

Art - Technique & Décroissance

Jean-Claude Besson-Girard

DIRECTEUR D'ENTROPIA

REVUE D'ÉTUDE THÉORIQUE ET POLITIQUE DE LA DÉCROISSANCE

jcbesson@wanadoo.fr

Résumé

La pression du modèle dominant fondé sur le mythe suicidaire de la croissance économique infinie, sur une planète aux ressources finies, s'accompagne d'une anesthésie grandissante de nos facultés de sentir ayant la fonction de prévenir les luttes pour un monde plus humain en alliance avec la nature. S'il faut penser la décroissance comme un combat contre l'industrialisme, il faut relier l'hégémonie de ce dernier aux fondements des croyances occidentales dominantes, en menaçant la diversité et la pérennité. On peut envisager l'idée de la décroissance (l'après développement) comme une esthétique de résistance face au technicisme et comme une nouvelle solidarité planétaire.

Mots clés: Art, croyances occidentales, décroissance, industrialisme, résistance, technique.

Art - Technique & Degrowth

Abstract

The pressure of the prevailing model, founded on the suicidal myth of unlimited economic growth, on a planet having limited resources, goes along with an increasing anesthesia of our feeling faculties aimed at preventing the struggle for a more human world in cooperation with nature. If we are to conceive ungrowth/degrowth as a struggle against industrialism, we must link the latter's hegemony with the foundations of the Western beliefs ruling the world and threatening diversity and temporal continuity. We may envisage the idea of ungrowth/degrowth (post-development) as an aesthetic of resistance before technologism and as a new planetary solidarity.

Key words: Art, Western beliefs, ungrowth/degrowth, industrialism, resistance, technique.

Recibido: 31-03-2008 / Aceptado: 24-04-2008

*Ici, en Occident, où la passion explicative transforme
les objets, y compris esthétiques, en cadavres, le délire
explicatif techno-scientifique-économique
a pris la place causale des arrangements de la Référence
nous appelons mythes et religions.*

Pierre Legendre

1. De l'ambiguïté originelle et constante entre art et technique

Le mot *art*, pour les philosophes, les théoriciens, les critiques et les sociologues, est une notion abstraite relativement récente. Elle fut précédée par une appréhension concrète aussi ancienne que les sociétés humaines depuis *Homo faber*, comme un répertoire de formes s'ajoutant à celles qui sont fournies par la nature ou qui s'en inspirent. Leroi-Gourhan, non sans céder à quelques présupposés métaphysiques, affirme que le même équipement fondamental du cerveau conduit *Homo sapiens sapiens* à "fabriquer des outils concrets et des symboles". Il confirme ainsi l'intuition de la langue grecque ancienne où le mot *art* n'existe pas et se traduit par *techné*. Pour Platon, la *techné* permet la création, la *poiésis*; c'est une disposition humaine qui par l'action, la *praxis*, permet la réalisation de l'ouvrage comme tel, l'*ergon*.

L'autonomisant de la notion d'art par rapport au religieux apparaît en Italie au *Quattrocento*, mais avant le XVIII^e siècle, toute réflexion sur ce que l'on nomme en français *art* souffre d'une ambiguïté essentielle. L'art est à la fois procédé et moyen— ce que le grec *techné* traduit nettement— et l'idéal appréhensible par les sens qui s'oppose depuis le Moyen-âge à la Nature, considérée ou non comme création divine.

Le philosophe allemand Baumgarten invente, en 1753, le terme *esthétique* pour désigner la science de la connaissance sensible. Dérivé du grec *aisthétikos*, et de *aisthanestai*: "sentir", l'*esthétique* produit également le mot *anesthésie* et le verbe *anesthésier*, qui signifie l'action qui prive de la faculté de sentir (la douleur, mais pas seulement, comme nous le verrons plus loin). "L'invention" de Baumgarten aura des conséquences considérables aussi bien pour la notion d'art que pour celle de technique. Avec Kant (1764), la liberté apparaît dans la notion d'art: "En toute rectitude, on ne devrait appeler art que la production qui fait intervenir la liberté, c'est-à-dire par un libre-arbitre dont les actions ont pour principe la raison".

L'autonomisation du mot *technique* (1750) est rigoureusement contemporaine de celle du mot *esthétique*. Sa signification va tendre à s'en éloigner désormais, mais, dans l'acception la plus répandue du substantif *technique* (Petit Larousse, 1989): "Ensemble des procédés et des méthodes d'un art, d'un métier, d'une industrie", l'ambiguïté originelle réapparaît. On connaît la suite¹. La plupart des penseurs de la technique ont exploré jusqu'à ce jour ce que je nommerai "le glissement progressif du religieux". Le besoin de croire, anthropologiquement analysé, dévoile sa permanence historique sous des appellations variables selon les époques. Elles conservent toutes un statut de croyance. Ainsi, par ordre chronologique, pourrait-on nommer: les mythes, les religions, le monothéisme tricéphale, la science occidentale, le scientisme, l'économisme, le technicisme. Chacune de ces catégories hérite de la part d'idolâtrie contenue dans celle qui la précède. Je formulerais volontiers l'hypothèse que ce glissement idolâtre a pour origine un phénomène, à ce jour non encore clairement élucidé, qui concerne l'origine de l'art dans ses liens avec le religieux, c'est-à-dire avec la mort et avec le pouvoir. Analogiquement, il ne faudrait donc pas s'étonner que les Grecs –héritiers et premiers théoriciens des cultures qui les ont précédés– aient utilisé un même mot *techné* pour évoquer l'immémoriale et ambiguë liaison entre art et technique. Cette étrange et permanente ambivalence est toujours vive, comme en atteste la présence, dans nos "maisons de la presse", d'une publication appelée *TECHNIK-ART*.

2. De la dimension esthétique de toute expérience dans ses relations à la technique artisanale

Théoriquement, l'expérience esthétique peut être comprise comme une logique de contemplation active qui met en question, construit et déconstruit nos modes de représentation de la réalité. Elle *transforme* notre "être au monde" et le relie à qui ce peut transcender les limites subjectives de la perception. Selon moi, elle permet ce faisant (contemplation *active*), d'accéder au "souci du monde", dans ses dimensions existentielles personnelles et interpersonnelles, dans ses rapports à la technique, à l'économique et dans ses relations au politique. Toutefois, les trois phrases précédentes ne présentent qu'une apparence de théorie, sauf si l'on fait, une fois encore, recours aux Grecs. Pour eux le mot *théôria* désignait un groupe d'envoyés à un spectacle religieux,

ou à la consultation d'un oracle. Il était donc associé à une démarche communautaire orientée vers la contemplation, la méditation ou l'adoration. La laïcisation de ce terme a accompagné le progressif désenchantement du monde. L'envahissement progressif de l'emprise technologique sur nos vies soumises au "funeste credo de croître"² a réduit la signification de la *théorie* à un utilitarisme désolant amputé de la dimension poétique qu'elle contenait à l'origine.

Je me limiterai ici à suggérer qu'il convient de penser la dimension esthétique de toute expérience de présence au monde, plutôt que de penser en quoi l'esthétique peut être une affaire d'expérience.

Qu'il me soit permis d'évoquer ma pratique artistique. Depuis cinquante ans, je tente "d'être peintre". Cette pratique, telle que je l'ai choisie –c'est-à-dire comme un métier de longue tradition– m'impose un ensemble de règles et une technicité certaine où la liberté d'exécution se confond avec le choix des contraintes. En cela, il n'y a rien de fondamentalement différent avec l'exercice d'autres métiers artisanaux. J'utilise des matières et des outils: la toile de lin, apprêtée ou non, tendue sur un châssis de bois; des brosses et des pinceaux; une palette ou quelque support plan en faisant office; des couleurs contenues dans des tubes de plomb; divers outils secondaires, récipients, chiffons, huiles et diluants... Je me considère donc comme un artisan, renouant en cela avec un statut social fort ancien et oublié par la majorité des peintres depuis l'époque romantique, dont le début est contemporain de l'ébranlement de la civilisation thermo industrielle. Ce fait mérite d'être souligné pour le sujet qui nous occupe ici: *Art -Technique & Décroissance*. "Tous les peintres sont potentiellement philosophes, parce que leurs effets sont bien souvent des matérialisations techniques de leurs rêveries", dit Gilbert Kieffer (2003).

En effet, comme tout le monde, je rêve. Mais, contrairement à la majorité et semblable en cela à tout poète, mon activité onirique s'exerce aussi à l'état de veille. Contemplatif et actif, mon "travail" commence toujours par une très longue contemplation et méditation *sur le motif*, sur ce qui va me mouvoir et m'émouvoir. Ce faisant, j'ai constaté qu'il fallait que mon ego *décroisse* jusqu'à n'être plus qu'extrême attention à ce qui est. Ma subjectivité demeure mais elle est sans autre attente que celle, jamais possédée mais toujours recherchée, devant abolir la distance entre l'observateur (je) et la chose observée (une part du monde).

Cette expérience singulière de *décroissance* de l'ego, et de son emprise sur le monde, est paradoxale puisqu'elle implique une faculté d'attention et de concentration exclusive de tout autre souci. Ce qui conduit l'opinion commune à considérer *les artistes* comme de parfaits égoïstes incapables de penser à autre chose qu'à leur œuvre. Techniquement, l'acte de peindre est une succession de gestes qui impliquent tout le corps. La main doit devenir œil et regard. Elle choisit et mélange une matière colorée qui se dépose sur un support physique en estimant sans cesse la justesse, la vérité ou la tromperie, non pas en fonction d'une idée *a priori*, mais en se soumettant à l'épreuve d'une intensité de présence au monde dont l'œuvre sera ou non le témoignage. C'est de cela dont il s'agit quand Paul Klee (1998) écrit: "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible". Évidemment, toutes ces remarques ne concernent pas que l'exercice de la peinture. On peut les étendre à la poésie, à l'écriture en général, pour peu qu'elle ait souci de la langue dans sa dimension musicale, comme à toute pratique d'un art où la perception et de la sensibilité ne cèdent pas, en s'y perdant, aux mirages de la technique et à son insignifiance.

3. Art, technique industrielle et décroissance

Limiter la réflexion sur la décroissance à la critique de la croissance sous ses aspects économiques et techniques est insuffisant. C'est restreindre son champ d'investigation aux seules conséquences visibles des effets négatifs de la croissance sur les sociétés soumises à ses contraintes. L'hypothèse que j'avance ici tend à esquisser un programme d'exploration dans un domaine jusqu'alors curieusement négligé: celui d'une dimension invisible de cette nouvelle "servitude volontaire" acceptée, semble-il, comme une soumission fatale à l'économisme et au technicisme. En amont des blessures et des ravages psychologiques, sociaux et politiques provoqués par la croissance, cette dimension invisible est celle de *la perception sensible* dans la relation à soi-même, aux autres et à la Nature. L'art, dans toute la diversité de ses manifestations, est en quelque sorte la trace visible et sismographique qui en atteste la présence. C'est donc en interrogeant et en examinant l'évolution de l'art, que l'on peut juger de l'état présent de cette *perception sensible*. En creusant cette supposition, bien que confusément encore comme l'est toute intuition près de sa source et semblable à celle-ci, quand elle cherche en tâtonnant son chemin, il m'apparaît que l'art,

comme nécessité anthropologique fondamentale, est le point d'appui qui permet de soulever la chape de plomb que le technicisme, en particulier, fait peser sur nos vies.

Pour aller au plus près de cette intuition, il faudrait, bien sûr, méditer sur la rencontre de l'art et de la technique, comprise dans sa dimension industrielle, car ce que j'ai évoqué plus haut ne concerne qu'une expérience singulière de l'esthétique dans ses relations à une technique traditionnelle et artisanale. Vaste sujet dont je ne pourrai ici qu'esquisser le dessein en le mettant en relation avec l'idée et la valeur d'une civilisation de décroissance.

4. Technique industrielle et transformation du statut de l'œuvre d'art

Quatre-vingts ans après sa première publication, l'essai sur "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique" de Walter Benjamin (1939), demeure l'étude la plus fulgurante et la plus riche sur les relations entre la technique industrielle et l'évolution du statut de l'œuvre d'art. Résumer la thèse de Benjamin en quelques mots est une tâche impossible, je n'en retiendrai que le fil conducteur. La technique industrielle de la reproduction photographique des œuvres d'art, si elle détruit leur fonction sacrale, culturelle, en faisant disparaître "l'aura" supposée d'exister dans le caractère unique de chacune d'elles, permet en revanche une crise de l'expérience en détachant l'œuvre d'un instant déterminé pour la transposer dans la durée historique d'un éternel présent:

En multipliant les exemplaires elles [les reproductions] substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une seule fois. En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance, elles lui confèrent une actualité. Ces deux processus aboutissent à un considérable ébranlement de la réalité transmise, - à un ébranlement de la tradition, qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et de son actuelle rénovation. Ils sont en étroite corrélation avec les mouvements de masse qui se produisent aujourd'hui (p. 276).

Au moment où il travaille à cette dernière version, Benjamin est profondément désespéré, mais il se raccroche, sous l'influence de Brecht en particulier, à la dimension messianique qu'il décèle dans le marxisme historique, malgré les mises en garde de son ami Gershom Scholem. La

douloureuse contrainte de sa foi en la technique ne lui permet pas, du moins dans cet essai, d'appréhender les germes d'une catastrophe plus lointaine que celle qui s'annonce sous ses yeux, c'est-à-dire la catastrophe de la perception, l'effacement du symbolique et la soumission aux totalitarismes de la technique et de l'économisme que révèle l'époque actuelle. Mais Benjamin, loin d'être un dogmatique, se serait emparé ces questions si sa mort prématurée et tragique n'avait pas interrompu sa quête du sens, au cœur de temps obscurs et insensés³.

5. Décroissance et fondements des croyances occidentales

La jeune pensée de la décroissance a hérité des concepts issus de la recherche et de la réflexion écologique, en particulier ceux d'*échelle*, de *limite*, de *finitude*, et d'*interdépendance généralisée*. Ces notions ont introduit des paradigmes qu'aucun raisonnement sérieux sur notre situation spécifique ne saurait aujourd'hui négliger sans devenir aussitôt oiseuse, voire insignifiante. Par exemple, aucune prospective sérieuse, dans quelque domaine que ce soit, ne peut plus ignorer les causes anthropiques de la crise climatique ou de l'effondrement de la biodiversité. Il est donc légitime de remarquer que si l'art et la technique sont aussi anciens que l'humanité, il a dû se passer un phénomène historique qui les a disjoints et qui relève de ce que je nommerais *une négligence anthropologique*: celle de l'insouciance des échelles, des limites, de la finitude planétaire et de l'interdépendance généralisée. Nous savons que ce phénomène historique est celui de l'apparition de la civilisation thermo industrielle. Chaque jour nous découvrons les conséquences dramatiques de cette *insouciance* dont l'origine historique et factuelle remonte à plus de deux siècles en arrière. Mais j'ai la conviction que s'en tenir là est insuffisant et qu'il faut revisiter les fondements des croyances de la civilisation occidentale pour découvrir et comprendre la source anthropologique de sa volonté de domination et la clé de sa "réussite" technique, puisque c'est bien cette performance unique que l'état actuel de la biosphère remet fondamentalement en question.

Aucune société humaine, aucune civilisation n'a existé sans art et sans technique. Mais alors, pourquoi l'Occident est-il devenu ce modèle unique et triomphant que nous observons au moment même où son extension planétaire rencontre les limites objectives de sa "réussite" au-delà desquelles la survie de l'espèce humaine est compromise ? Le

problème majeur dans tout cela est évidemment que ces analyses, qu'il faudrait certes nuancer, ne sont partagées que par une extrême minorité et que l'évolution des esprits, des mentalités et des comportements est infiniment plus lente que celle des phénomènes négatifs dont seule une prise de conscience collective et des décisions politiques "révolutionnaires" pourraient enrayer l'issue. Pourquoi, face à cette situation et sachant ce qu'il faudrait faire, nous ne le faisons pas ? s'écriait Vaclav Havel, écrivain et Président de la république Tchèque, il y a bientôt vingt ans. Nous en sommes toujours là.

Nous en sommes encore au registre de la croyance. La majorité de nos contemporains *croit* encore au progrès sans limites et aux "généreux" bienfaits de la science et de la technique. Sans doute, il y aura de la casse, admet-elle, et seuls les mieux adaptés survivront. N'est-ce pas la loi présidant à l'évolution de toutes les espèces ? Les OGM aideront à son application "élargie". "Le Cyborg" et "l'homme bionique" sont à portée d'éprouvette et des nanotechnologies. Tant de planètes et de systèmes solaires sont à coloniser. Des soleils nains et maîtrisés fourniront une énergie éternelle. Oui, "nous sommes devenus comme des dieux" puisque la mort elle-même sera vaincue.

Tentant d'approfondir le questionnement sur les relations entre *Décroissance & Technique*, et compte tenu des considérations précédentes, je suis conduit à me demander si ce titre choisi est le bon, ou bien encore s'il faut le comprendre comme un possible catalogue de propositions pour une ou deux des techniques appropriées au service d'une décroissance désirable. Dans la première hypothèse, il pourrait apparaître que le "vrai" sujet soit agonistique. Mais alors il faudrait rajouter l'adjectif "industrielle" au substantif "Technique", puisque c'est bien *l'industrialisme* que nous stigmatisons comme l'origine de nos déconvenues et comme l'objet de nos révoltes contre "le cours des choses", et non pas la technique en soi. Autrement dit, il s'agirait de penser la décroissance comme une lutte contre l'industrialisme. Dès lors, il serait question de stratégie, de techniques et de politiques de résistances, accompagnées, effectivement, de propositions concrètes définies par l'objectif de décroissance. Or, ce que nous déposons sous l'expression provocante de *décroissance* est encore largement impensé pour des raisons qu'il est indispensable de dévoiler si nous voulons dépasser les agressives réactions qu'elle provoque comme les naïves adhésions qu'elle déclenche.

6. La décroissance comme esthétique de résistance face au technicisme

Comment dépasser cette paralysie de la pensée qui surgit dès l'instant où l'imminence d'une catastrophe se présente à la perception et à l'esprit, sachant que ce n'est pas l'espoir impensé qui libère l'avenir, mais bien le désespoir pensé ?

Au nom de quoi, et surtout au nom de qui, voulons-nous construire la pensée de la décroissance, c'est-à-dire celle de l'après développement ? Au nom du refus de la fatalité. Au nom de celles et ceux qui viennent après nous, au nom des enfants, car même sans boussole et désorientée comme jamais, l'histoire continue sa marche en projetant les vivants sur l'empilement des morts. Si, dès sa naissance, la pensée de la décroissance aspire, encore confusément sans aucun doute, à devenir une réflexion théorique et un outil individuel et collectif d'émancipation humaine et de transformation sociale, elle ne peut pas faire l'économie d'une réflexion approfondie sur un des aspects souvent négligé de l'idéologie de la croissance: à savoir, celui des *liens* entre politique, technique et esthétique. Car c'est probablement l'absence de liens, l'autonomisation relative, l'ignorance réciproque et les conflits de prévalence entre chacune de ces connaissances et de ces pratiques qui sont à l'origine de l'illisibilité actuelle de notre avenir spécifique.

Une meilleure connaissance des effets de la croissance, comme réalité économique et comme *mythe*, sur notre faculté de sentir peut nous orienter vers la compréhension du rôle de la technique dans l'effondrement actuel du symbolique et de l'esprit d'utopie. Que la technique soit asservie à l'économisme ou l'inverse importe moins, ici, que de s'interroger sur le sens de l'expression: le mythe de la croissance. Le mot mythe est-il employé comme synonyme d'illusion ou comme référence à un récit cosmologique fondateur ? La langue commune invite à choisir la première signification, celle de l'anthropologie. Dans les remarques suivantes, je propose de superposer ces deux interprétations.

Pourquoi souffrir, physiquement et/ou psychologiquement ? Pourquoi mourir ? À ces questions "métaphysiques" la technique ne répond pas. Elle les élimine en tant que questions. Elle anesthésie. Elle élimine la faculté de sentir la douleur, la peur de la souffrance et de la mort. Elle invente des analgésiques et des psychotropes. Elle fait diversion et illusion. La technique agit sur le comment. Le pourquoi n'est pas son objet. L'évolution technique mesure le progrès dans la mise en œuvre

du comment. Quels sont les critères du progrès ? Qui les définit et au nom de quelles valeurs ?

Toutes ces questions, au demeurant banales, sont inférées à nos multiples perceptions contemporaines du temps. La modernité a conditionné et classé notre imaginaire temporel en catégories de perceptions relativement étanches les unes par rapport aux autres qui contribuent à la “babélisation” contemporaine. Pour les marchands et les spéculateurs l’idéal est l’instantanéité du profit. Pour les politiques le temps court semble être devenu la règle. Pour les économistes soumis au modèle dominant, la recherche d’une croissance sans limites n’abolit pas le temps mais le place en quelque sorte hors champ. Les hommes des “sociétés traditionnelles” manifestèrent, quant à eux, une extraordinaire créativité culturelle pour abolir *périodiquement* le temps et se libérer de “la terreur de l’histoire”. L’observation et le respect des cycles de la Nature induisaient la perception commune de la longue durée, voire de l’immuable. Ces sociétés intégraient tout événement dans la grille de lecture d’un récit mythique, tandis que pour les sociétés modernes, les nouveaux mythes, comme celui de la croissance, sont *sans récit*, sans épaisseur ni profondeur. La nouveauté prime sur la durée. L’obsolescence règne. Celle de tous les artefacts produits par la technique préfigure-t-elle celle de l’homme lui même, comme le pense Gunther Anders ?

La perception d’un avenir infini et indéterminé apparaît avec la modernité. Une rupture par rapport à la fonction traditionnelle du mythe est introduite sous le concept de Progrès. La notion de “progrès technique” a fait basculer les sociétés modernes dans la nécessité de l’invention technique permanente soumise à un Projet et à des projets qui, par définition, gaspillent énormément d’énergies. Ce gaspillage est aussi, comme nous l’avons appris, dilapidation de vies humaines et source d’immenses profits pour le capitalisme. Le cas de la “Grande guerre” en est, si j’ose dire, la démonstration la plus fameuse. À l’inverse, les sociétés traditionnelles selon Levi Strauss (1961) “Ce sont des sociétés qui produisent extrêmement peu de désordre, que les physiciens appellent entropie, et qui ont une tendance à se maintenir indéfiniment dans leur état initial, ce qui explique d’ailleurs qu’elles nous apparaissent comme des sociétés sans histoire et sans progrès”.

Dans ses relations à la technique, donc au Progrès, l'idée de décroissance souffre de deux handicaps majeurs. Le premier est que, subissant de plein fouet la dictature intellectuelle du progressisme, sa signification est aussitôt détournée comme étant un projet réactionnaire. L'imaginaire collectif est à ce point colonisé par le modèle dominant que rares sont ceux capables d'observer, qu'en de nombreux domaines, la décroissance est déjà une réalité commune mais encore largement impensée. Le second handicap est alimenté par les perceptions naïves de ceux qui, refusant à juste raison de se soumettre au modèle dominant, considèrent qu'il suffit d'en inverser les injonctions pour en découvrir l'issue. L'idée de décroissance est encore dans un "angle mort", en particulier dans la représentation que nous avons de notre imaginaire inséré dans la temporalité. L'anthropologie culturelle peut nous aider à enrichir notre compréhension. À l'encontre des concepts ethnocentriques ou nationalistes des valeurs absolues, le relativisme culturel n'aboutit pas à un nihilisme ou la négation de l'Autre. Il reconnaît que le droit, la justice et la beauté peuvent revêtir autant de formes qu'il y a de cultures.

Sans doute, le sort matériel de la classe sociale privilégiée de l'Occident a-t-il été amélioré par le perfectionnement des techniques de la matière. Mais, dans la mesure où la pensée scientifique est devenue, pour l'essentiel, le moteur de perfectionnement des techniques, elle est arrivée à un point critique de remise en question de toutes les certitudes acquises. Puisse la jeune pensée de la décroissance contribuer à les ébranler davantage. L'avenir nous le dira. On proposera donc, pour l'instant, de comprendre la décroissance comme une esthétique de résistance et de solidarité dans un ébranlement, une faculté de *sentir au delà*, une tentative de création d'un autre horizon anthropologique.

Notes

¹ Je renvoie le lecteur à l'ouvrage d'Alain Gras: *Fragilité de la puissance, se libérer de l'emprise technologique*, Fayard 2003, et à l'abondante littérature critique sur "le système technicien", en particulier Günter Anders, *L'Obsolescence de l'homme*, Ivrea 2002, Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983, Jacques Ellul, *Le système technicien*, Calmann-Lévy, 1977, Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, Stock, 2000, Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Minuit, 1968, Bernard Stiegler, *La Technique et le Temps*, Galilée, 1996... pour ne citer que ceux-là.

² Selon l'heureuse formulation d'Alain Gras dans son livre: *Fragilité de la puissance*, Fayard, 2003.

³ Pour étayer cette remarque, je renvoie le lecteur au même T.III, *Sur le concept d'histoire*, P. 434, où Walter Benjamin, méditant, dans un texte très bref, sur un tableau de Paul Klee qui s'intitule *Angelus Novus*, décrit la situation de l'Ange de l'Histoire pris dans la tempête. "[...] Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui, s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès".

Références

- Benjamin, W. (1939). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Folio Essai, N°374, T. III, P. 269 à 316. Paris: Gallimard.
- Kant (1790). *Critique de la faculté de juger*, § 43, T. 2, Œuvres philosophiques. Paris: Gallimard, La Pléiade, P. 1084.
- Kieffer, G. (2003). *Que peut la peinture pour l'esthétique ?* Paris: Éditions PETRA, coll. Transphilosophiques.
- Klee, P. (1998). *Théorie de l'art moderne*. Paris: Gallimard.
- Lévi-Strauss, C. (1961). *Race et histoire*. Paris: Éditions Gonthier, P.44.
- Petit Larousse en couleurs (1989) P. 964.