

Le devenir authentique des techniques

En prenant appui, comme on va voir, sur l'histoire de la photographie telle fut interprétée par Walter Benjamin (1931), j'ai l'intention de réfléchir en fait plus généralement à la façon dont les inventions techniques s'installent dans la culture. Des phénomènes professionnels et des structurations de marché sont dépendants de cette « installation. » L'histoire des arts des images depuis la photographie permet de formuler une hypothèse singulière selon laquelle l'authenticité d'une technique se découvre en second lieu. Dans un premier temps, c'est la capacité à mimer les productions d'une autre, plus ancienne, qui permet à cette technique de se répandre. Mais le public authentique est à venir.

Sur la base de ces considérations, je me propose de développer l'idée que cet « à venir », lié au travail de l'art sur les techniques, ne rentre pas dans des logiques prévisionnelles et qu'il ne se constitue pas dans le cadre des valeurs instituées de la reconnaissance. Il requiert une forme d'attention particulière à des phénomènes qui ne peuvent, d'abord être que mineurs.

1)

Je me disposais, phase de maturation lente achevée, à entrer dans la préparation concrète de la présente conférence lorsque mon regard a été arrêté par un article du journal *Libération* des 11 et 12 septembre 2004. Cet article était consacré aux « énergies du XXIème siècle », au solaire en particulier. Je crois que c'est le travail d'une de mes étudiantes de l'an passé, travail consacré à l'architecture des champs d'éoliennes, qui m'a guidé d'abord vers les photographies accompagnant l'exposé du journaliste François Musseau. Je me suis en particulier arrêté sur les deux images ici reproduites (ci-dessus et ci-dessous).

A lire François Musseau, l'image se comprend ainsi : « la pièce maîtresse est un cube jaune en céramique, pas plus grand qu'une armoire. Placée au haut d'une tour en ciment d'une hauteur de 80 mètres, c'est une chaudière ultra-moderne qui reçoit les rayons réfléchis par des miroirs solaires répartis sur une surface de 12000 mètres carrés, des « héliostats » qui suivent la course du soleil selon un programme informatique surveillé depuis la salle de contrôle située au sous-sol. Ce capteur thermique, où la température atteint les 1000 degrés C, fonctionne comme une sorte de gruyère : un air brûlant y passe avant de pénétrer dans un échangeur de chaleur qui génère une vapeur suffisante pour actionner une turbine classique productrice d'électricité. A côté un réservoir stocke l'énergie accumulée sous forme de « chaleur sensible. » Il permet de poursuivre l'opération pendant neuf heures après le crépuscule. »

Au-delà du choix, sur lequel il y aurait à dire, d'installer au sous-sol, invisible, les dispositifs de « surveillance », ce qui frappe dans toute cette affaire, c'est pour une large part l'absence d'architecture au sens premier du terme. Il n'y a pas là de dessein organisateur, plutôt un bricolage où le contraste entre la petite chaudière « ultra-moderne », « pas plus grande qu'une armoire », et la tour de 80 mètres sans laquelle l'énergie réfléchie par les capteurs ne pourrait être concentrée. C'est pourtant ce bricolage, certes doté d'une certaine beauté (l'opposition de la tour aux capteurs n'est pas sans allure), qui serait appelé à dessiner le paysage des centrales solaires si ce modèle devait être validé économiquement. Ici déjà, il trace l'espace, il structure un paysage, il détermine des usages.

A ce niveau du reste, un problème est d'ores et déjà perceptible : c'est l'immensité de l'ensemble du dispositif, ce sont les infra-structures nécessaires en termes de communication. L'option, dit encore l'article, « est dévoreuse d'espace. »

Cette dévoration de l'espace fait pour moi écho à l'histoire de la sidérurgie qui longtemps exigea beaucoup en termes d'environnement : on ne pouvait produire de l'acier sans un grand étalement de dispositifs productifs reliés entre eux plus par des bricolages que par une véritable architecture (il fallait joindre les mines aux hauts-fourneaux, puis les hauts-fourneaux aux aciéries et, souvent encore, les aciéries aux usines de profilage, tantôt tréfileries, tantôt trains à pale-plates, tantôt presses à aciers plats, etc.) Ce système a connu sa fin dans nos régions avec la généralisation, dans les années soixante-soixante-dix, de la coulée continue, procédé qui conduisait à traiter l'espace de production en termes très différents. D'une certaine manière, c'est alors, et alors seulement, que la sidérurgie est devenue une technique autonome et, comme on ne tarda pas à le voir, délocalisable : elle n'était plus dépendante, ou beaucoup moins, de données environnementales strictes. Je dirais aussi bien, et c'est là où je voulais en venir, qu'elle a passé un seuil de perfection. C'est-à-dire, selon l'étymologie de ce mot et son usage philosophique : elle a traversé son histoire, elle s'est achevée, elle s'est accomplie. C'est précisément sur cette question que j'invite à réfléchir : qu'est-ce qui accomplit une technique ? Qu'est-ce qui parfait une invention ?

2)

Personnellement, mes travaux m'ont plus particulièrement amené à réfléchir sur des questions de contemporanéité. Le contemporain n'est pas exactement l'actuel. Il désigne plutôt une coexistence de choses ou de comportements qui ne datent pas nécessairement du même moment quant à leur apparition, mais qui se retrouvent néanmoins ensemble dans une époque. Dans le

cas de la centrale solaire dont je viens de parler, il y a à l'évidence des éléments de ce type. Pour ma part, la question de contemporanéité qui m'a particulièrement retenu concernait en première apparence les arts. Je me suis demandé comment la peinture, art et technique majeure de l'image jusqu'à l'invention de la photographie, avait pu devenir contemporaine de la photographie. Il serait sans doute indécent que je commente longuement la précision de la formule que je viens d'utiliser, vu que j'en suis l'auteur. Pourtant, cette formule est d'une complexité mesurée. En général, on pense les choses dans l'autre sens ; on cherche plutôt à savoir comment une invention est devenue possible et, donc, contemporaine de ce qu'il y avait avant elle. Remarquez donc que je pose ma question à l'inverse. Je dis que c'est à la peinture qu'il a fallu devenir contemporaine de la photographie. Certes, on va le voir, cette dernière n'est pas demeurée constante dans sa propre capacité de production et il nous reste de toute cette histoire divers genres photographiques, cette diversité touchant elle-même aussi bien à l'esthétique qu'aux modes de la diffusion. Mais enfin, c'est en regardant d'abord les déplacements de la peinture qu'on comprend mieux l'ampleur du processus. C'est cet art, d'abord, qui a été touché, c'est à lui que, très vite, une redéfinition a été imposée. A cela, il y a deux raisons.

La première raison vient de ce que la nouvelle invention, elle-même au départ bricolage au succès inattendu, remettait en cause des savoir-faire, un métier, un marché. Disons qu'elle créait une situation de concurrence tout en impliquant une rupture technique. Disons qu'on devenait capable de réaliser la même chose (des portraits, des paysages, des figures du monde en général), mais autrement. La seconde raison tient à ce que, dans cette situation de remise en cause, l'avantage économique allait indéniablement du côté du nouveau. Là se trouvait, pour autant qu'il s'agissait de jouer la concurrence, c'est-à-dire de viser le même genre de production et le même genre d'usages, le gain de temps productif qui permet, dans un système concurrentiel, d'économiser sur la dépense et de se retrouver en situation de profit supérieur.

D'une certaine manière la peinture, en tant que métier, ne s'est pas remise de cette concurrence. C'est pourquoi j'ai dit à l'instant qu'elle s'est déplacée. Il est probable qu'elle a gagné en authenticité esthétique ce qu'elle a perdu en puissance et en service social. Bref, déchargée d'avoir à servir, elle s'est faite rare et précieuse. Et elle a ouvert d'autres champs d'expérience.

Pour la photographie, quel fut le problème ? En 1931, ce remarquable penseur de l'époque que fut Walter Benjamin évoquait dans sa *Petite histoire de la photographie* l'idée d'un « déclin » précoce de cette technique en tant qu'art. Comment comprendre cette idée paradoxale ? Comment un déclin peut-il être précoce ? Dans l'hypothèse de Benjamin, la clé de l'énigme tient à la distinction entre « art » et « technique. » Cette distinction signifie— on me pardonnera de ne

pouvoir donner dans un premier temps qu'un énoncé appelant une explication et une clarification — que les conditions qui permettent à une technique de s'avérer socialement ne sont pas celle qui lui permette de s'avérer en tant que telle, authentiquement. En d'autres termes, qui, sans être encore tout à fait clairs, feront écho à mon propos introductif, les usages d'une invention précèdent son accomplissement. Pour m'exprimer précisément, je dirais qu'une technique peut être employée avant d'être parfaitement avérée. S'agissant de la photographie, ce propos se traduit ainsi : la photographie n'avait pas donné ce qu'elle pouvait qu'elle était déjà en vigueur.

Depuis ma lecture de Walter Benjamin, lecture qui n'est peut-être pas tout à fait orthodoxe, je pense qu'il existe, pour une même technique, diverses conduites. Parmi elles, dans certains cas du moins, l'art. Il y a conduite artistique d'une technique lorsque celle-ci est avérée dans sa puissance propre, c'est-à-dire lorsqu'elle donne ce qu'elle seule peut donner. Au bout du compte, une fois avérée la photographie comme telle, nous voyons bien qu'une image photographique ne vaut pas une image picturale. Qu'elle vaille moins en terme d'échange, c'est ce que l'on a su tout de suite, lors de son essor économique (si elle avait représenté une valeur d'échange supérieure, elle n'aurait pas gagné dans sa concurrence avec la peinture). Qu'elle ait une autre valeur d'usage, qu'elle ne produise pas les mêmes effets d'usage — notez bien que j'établis ici seulement une différence, non une comparaison — c'est ce qu'il a fallu découvrir au-delà du déclin artistique précoce de la peinture, c'est ce qui est apparu à partir du moment où des artistes, sortant la nouvelle technique de son emploi dans le système de la concurrence, ont avéré sa spécificité. Ces artistes ont permis l'authentification culturelle de la photographie en montrant ce qui pouvait être montré avec elle, et avec elle seulement.

Je ne peux ici, où il ne me revient pas de faire un cours d'esthétique, montrer à quoi tout cela se voit et s'est vu. Mais je peux tout de même suggérer une sorte de règle où se trouve mis en correspondance les phénomènes institutionnels et les phénomènes esthétiques. Dans l'histoire que je viens d'évoquer, tout s'est passé comme si la photographie avait d'abord conquis un marché qui était alors occupé par la peinture. Vous noterez les connotations de ces mots : conquête, occupation. Au-delà, voyez ce qui se passe : dans sa phase conquérante, donc dans son moment d'institution, la photographie était originale techniquement, mais non esthétiquement. Esthétiquement en effet, elle était imitative, elle donnait, en moins coûteuses, des images de même type que la peinture. C'est ensuite seulement que l'esthétique photographique s'est avérée. Et ensuite seulement, par la même occasion, qu'une culture de la photographie, ou même une culture faisant place authentiquement à la photographie, a pu se développer.

Sans doute faudrait-il, là encore, que je précise la façon dont je parle. La

culture est pour moi fondamentalement un processus de valorisation, c'est-à-dire de préférence. Or on ne peut préférer s'il n'y a pas de différence. Pour qu'une culture vive, il faut des différences. Ainsi l'établissement d'une différence entre l'image picturale et l'image photographique, établissement qui fut l'une des affaires du XXème siècle, est-il ce qui, instaurant les conditions d'un débat esthétique, a permis de faire vivre la culture de l'image. Mais vous voyez bien, en tout cela, trois moments forts distincts : le moment économique de l'installation, le moment artistique de l'authentification et le moment culturel de valorisation symbolique. A mon sens, les deux derniers moments n'empêchent pas le marché de subsister. Dans une certaine mesure même, ils le consolident (en tout cas, les conditions du profit sont stabilisées). Mais sans doute ne sont-ils pas contemporains de sa phase conquérante.

3)

Ce que je viens de dire justifie l'idée d'une recherche artistique articulée au progrès de certaines techniques sur le marché, en particulier le marché des images. Dans mon schéma, une telle recherche, sans être secondaire, est néanmoins seconde. Son enjeu, second lui aussi par voie de conséquence, est la vie de la culture, la capacité de cette dernière à échapper à la morne célébration des valeurs acquises ou, au contraire, à s'éteindre dans sa propre ritualisation et imitation.

Que cet enjeu nullement secondaire puisse être pensé comme second signifie que les institutions capables de valoriser une invention ne se produisent pas elle-même en même temps que cette invention. Ainsi fut-ce avec décalage que toute une photographie de l'instant, aujourd'hui en passe de se ritualiser sous l'effet d'un nouveau mode, très concurrentiel, de la facture des images — le numérique — a pu trouver avec la presse l'institution spécifique apte à la valoriser.

Je n'ai nullement démontré ici une loi historique, mais l'existence d'une condition possible de l'avancée des techniques dans le monde, condition encore plus prégnante sans doute si le symbolique est en jeu puisqu'alors en effet il est bien difficile de comprendre le processus en le réduisant à sa dimension marchande. Selon cette condition, il vient un moment critique où le devenir de l'invention échappe aux modalités établies de la consommation. Ce moment critique et, encore une fois, paradoxalement second, est pourtant celui où s'établit authentiquement la nouveauté. C'est donc aussi bien le moment où le neuf apparaît comme tel : surprenant, inhabituel pour toutes les instances de la vie et pour toutes les structures de l'échange.