareils, soit des entités techniques – des mécaniques – qui demandent elles-mêmes, étant donnée la façon dont elles se présentent, qu'on les examine avec tact et que, ce faisant, on éprouve ce qu'elles peuvent avoir, à chaque fois, de singulièrement précieux.

Notes

[1] Édition 2015, p. 121.

[2] Klee, Théorie de l'art moderne, p. 24.

[3] Voir mon article « Un peuple manque », in Vertigo n° 37, Nouvelles éditions Lignes, 2010