

Colloque « Faire Théâtre au XXI^e siècle » Chantier Galilée

*Comment faire théâtre au XXI^e siècle ?
Comment écrire des pièces de théâtre
à l'heure de google,
de l'imaginaire technologique,
de Rosetta
et de l'épigénétique?*

Dans le répertoire théâtral nourri de la relation entre arts et sciences, La Vie de Galilée fait référence. Cette pièce a été l'oeuvre d'une vie pour Bertold Brecht. Il en a rédigé de nombreuses versions. Elle fut le fruit de situations géo-politiques changeantes et de l'évolution de son rapport au progrès.

*Comment Brecht écrirait-il La Vie de Galilée aujourd'hui?
Quelles seraient ses références, quelles seraient ses perspectives?*

L'Hexagone, futur Centre National Arts Sciences s'empare du "Projet Galilée" et permet à des auteurs d'être au contact de la science et des technologies en train de se faire, d'être au plus près de la mesure des enjeux dans le rapport au corps, dans les manières de vivre ensemble, dans le rapport aux technologies et aux nouvelles connaissances.

À l'occasion de la Biennale Arts Sciences 2015, une commande est passée à Didier Ruiz pour mettre en scène des scientifiques qui parleront de la science qu'ils font aujourd'hui. La création de « Lumières » aura lieu le 9 octobre à l'Hexagone Scène Nationale Arts Sciences - Meylan.

Entre le contact avec la pratique (les résidences), le contact avec la pensée en train de s'élaborer (les conférences, séminaires et rencontres), le contact avec les oeuvres présentées à l'Hexagone et chez ses partenaires et réseaux à l'échelle nationale, le Projet Galilée nourri et suscite l'émergence d'oeuvres théâtrales nouvelles, aptes à raconter l'épopée contemporaine.

L'Hexagone construit donc un compagnonnage avec des auteurs qui viennent "frotter" leur écriture au contact de l'éco-système culturel, scientifique, universitaire et industriel.

Pour préparer les échanges du colloque du 8 octobre 2015, dans le cadre de la Biennale Arts Sciences – Les Rencontres-i, nous avons demandé à Lucie Conjard, étudiante au Centre Michel Serres pour l'Innovation et à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales – Art et langage, de tenter de construire un chemin dans les questions ou les thématiques soulevées par le colloque. L'objectif est bien d'introduire les débats, de permettre aux futurs participants d'entrer dans l'univers d'un théâtre à venir, de tenter des associations d'idées, de proposer des pistes de réflexion et de recherche, de susciter des lectures.

**Antoine Conjard,
Directeur de l'Hexagone Scène Nationale Arts Sciences - Meylan**

En 1973 Hannah Arendt dans **La Condition de l'homme moderne**¹ faisait état de ce qu'elle appelait un **divorce entre la pensée et le réel**, dont le symptôme le plus criant était l'incapacité grandissante du langage à s'emparer des conséquences des progrès techniques et donc, à dire le monde tel qu'il était devenu et en train d'advenir. Si la langue semble toujours et continuellement mise au défi de s'enrichir pour parvenir à dire tout le réel et, avant tout, le réel tel qu'incessamment transformé par l'activité humaine, un mot a pourtant été trouvé pour décrire notre époque dans sa globalité. Le mot d'**Anthropocène** qui peut heureusement nous aider à désigner cet état d'une époque de l'humanité. Issu du vocabulaire scientifique de la géologie, il est aujourd'hui admis dans de nombreuses disciplines, se faisant ainsi au passage l'exemple de l'inévitable transdisciplinarité à venir dans la constitution des savoirs.

« Un délitement provoqué par l'humain et qui vient s'ajouter au destin de dés-intégration de la nature. »

Il est sollicité par l'histoire dans l'ouvrage de C. Bonneuil et J-B. Fressoz intitulé **L'Événement anthropocène**², qui s'attache à déconstruire l'idée selon laquelle le réchauffement climatique est le fruit de notre ignorance car "*nous ne savions pas ce que nous faisons*" en démontrant historiquement qu'il est le fruit ou les conséquences admises des projets d'une petite partie de la population. On pourrait ajouter en nuancant: le fruit d'un paradigme de pensée qui place l'homme comme maître et possesseur de la nature, qui prétend la connaître au point de pouvoir s'insérer dans son fonctionnement. C'est ce paradigme que dénonce Edgar Morin dans **L'Aventure de la méthode**³, et qu'il explique issu de la première forme de l'humanisme:

(...) *celui de la quasi-divinisation de l'humain voué à la maîtrise de la nature. L'homme, dans ce sens, est mesure toute chose, source de toute valeur, but de l'évolution. Il se pose comme sujet du monde, et comme celui-ci est pour lui un monde objet constitué d'objets, il se veut souverain de l'univers, doté d'un droit illimité à la manipulation sur toute chose.* » p.89

C'est cet humanisme positiviste qui a fondé la manière de faire à la fois de la philosophie et des sciences, et qui a également fondé le rapport à la création artistique comme génie humain et création *ex nihilo*.

L'anthropocène est donc également déplacé du domaine scientifique au domaine philosophique. Il est entre autres sollicité par Bernard Stiegler qui le fait passer d'une notion scientifique, celle d'ère géologique déterminée de manière prépondérante par l'activité humaine, à une notion générale à usage philosophique: celle de l'ère de l'ente-

¹H. Arendt, *La condition de l'homme moderne*, (*The Human condition*), traduction Georges Fradier, Calmann-Lévy, 1961, 369p

²C. Bonneuil, J-B. Fressoz, *L'Événement anthropocène*, Seuil, Anthropocène Seuil, 2013, 320p.

³E. Morin, *L'Aventure de la méthode*, Seuil, Sciences Humaines, 2015, 176p.

ndement, c'est-à-dire de la pensée calculante qui fait du milieu de vie une ressource exploitable industriellement. L'anthropocène pour Bernard Stiegler et comme il l'explique dans le séminaire préparatoire à l'académie d'été 2015 de l'école de philosophie en ligne Pharmakon⁴, c'est l'ère du capitalisme dans toutes ses déclinaisons (industriel, financier, cognitif, computationnel) en tant qu'il est facteur de délitement, de décomposition, (ce qu'on appelle plus précisément l'entropie) à travers des phénomènes comme la perte des savoir-faire par la mécanisation au XIX^e siècle, puis la perte des savoir-vivre, et la perte des savoirs concevoir et théoriser à travers la numérisation totale dont l'apogée est ce qu'on appelle le **capitalisme computationnel**, c'est-à-dire la tension vers une calculabilité de tout ce qui est, et au-delà vers la considération que ce calcul suffit à établir une connaissance, que le traitement de data peut remplacer la théorie.

L'anthropocène, tel que conçu par Bernard Stiegler à l'aide de la notion d'entropie, elle aussi extraite des sciences (thermodynamique) et introduite en philosophie, peut nous aider à comprendre le monde contemporain comme régit par des lois humaines entropiques, c'est-à-dire affecté par un délitement provoqué par l'humain et qui vient s'ajouter au destin de désintégration de la nature. Pour parler plus clairement: l'entropie est en thermodynamique⁵ l'idée selon laquelle toute dépense d'énergie induit un désordre, une désagrégation et selon la seconde loi de la thermodynamique, l'univers entier est engagé dans un processus de délitement, de décomposition des corps organisés en particules solitaires, et dont l'horizon ultime est une stabilité énergétique, l'absence de tout transfert d'énergie d'un corps à l'autre. De là, l'entropie sociale, psychique et technique étudiée en philosophie est le délitement observable des pensées, individus, groupes, sociétés, et milieux par la fragmentation, la perte de lien dans la pensée comme dans la société, comme dans les milieux: un groupe de données n'est pas lié comme l'est une théorie, un ensemble d'individus isolés n'est pas une société, une plantation extensive n'est pas un écosystème. On voit comment cela commence à se lier aux questions d'action culturelle.

Le cadre est posé: la technique s'est développée depuis disons, l'invention de la machine à vapeur, dans un paradigme conceptuel tel qu'il en a fait un facteur d'accélération de l'entropie humaine, qui conduit notre cadre de vie (environnement et société) au délitement. Toute activité humaine n'est cependant pas exclusivement factrice d'entropie: le savoir et les arts ont une charge néguentropique forte, c'est-à-dire qu'ils peuvent être d'une part facteurs d'organisation, de création de lien structurant, et d'autre part de sens, le sens pouvant être décrit comme une organisation des savoirs et des données et comme ce qui permet la projection dans l'avenir, le sens comme direction. Dans cette perspective, la convergence art science peut être admise comme une tentative de ne pas laisser demeurer la technique dans le paradigme par défaut qui la rend destructrice et d'en faire un outil au service de la production de sens, ou de l'inté-

⁴ <http://pharmakon.fr/wordpress/category/seminaire/> et <http://pharmakon.fr/wordpress/academie-dete-de-lecole-de-philosophie-depineuil-le-fleuriel/academie-dete-2015/>

⁵ pour comprendre l'entropie on peut lire *La Horde du Contrevent*, roman SF d'Alain Damasio, ou, « La lente genèse de la thermodynamique », in *Le Facteur temps ne sonne jamais deux fois* E. Klein, Flammarion, Champs.

grer dans un nouveau cadre civilisationnel propre à amener une sortie de l'anthropocène.

Ce colloque a pour objectif de faire l'état des lieux des recherches, des questionnements induits par le contact entre les arts, les sciences et les technologies: notons tout d'abord que ce contact, brisant le carcan des scissions disciplinaires, produit déjà de la néguentropie, réalise

« Produire par le questionnement, l'invention, l'imagination, des liens entre les hommes »

les premiers pas d'une quête de sens, non pas dans l'objectif de trouver ce qui serait un sens caché du monde, mais dans celui de produire par le questionnement, l'invention, l'imagination, des liens entre les hommes, entre les êtres, entre les savoirs, entre les actions. Créer du lien c'est s'avancer vers du sens, étant entendu qu'il n'y a pas un sens à découvrir et que tout lien n'est pas bon à faire: il ne s'agit pas, et encore moins par l'art, de chercher des solutions. Il n'y a pas de solution à l'entropie, il n'y a que des échappées hors d'elle, des bifurcations en son sein permettant d'en réduire l'accroissement; il n'y a pas de lien inconditionnellement bon, il y a des rencontres et des convergences momentanément adéquates à l'établissement d'un système viable pour les hommes.

Onze auteurs, classiques et contemporains, nous ont aidé à établir de larges questionnements qui seront abordés ou non dans ce colloque, mais qui découlent des problématiques abordées de l'écriture, de l'attention, de la technique, du faire-société, de la connaissance et de sa transmission:

Le prisme de la question de l'image nous a permis de traverser les questions de la formation des imaginaires, de l'attention, de l'action, de la production et de la transmission des connaissances, de l'invention, de l'innovation pour aboutir à la question de la technique. Du point de vue de la causalité, imaginaire et technique s'influencent réciproquement et ce parcours peut se clore sur lui-même.

La question de la transmission se pose face à la fragilité du lien entre différentes générations techniques (la génération de l'analogique née dans le téléviseur et le vinyle n'est pas influencée de la même manière dans l'établissement de ses schèmes de pensée par la technique qui l'environne que la génération dite digitale née dans le numérique), et entre différents milieux de connaissance (un physicien, un industriel et un poète vivent, parlent et agissent dans le même monde mais dans des modes de pensées parfois radicalement différents, parfois étonnamment proches).

La question de l'image est posée par la multiplication de ces dernières et de leurs auteurs (art, industrie, individu), qui met en exergue son statut ambivalent de médiatrice, et d'obstacle, de fin en soi et d'outil. La question de l'action induite ou non par ces héritages, ces mots, ces images, ces expériences, est soulevée en conséquence de la précédente et interroge la place de l'esthétique, opérante ou non, au sein du système de connaissance, de production et d'interaction qu'est à la fois l'homme et la société. Est

induite également par le travail sur l'image, la question de la représentation dans ses trois acceptions telles que proposées par Bruno Latour dans sa conférence du 15 septembre 2015 à Grenoble comme représentation artistique devant rendre sensible à, représentation scientifique, devant rendre compte d'un donné, et représentation politique comme devant porter la parole d'un groupe silencieux par cela même qu'il a légué cette parole.

La question de la technique se pose parce qu'elle conditionne notre rapport au monde et est conditionnée par lui (la possibilité de traverser l'atlantique en quelques heures minimise l'enjeu du départ, nous n'éprouvons plus ce qu'éprouva Colomb à son départ, ni ce qu'éprouvèrent les passagers des grands paquebots du XIX^e; en retour nous tendons tous plus ou moins à percevoir la technique comme une forme de magie corrélativement ou non à notre connaissance des processus techniques).

Image et attention

La question du statut de l'image est mêlée tout à la fois au processus de création et d'invention, d'action culturelle et de transmission des connaissances, de conception du monde, de mode d'attention et donc en définitive du lien social à travers les processus de transindividuation, c'est-à-dire de construction psychique individuelle et collective à travers les objets, les contenus culturels et techniques qui incarnent les grandes lignes d'une culture commune.

Elle est aujourd'hui soulevée par les études sur l'attention notamment portées en France par Yves Citton à travers l'ouvrage ***L'économie de l'attention: nouvel horizon du capitalisme?***⁶ qu'il dirige, puis son ouvrage ***Pour une écologie de l'attention***⁷. Si l'on admet que dans une économie capitaliste c'est le donné le plus rare qui est chargé de la plus importante valeur et que le capitalisme consumériste a obstrué son horizon de viabilité en produisant plus qu'il n'était demandé, menant au développement de la publicité et du marketing, alors aujourd'hui le donné le plus rare est l'attention exploitée par ces derniers. Dans ces circonstances, les sources de captation de l'attention se sont multipliées à outrance comme le montre la diversification des supports publicitaires: pochoirs ou autocollants au sol, écrans lumineux ou vitrines interactives, panneaux publicitaires classiques de toute taille, affichage sauvage, tatouages semi-permanents sur les corps des athlètes ou les cuisses des jeunes filles de Tokyo, placement produit dans une grosse production au cinéma ou dans un clip musical, tout est bon pour attirer notre attention et s'imposer à elle (la page publicitaire qui interrompt un album écouté sur une plateforme de partage n'attire pas notre attention elle

⁶Y. Citton, *L'économie de l'attention, nouvel horizon du capitalisme?*, La Découverte, Sciences Humaines, 2014, 250p.

⁷Y. Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, La Couleur des idées, 2014, 320p.

exploite une attention attirée par un autre contenu, la musique). Or du point de vue des sciences cognitives, d'une part tout ce qui capte même momentanément ou de manière périphérique notre attention intègre notre corpus d'images, c'est-à-dire influence nos imaginaires, et d'autre part, l'attention tend à se porter sur ce qui peut être immédiatement reconnu et catégorisé, ou ce qui attire l'attention des êtres autour de nous, c'est-à-dire tout ce qui est crédité de pertinence. C'est ce que Y. Citton appelle le *Principe d'envoutement formel*.

« Principe d'envoutement formel: « *L'attention humaine tend à se porter vers les objets dont elle reconnaît les formes, sous l'impulsion de la direction prise par les attentions environnantes.* »

Dans cette perspective ce qui nourrit nos imaginaires aujourd'hui c'est en un sens ce qui nous est déjà connu et ce qui est garanti comme pertinent par l'attention collective. Notre imaginaire est de là le terrain de bataille sur lequel se joue notre avenir collectif: il est aujourd'hui influencé industriellement dans un objectif de consommation que nous savons ne plus être soutenable parce qu'il attaque notre milieu de vie et notre mode d'être pensants en appauvrissant notre corpus de représentations. Nous sommes donc sollicités à plein temps par des images et ce que le théâtre propose, ce que le récit propose, ce sont encore des images, sonores, visuelles, synesthésiques... Comment faire du théâtre dans un contexte de captation intense et permanente de l'attention (*il faudrait recenser toutes les occurrences du mode conjugal de l'impératif auquel un individu est soumis au cours d'une journée*)

D'où l'image tire sa force

Dans cette perspective, et l'attention n'étant pas une fin en soi qu'il faudrait protéger pour elle-même, mais le vecteur essentiel d'un dialogue entre une sensibilité et les clichés et représentations circulant dans l'espace commun, une réflexion sur le théâtre à l'ère de la marchandisation de l'attention liée à la surproduction de contenu culturel, ne peut faire l'économie d'une réflexion sur le statut de l'image. C'est ce qu'entreprend dans d'autres circonstances sociétales Gilbert Simondon dans ***Imagination et Invention***⁸.

Ce statut est doublement politique. D'une part, comme Brecht le souligne dans ***La Vie de Galilée***⁹, la représentation que nous nous faisons de la structure du monde physique a longtemps résonné avec la structure politique des sociétés, depuis l'idée d'une cité bâtie circulairement pour correspondre à la forme parfaite des astres dans l'antiquité, à l'idée de disposition des astres selon une hiérarchie continuant celle des hommes à l'époque médiévale; et il n'est pas certain que cette tendance à l'analogie ait absolument quitté les hommes.

⁸ G. Simondon, *Imagination et Invention*, La Transparence, Philosophie, 2008, 206p.

⁹ B. Brecht, *La Vie de Galilée*, L'Arche, traduction par E. Recoing, 1990, 144p.

D'autre part on peut souligner avec Simondon que

"Dans les situations d'urgence et d'inquiétude, ou plus généralement d'émotion, les images prennent tout leur relief vital et amènent la décision (...)" »p.9

Le corpus d'images dont une société est imprégnée est responsable pour une bonne part des directions qu'elle va être amenée à prendre parce que "(...) *l'intensité des stimulations sensorielles et des réactions spontanées apporte un pouvoir moteur à l'image (...)*" p. 9 L'image a une puissance motrice, parce qu'elle nous touche, nous émeut, et initie en nous le mouvement de l'action. On voit en quoi la formation des images peut-être un enjeu politique majeur. Ce mouvement débute par l'acte du choix:

"L'image comme intermédiaire entre l'abstrait et le concret synthétise en quelques traits des charges motrices, cognitives, affectives; et c'est pour cela qu'elle permet le choix, parce que chaque image a un poids (...) et que l'on peut peser et comparer des images, mais non des concepts ou des perceptions. » p.10

Ce passage recèle deux points que nous voudrions soulever. D'une part l'évocation du choix: à l'origine de toute affirmation de soi, de toute action, de toute pensée, l'acte de faire un choix est au cœur de la vie commune. Ensuite, l'évocation des caractères de l'image qui permettent ce choix: les images nous construisent davantage que les concepts ou les perceptions pures parce qu'elles sont un terrain commun propice à l'échange.

Cette affirmation justifie le choix de certains savants de l'époque dite de l'Humanisme de transmettre leur savoir par l'art de la fiction plutôt que par le langage mathématique ou philosophique. F.Aït-Touati note dans **Contes de la lune**¹⁰, que la formule rhétorique la plus mobilisée par Kepler dans ses récits de fiction est celle de l'hypotypose, c'est-à-dire l'expression qui met une image percutante sous les yeux du lecteur. C'est en créant très concrètement une image de la Terre vue de la lune que Kepler parvient à faire comprendre que la Terre tourne autour du soleil. De fait l'image est située à l'intersection des deux domaines structurant le fonctionnement cognitif et émotif de l'homme, l'abstrait et le concret comme Simondon l'affirme en ce termes:

"elle est assez abstraite pour dégager le sujet des situations prégnantes, et assez concrète pour fournir un échantillon ayant chance d'être fidèle."

¹⁰ F.Aït-Touati, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, NRF Essais, Gallimard, 2011, 224p.

Un usage des images dans l'établissement des connaissances

En un sens, l'image est ce qui permet de se représenter la traduction concrète des connaissances que nous avons, de les projeter devant nous pour en évaluer le fonctionnement et la pertinence. C'est de cet usage que rend compte Frédérique Aït-Touati dans sa thèse **Contes de la lune**, où elle analyse les rapports entre hypothèse scientifique et fiction littéraire. La fiction s'intègre dans le processus de formation de connaissances:

« Le récit produit la représentation mentale difficile à susciter par la simple observation du diagramme ou du modèle solide dont il rend possible l'élucidation. » p.158

Il est intégré au processus de transmission de la connaissance et par là, au processus d'interprétation des preuves physiques. La question de la transmission est fondamentale, elle tient particulièrement à cœur au personnage de Galilée élaboré par Brecht, qui choisit d'écrire, dans la pièce, ses traités en italien et non en latin comme c'est d'usage à l'époque. Que la poissonnière sur le marché puisse parler d'astronomie parce qu'elle aura compris les découvertes de Galilée est un souci qui revient régulièrement dans la pièce. On peut penser que Brecht attribue ici à Galilée cette idée du savoir comme une libération. Les vérités scientifiques sont libératrices pour deux raisons:

d'une part, Galilée en découvrant ce qu'il découvre, fragilise l'édifice d'Aristote, introduit la dissonance du doute dans l'harmonie céleste telle qu'établie alors. Il initie un mouvement de recherche d'une autre harmonie conforme à la vérité scientifique, la recherche d'une autre esthétique qu'il faut toute la force imaginative du monde, y compris celle de la poissonnière, pour établir, et que lui donnant les moyens de participer à l'élaboration de cette nouvelle esthétique du monde, il la rend co-fondatrice de ses représentations et donc pour partie responsable d'elles.

D'autre part parce que la croyance, dans le règne de laquelle on est alors (on croit les textes d'Aristote comme les textes des Evangiles), est l'opposé du doute, et qu'ainsi elle peut perdre face au doute, elle demande de l'inconditionnel et n'a donc pas la souplesse de la connaissance qui elle intègre le doute dans son processus d'élaboration. La foi ne peut soutenir l'action que lorsqu'elle est absolue. La connaissance intègre le doute et la croyance à son économie intérieure, et ce faisant, elle peut se ré-inventer chaque fois qu'elle est questionnée par une découverte. La croyance est pourtant intégrée à la connaissance, d'une part, parce que comme le dit Galilée dans la pièce: il faut bien croire ses yeux, et parce que, il faut également pour qu'une connaissance soit complète, que l'on croie en elle.

C'est donc une faculté à fonder soi-même les bases de son action, que la diffusion de la culture scientifique et technique que pense Brecht à travers le personnage de Galilée cherche à transmettre.

Cette transmission requiert le récit d'une manière nouvelle, intéressée sans être utilitariste. F. Aït-Touati met par exemple en évidence la manière dont Kepler permit la fondation de l'astronomie comme science (son domaine d'étude étant auparavant la prérogative de la philosophie naturelle) en utilisant le récit pour permettre au lecteur de se projeter dans le monde tel qu'il se présentait d'après la théorie de l'héliocentrisme portée par Galilée. Pour un individu ayant été formé dans un monde conçu comme géocentré, où les astres tournaient autour de la terre, et qui faisait lui-même, tous les matins en regardant se lever le soleil, l'expérience de cette rotation dans l'observation du ciel, toutes les preuves mathématiques démontrant que la Terre tourne autour du soleil ne suffisent pas pour ôter l'impression qu'une telle théorie fait marcher le monde sur la tête, sans compter que ces preuves ne sont pas audibles pour qui n'a pas la formation dont disposait Galilée. Il peut admettre que les preuves sont irréfutables, il peut intégrer cette connaissance, mais il n'en aura pas le savoir, la saveur, parce qu'il n'en a pas fait l'expérience.

« *Par la fiction, Kepler permet cette expérience* »

Par la fiction, Kepler permet cette expérience en faisant s'envoler le lecteur, jusqu'à ce que, se tenant entre la lune et la Terre, il ait la distance nécessaire et le point de vue adéquat à la compréhension des conséquences concrètes d'une telle théorie. Jusqu'à ce qu'il se forme une image de la réalité telle que découverte par la théorie de Galilée, et qu'elle lui semble alors plausible, puis évidente. Les écrits de Kepler interviennent à un moment où la conception courante du monde est ébranlée par l'approche copernicienne qui replonge le monde dans l'inconnu en suggérant une *tabula rasa* des représentations héritées. Toute révolution scientifique (Thomas Kuhn ***La structure des révolutions scientifiques***¹¹) appelle une révolution de l'imaginaire. Le récit et l'image permettent de comprendre ce que nous savons. Comment comprendre cela si l'on est aujourd'hui selon H. Arendt (voir ***Condition de l'homme moderne***) dans un moment où l'on n'est plus capable de comprendre ce que la science nous permet néanmoins de faire? En émettant l'idée que la scission entre arts et sciences a mis la littérature en défaut dans son rôle d'interprète. Faire le lien entre les deux serait une manière de reprendre le contrôle de nos capacités et de nos productions. Car la langue ne permet de décrire le monde que lorsqu'elle est utilisée non littéralement, mais poétiquement, et peut-être de même, l'image, ce qui serait à étudier.

Méconnaissance

Cette expérience se reproduit plus tard dans l'histoire de l'astronomie lorsque pour prouver sa théorie de l'anneau de Saturne (dont on ne comprenait pas à l'époque la forme visible depuis la Terre) Huygens fait construire un modèle du système solaire qui permet le voyage de la Terre jusqu'à Saturne et explique la différence entre la vision

¹¹ T. Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, traduction L. Meyer, Flammarion, Champs, 1972, 284p.

de Saturne depuis la Terre et son apparence effective, vérifiée depuis par des télescopes plus puissants. La structure de son dispositif de modélisation est selon F.Aït-Touati, celle d'un récit de voyage: une structure linéaire ponctuée d'étapes, décrivant un aller-retour au terme duquel on a compris quelque chose. L'intervention de l'image nous permet ici de noter la différence entre une connaissance issue du calcul de l'entendement et le savoir conçu par la raison. Une différence qui n'est évidemment pas une opposition mais une complémentarité comme tient à le souligner Gaston Bachelard dans ***La Philosophie du non***¹², et qui pourrait être liée à ce que Shawn Witkowski a présenté à l'académie d'été 2015 de l'école de philosophie en ligne Pharmakon comme la **méconnaissance**.

La **méconnaissance** (R. Girard) est assimilable à l'ensemble du **fonds de connaissance** (K. Popper) que nous possédons et dont sont issues toutes les connaissances. Ce fonds est composé de nos erreurs, de nos jugements hâtifs, de nos connaissances non vérifiées, de nos héritages admis, de nos croyances issues d'un animisme ancestral, et également, des connaissances prouvées mais auxquelles on ne parvient pas à croire. Ce sont ces dernières qui se rapprochent de ce que nous a permis de découvrir l'exemple de Kepler. Il y a des connaissances que nous pouvons prouver comme logiquement justes et qui pourtant ne nous convainquent pas, si bien que nous ne pouvons les prendre en compte dans la formulation de nos actes. Il semblerait que l'héliocentrisme ait été avant Kepler et excepté pour Galilée et Copernic, qui en en faisant la découverte pouvaient en avoir fait une forme d'expérience (ce qui serait à étudier), une méconnaissance, une connaissance à laquelle on ne pouvait croire, et pour cause, elle remettait en question toute la conception de l'univers dans laquelle cette société fonctionnait.

Ce qui donc aurait permis de sortir de la méconnaissance et d'admettre l'héliocentrisme non plus comme une hypothèse mais comme un savoir, c'est l'intervention de l'image des conséquences de cet héliocentrisme, la possibilité d'en faire une expérience. Or il est fort probable qu'un savoir soit un point de départ stable pour l'action, voire même la condition des prémices d'une action qui n'émergeraient pas dans la méconnaissance.

L'image animiste comme obstacle à la connaissance

L'image a donc une importance considérable dans le passage d'une connaissance scientifique établie par des spécialistes et l'intégration de cette connaissance en savoir collectif formant une compréhension commune du monde. Pourtant, ce que nous suggère la notion de méconnaissance c'est également que les images produisent de l'erreur dans le processus de production et de transmission de la connaissance. Si comme nous l'avons vu, les images sont comparables à des précipités des concepts qui structurent notre compréhension du monde, si ces concepts sont inadéquats alors les images le

¹² G. Bachelard, *La Philosophie du non*, PUF, Quadrige, 2012, 168p.

sont aussi. C'est ce que note Thierry Ménissier dans l'ouvrage à paraître **L'Atelier de l'imaginaire: Jouer l'action collective**¹³: « (...) nous pensons avec les catégories du passé, forgées dans des conditions qui, dans certains cas, n'existent plus, ou presque plus (...) parfois même tout se passe comme si la lumière qui éclaire notre présent venait d'une étoile morte. » Dans ces circonstances, les images que nous projetons sur le monde pour le comprendre deviennent davantage des obstacles que des outils, et l'on se trouve dans la situation où la carte masque le territoire.

Pour Bachelard c'est ce qu'on peut désigner comme une tendance résiduelle à l'animisme présente en chacun de nous qui fait de l'image la productrice d'obstacles à la connaissance. Il en donne l'exemple dans **La Philosophie du non**, lorsqu'il explicite la présence de six modes d'appréhension scientifique du monde parmi lesquels l'animisme, le réalisme, le positivisme, et le rationalisme et ses déclinaisons. Bachelard prend des exemples de notions scientifiques et analyse en lui la prégnance de ces différentes philosophies toutes présentes en même temps dans sa conception de chaque notion. Ce qui prend la forme de petits tableaux attribuant une valeur différente à chaque philosophie pour une notion étudiée. Il met par exemple en évidence notre tendance spontanée à envisager la masse comme quelque chose de lourd, alors même que cette notion élémentaire de la physique désigne aussi bien les petites masses que les grosses masses. Cette tendance est liée à une philosophie animiste présente en nous et souvent héritée en même temps que la langue dans laquelle elle repose, et à la prégnance du *sens commun* basé sur l'expérience sensible dans nos modes d'établissement des connaissances. En conséquence:

*« Il y a rupture entre la connaissance sensible et
la connaissance scientifique. » Page 10.*

Une grande partie, si ce n'est la plupart des connaissances mises au jour par les sciences est contre-intuitive. C'est la logique mathématique et non l'expérience sensible qui nous permet d'établir des connaissances justes sur le monde, en particulier depuis que la physique est devenue une science instrumentée au sens de Bachelard, c'est-à-dire depuis que les théories mathématiques se sont objectivées en dispositifs techniques à même de nous ouvrir l'accès à des pans du réel auxquels notre perception non instrumentée n'avait pas accès:

« À la pointe de la science, pour découvrir les caractères inconnus du réel, seules les théories sont prospectives. » p.21

Or certaines images issues de notre animisme résiduel et de notre confiance en le **sens commun** tendent à obstruer le chemin vers la théorisation logique. C'est entre autres cette tendance à faire obstacle qui pousse Bachelard à penser la **culture scien-**

¹³ A. Conjard, S. Gros, L. Gwiazdzinski, F. Martin-Juchât, T. Ménissier, *L'Atelier de l'imaginaire: Jouer l'action collective*, Elya, 2015,

tifique comme une négation du sens commun. Ce qui s'entend si l'on considère que le sens commun voit avec évidence que la Terre est plate, qu'elle ne se meut pas selon les termes d'Edmund Husserl¹⁴, et qu'une particule ne peut être au même instant en deux endroits. Il serait sûrement intéressant d'étudier en quoi le fait d'avoir vu la Terre tourner a transformé la conception du monde chez les astronautes, et en quoi la construction collective a tempéré cette transformation. Cependant si l'on considère également, avec Hannah Arendt interprétant Kant dans le cours intitulé **Juger**¹⁵, que le **sens commun** est ce qui permet le **jugement esthétique**, lui-même fondement de tout jugement donc de tout choix et action, on en vient à dire que la culture scientifique sape les fondements même de l'existence politique de l'homme. Même s'il s'agit de deux acceptions relativement différentes du sens commun (celle de Bachelard se rapprochant de la *doxa*, de l'opinion partagée mais non fondée, et celle de Kant se rapprochant d'une tension vers l'universel) l'une apparaissant comme la manifestation de l'autre, il s'agit de ne pas rejeter en bloc un sens qui s'offre comme un des piliers du faire-société. Bachelard précise d'ailleurs :

« Il faut montrer sans cesse ce qui reste de la connaissance commune dans les connaissances scientifiques. » p.42

On ne peut affirmer de but en blanc que le sens commun est erroné, que notre intuition nous illusionne, et que seule la logique qui serait alors en nous, mais comme isolée du reste de notre être, peut parvenir à nous faire vivre dans un monde de connaissances vraies. Notre sens logique communique avec tous les autres modes de pensée en nous et avec ceux du groupe au sein duquel nous évoluons. Il y a donc interaction entre les images que nous produisons et accueillons de l'extérieur et les connaissances mathématiques et logiques que reforme notre entendement, et cette interaction, si elle fonctionne parfois sur le mode de l'obstacle, est également parfois un lien source de connaissance. Dans **La Philosophie du non**, Bachelard affirme que nos deux modes de connaissance empirique et logique sont non pas opposés mais complémentaires.

Le langage en état d'émergence

Cette affirmation prend corps lorsque bien des années plus tard, le philosophe met de côté la voie de l'épistémologie purement logicienne pour se pencher sur ce qu'il appelle une phénoménologie de l'imagination, c'est-à-dire selon ses mots: "*une étude du phénomène de l'image poétique*".

¹⁴ E. Husserl, *La Terre ne se meut pas*, Minit, Philosophie, traduit par D. Franck, 1989, 96p.

¹⁵ voir: "*Qu'est-ce que juger? Hannah Arendt lectrice de Kant*", Myriam Revault d'Allones, Multitudes, 1991

Il affirme alors dans ***La Poétique de l'espace***¹⁶ que les objets de la connaissance, ici, l'espace, ne peuvent être entièrement compris par la science positive, mais qu'une part de leur être découle de ce qu'ils sont pour l'homme:

"L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. » p.17

Ce qu'il appelle les **partialités de l'imagination** conditionnent non seulement la manière dont nous recevons le monde en nous et donc la manière dont nous évoluons en lui, mais également la manière dont en définitive nous le créons, par la production d'objets mais également par la production d'être à travers la transformation que la poésie de nos images induit en nous. Bachelard l'explique ainsi:

"Cette image que la lecture du poème nous offre, la voici qui devient vraiment notre. Elle prend racine en nous même. Nous l'avons reçue, mais nous naissons à l'impression que nous aurions pu la créer, que nous aurions dû la créer. Elle devient un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime, autrement dit, elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici, l'expression crée de l'être." p.7

Il y a création parce que le langage est constamment transformé par les images poétiques, c'est là selon Bachelard le propre de l'humain, la capacité à muer le langage en images et les images en langage. Cette place et cette fonction du langage s'intègrent dans le processus humain de création:

"(...) la nouveauté essentielle de l'image poétique pose le problème de la créativité de l'être parlant. Par cette créativité, la conscience imaginative se trouve être, très simplement mais très purement, une origine." p.8.

Bachelard s'appuie sur une thèse de Bergson développée dans *L'Energie spirituelle*, et selon laquelle c'est la joie qui est le signe de la création. Or dans la poésie, domaine littéraire évoqué par Bachelard sous sa forme étendue qui apparaît aussi dans le roman et qu'on peut donc étendre au théâtre, le lecteur participe de la création puisqu'il éprouve cette joie du créateur dans la lecture, parce qu'il fait siennes les images produites et comme extraites du langage par le poète. C'est par là que

"la poésie met le langage en état d'émergence." p. 10,

¹⁶ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Quadrige, 2012, 228p.

c'est-à-dire légèrement au-dessus du langage ordinaire et qu'ainsi

"Le bien dire est un élément du bien vivre » p.10

L'émergence produite par la poésie est comparée par Bachelard à une saillie hors du commun au sens de banal, ordinaire. Par ces saillies de l'émergence, le langage s'éprouve comme élément imprévisible: on ne peut littéralement pas prévoir l'image qui va être extraite du langage par le poète et va produire de la nouveauté dans le monde.

Dans cette perspective, écrire au XXI^e siècle, c'est toujours faire émerger de nouvelles images, mais faire émerger de nouvelles images à partir d'un langage travaillé par des vérités techniques nouvelles. Et ces nouvelles images, ces nouvelles couches de sens ajoutées sur les mots, sont autant de tentatives pour produire une nouvelle compréhension. En cela, la poésie, la langue en état d'émergence, est éminemment politique, ces saillies hors du commun sont autant d'alternatives au réel partagé d'un instant *T*, autant de propositions d'avenir. Quelle serait la spécificité d'une écriture cherchant à dire le phénomène des datas, l'anthropocène, l'intervention de la technique dans notre corps et nos cellules... ?

La poursuite du savoir dans la perspective Humaniste d'accumulation des connaissances conscientes nous permet l'acquisition de connaissances importantes mais qui ne doivent pas être comprises comme suffisantes voire autosuffisantes. Il ne doit pas nous empêcher de goûter un autre savoir qui lui est complémentaire, que seule la poésie peut nous permettre et qui est indispensable à l'établissement d'une connaissance productrice d'un paradigme viable pour l'espèce humaine.

L'image réceptacle des pensées collectives

Du lien entre l'image et la création on peut glisser au lien entre l'image et l'invention, sujet de l'ouvrage précédemment cité de Simondon, ***Imagination et Invention***.

Le statut de l'image chez Simondon est étroitement lié à celui de l'invention qu'elle permet. Les images opèrent des va et vient entre l'espace mental et l'espace collectif matériel. Ce qui produit une prégnance forte de l'individu sur la société et de la société sur l'individu, la construction de nos imaginaires est nécessairement collective. L'image mentale s'incorpore dans l'espace matériel pour devenir image-objet, et cette concrétisation est fondamentale dans la phase de la genèse de l'image où l'individu confronte ses images intérieures aux images extérieures matérialisées:

"L'étude de l'imagination doit opérer une recherche de sens des objets-images, parce que l'imagination n'est pas seulement l'activité de production ou d'évocation des images, mais aussi le mode d'accueil des images concrétisées en objets (...)" p 13

Il faut s'intéresser aux objets que nous produisons et qui incarnent nos images partagées parce qu'ils continuent de nous léguer ces images qui sont en partie héritées des anciennes générations, et qui nous re-conditionnent quotidiennement dans un paradigme imaginaire dominant. L'invention est la dernière phase de la genèse de l'image, parce qu'elle réinvente et transforme ces objets et les images qui en émanent, et nous permet de découvrir un nouveau sens de ces objets-images:

"L'analyse esthétique et l'analyse technique vont dans le sens de l'invention, car elles opèrent une redécouverte du sens de ces objets-images en les percevant comme organismes et en suscitant à nouveau leur plénitude originale de réalité inventée et produite." p.14.

L'analyse esthétique et technique, que Simondon a faite dans **Du mode d'existence des objets techniques**¹⁷, permet de comprendre ces objets-images comme intégrés à un système, à un corps, chaque objet-image s'apparentant à un organe et donc de les comprendre dans une dimension plus complète, intégrant l'environnement auquel elles appartiennent et qu'elles co-forment. Cette intrication des deux modes d'analyse nous rappelle la mise en garde de Heidegger sur le danger que devient la technique lorsqu'on la croit neutre. Comme l'esthétique, elle est porteuse d'implications et induit un mode d'approche du monde: elle est donc décisive dans la constitution du regard de l'individu et du groupe sur le groupe et l'individu. Elle peut conditionner notre approche individuelle et collective de ce qu'est le collectif, de ce qu'est l'homme dans le monde, de ce qu'est la "nature", de ce qu'est l'être: elle participe de la création du cadre et des règles de la pensée collective.

L'invention comme résultat d'une projection dans l'avenir

L'invention correspond pour Simondon au rétablissement d'une structure d'action linéaire dans une situation problématique où l'action rencontre un obstacle et où la seule manière de poursuivre est d'inventer une solution:

"Est problématique la situation qui dualise l'action (...) soit parce qu'il manque un moyen terme, soit parce que la réalisation d'une partie de l'action détruit une autre partie également nécessaire; hiatus et incompatibilité sont les deux modes problématiques fondamentaux (...) les solutions apparaissent comme des restitutions de continuité autorisant la progressivité des modes opératoires selon un cheminement antérieurement invisible dans la structure de la réalité donnée. " p.139

L'invention vient rétablir un fonctionnement linéaire selon un schéma dont on ne percevait pas l'existence avant de l'avoir inventé. L'invention repose sur la confrontation de la réalité constituée entre autres par les images extériorisées d'une culture, avec

¹⁷ G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Philosophie, 2012, 267 p.

les images produites par notre imagination anticipatrice. Elle porte sur les médiations devant servir à résoudre un problème: par exemple l'invention du contenant vise à résoudre le problème posé par la nécessité de porter un liquide et l'absence d'attributs adéquats dans le corps humain. Le contenant est un médiateur entre le système d'action de l'individu, ses muscles, ses os, les gestes qu'il peut faire, et le régime de réalité du résultat: le fait de porter un liquide. Cela rejoint le propos de Robert Cresswell dans **Prométhée ou Pandore**¹⁸ quand il affirme que:

"La technique est un procédé humain pour aller en sens inverse du mouvement général de l'univers pour créer de l'ordre là où la nature évolue vers le désordre. En quelque sorte, l'homme technique réussit à forcer tous les haricots à entrer dans la même boîte." p.19

L'invention d'un procédé technique est un aménagement du monde naturel pour le rendre plus propre à la vie humaine, c'est précisément la figure du feu de Prométhée. Les inventions doivent ensuite être transmises à un subordonné (machine ou homme ou animal) ou à un héritier, et cette transmission nécessite la formalisation de l'invention, sa transposition en langage mathématique ou schématique, c'est-à-dire une écriture, c'est-à-dire une grammatisation. C'est précisément cette question qui occupe à la fois le designer et l'acteur culturel: la transmission de connaissance comme mise en capacité.

Interaction des inventions techniques et de la création artistique

L'image qui permet de prendre en soi le monde et de se projeter dans lui est en définitive le cadre de l'invention. Simondon relève deux formes d'inventions, celle qui porte sur les modes opératoires, ce qu'on pourrait appeler l'invention technique ou pratique, et celle qui est issue des images affectivo-émotives, et qu'on pourrait dire artistique. Les deux sont à la fois distinctes dans leur mode de production et dans leur configuration, mais elles s'interpénètrent et s'influencent, comme le note Simondon:

"(...) chaque progrès de l'invention technique servant de support permet un élargissement de la compatibilité entre les arts particuliers, dans la mesure où cinéma et télévision sont comme l'architecture au XVII^e siècle et le livre au XIX^e siècle, une maison des arts et non un art cherchant à se fermer sur lui-même sous la poussée d'un groupe professionnel inhibant l'ouverture et l'invention permanente". p.160

Il faut ici entendre l'élargissement de compatibilité conformément à la définition de l'invention comme ce qui établit des liens de compatibilité entre deux modes d'être ou deux modes de fonctionnement. Ce constat portant sur le cinéma et la télévision pour-

¹⁸R. Cresswell, *Prométhée ou Pandore*, Kimé, 1996, 393p.

rait aujourd'hui être fait sur le théâtre, non qu'il soit l'art dominant d'une époque, mais parce qu'il catalyse par la technique toute une série de pratiques et d'esthétiques issues d'autres formes artistiques, qu'il se les approprie et les adapte à ses exigences, dans ce que B. Tackels appelle une forme d'hospitalité dans son dernier ouvrage, **Écritures de plateau**¹⁹:

" De la performance aux arts numériques en passant par l'architecture, la photographie, la poésie sonore, la radio, le cirque, la marionnette, l'espace public, le cabaret ou studio de tournage, le plateau avale tous les médiums. C'est par cette forme d'hospitalité, capable d'accueillir toutes les formes étrangères, que les artistes se retrouvent en situation de dire notre temps." p. 18

Écriture de l'invention: enjeux de transmission

L'invention pour être transmise, à la fois aux différents agents présents au sein d'une chaîne opératoire et à de potentiels héritiers, a besoin d'être formalisée, c'est-à-dire écrite et extériorisée, d'une manière ou d'une autre:

« Le processus d'invention se formalise le plus parfaitement quand il produit un objet détachable ou une œuvre indépendante du sujet, transmissible, pouvant être mise en commun, constituant le support d'une relation de participation cumulative." p. 163

En se formalisant le processus d'invention peut se transmettre, s'il est formalisé dans une forme extérieure à l'inventeur, il est plus aisément mis en commun et fait plus aisément l'objet de projections collectives. Étant détaché de son créateur, l'objet cristallisant l'invention, procédé technique ou œuvre, peut être au cœur des va et vient que les images que nous avons opérées entre mental et extérieur, et pénétrer les imaginaires individuels aussi bien que l'imaginaire collectif. C'est par cela que *"La création d'objets permet le progrès, qui est un tissu d'inventions prenant appui les unes sur les autres, les plus récentes englobant les précédentes." p.164. Mais: "Il n'y a pas de progrès tant que la culture d'une part et la production d'objets d'autre part restent indépendantes l'une de l'autre; l'objet créé est précisément un élément de réel organisé comme détachable parce qu'il a été produit selon un code contenu dans une culture qui permet de l'utiliser loin du lieu et du temps de sa création." p.164*

La culture permet l'innovation, c'est-à-dire la mise en compatibilité d'un procédé technique cristallisé dans un produit, et d'une série de pratiques et d'usages au sein d'une population, dans des conditions éloignées du moment d'invention (laboratoire, etc.). Tout objet est donc pris dans une époque de diffusion qui lui est propre, même si le sentiment du créateur, de l'inventeur, polarise l'invention dans le sens d'une universalité

¹⁹ B. Tackels, *Les Écritures de plateau. Etat des lieux*, Les Solitaires intempestifs, 2015, 128p.

en puissance, qui se réalise à travers les réemplois de l'invention. Cela est possible parce que:

« *l'invention est réalisée à l'occasion d'un problème ; mais les effets d'une invention dépassent la résolution d'un problème* » p.171

La place de l'imagination est donc fondamentale mais elle soulève la question de la représentation et de sa possibilité. Comme le décrit Brecht dans ***La vie de Galilée***, depuis la fin de l'hégémonie du système astronomique aristotélicien basé sur l'idée que les astres sont sertis dans d'immenses sphères de cristal au centre desquelles se tient, immobile, la Terre, l'homme est comme pris dans un perpétuel mouvement. Il semble que plus il avance dans sa connaissance du monde, plus l'homme se voit intégré à un monde mouvant et par conséquent difficilement enclin à être fixé en une représentation. C'est là un défi auquel toutes les pratiques de représentation sont confrontées, et qu'il est nécessaire de relever si l'on admet avec Arendt dans son article sur le travail dans ***La crise de la culture***²⁰, que l'homme existe en s'extrayant de la temporalité de la nature, et qu'il a besoin d'un présent, c'est-à-dire d'une forme de stabilité pour exister.

Imagination et technique

L'imagination conditionne donc la production d'objets y compris, voire particulièrement, d'objets techniques. Et travailler l'imaginaire aujourd'hui dans le contexte de l'exploitation des attentions, est une manière de reprendre le pouvoir sur nos conceptions de l'homme et de son environnement, et donc de la technique qui est l'élément premier d'influence de l'homme sur son milieu.

Selon Bernard Stiegler nous sommes aujourd'hui pris dans une forme de paralysie de l'action liée à notre incapacité à nous projeter dans l'avenir, d'une part parce qu'il nous semble étroitement lié à la fin du monde, d'autre part parce que l'accélération des rythmes de l'invention technique nous a plongés dans une ère technique que nous n'avons pas encore pensée. A ce titre, le travail des artistes pour s'emparer des sciences et des techniques, les utiliser (Ezra²¹), les détourner (mécaniques poétiques d'EZ3kiel)²², les questionner (T de N-1)²³, les créer (XYZT²⁴) les louer et les moquer (Citizen Jobs)²⁵ participe de la re-création de sens pour ces techniques. Ce travail s'apparente même à une re-création des liens s'étant délités avec la nécessaire, mais en partie négative, catégorisation des pratiques de connaissance. En effet, Martin Heidegger

²⁰ H. Arendt, *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique, (Between Past and Future)*, dir. P. Lévy, Gallimard, Folio essai, 1989, 384 p.

²¹ <http://www.atelier-arts-sciences.eu/ezra-Bionic-Orchestra-2-0>

²² <http://www.atelier-arts-sciences.eu/Les-Mecaniques-poetiques-d-EZ3kiel>

²³ <http://www.ateliers-du-spectacle.org/spectacle/le-t-de-n-1/>

²⁴ <http://www.atelier-arts-sciences.eu/Adrien-Mondot>

²⁵ <http://theatre-hexagone.eu/portfolio-items/citizen-jobs/>

dans sa conférence intitulée **"La question de la technique"**²⁶ rappelle le lien originel entre art, technique et savoir. Revenant aux sources du grec ancien, il rappelle que *tekhnè* qui a plus tard donné le mot technique, désignait autrefois aussi bien la pratique de l'artisan que celle de l'artiste, et qu'avant Platon, il était étroitement lié à *épistémè*, la connaissance, et à *poièsis*, la production. Pour Heidegger ce lien est issu du fait que la technique était alors conçue comme productrice de vérité: l'artisan qui tourne une jarre, dévoile au monde l'être de cet objet. Pour Heidegger, le mot *tekhnè* « (...) désigne le fait de pouvoir retrouver quelque chose, de pouvoir s'y connaître. » Une connaissance donc, englobant le savoir-faire, l'art, y compris au sens le plus élevé. Le savoir-faire technique d'Ezra concerne aussi bien sa compréhension des objets techniques qu'il crée et utilise, que sa capacité à monter sur scène, et celle de créer un monde de poésie avec les sons issus de sa bouche.

La technique moderne comme asservissement de l'environnement

Cette conception de la technique comme production d'un dévoilement, comme *poièsis*, comme poésie, est selon Heidegger, remplacée à l'époque contemporaine par une conception de la technique non plus comme production (de lien, de sens, de vérité) mais comme provocation (de l'homme, de la nature). Pour lui, l'essence de la technique est révélée d'une manière nouvelle par la conception de la physique moderne, qui induit en elle un fonctionnement sur le mode de la sommation, modifiant ainsi sa manière d'influer sur le monde. Les objets et systèmes techniques somment alors l'homme de concevoir son entourage (environnement social, naturel et technique) comme un fonds de ressources calculables et consommables. C'est ce qu'il appelle le *Gestell*, traduit par Arraînement (A. Préau) ou par Dispositif (F. Fédier) : ce qui dans la technique interpelle l'homme et le somme de concevoir et utiliser ce qui l'entoure sur le mode de la ressource calculable et consommable. Le *Gestell* est pour Heidegger un danger puisqu'il amène l'homme à se concevoir lui-même comme consommable et mis à disposition et empêche tout autre mode de conception du monde à travers la technique, et en particulier le mode de la production de sens, c'est-à-dire de la *poièsis*. Lors de sa conférence à Grenoble le 15 septembre 2015, Bruno Latour invitait à développer un soin du territoire qui permette par l'établissement d'une relation consciente au territoire de gérer les effets de l'anthropocène et d'amorcer une forme d'adaptation de l'homme à ces nouvelles conditions. Ce soin du territoire devait selon lui prendre la forme de dispositifs appareillés de monitoring, transformant ce qu'il appelle la zone critique, c'est-à-dire l'espace terrestre viable pour l'homme, en zone de soin intensif. Seulement, ce calcul, cette quantification du territoire n'est-elle pas justement la condition de transformation de ces dispositifs techniques en *Gestell*? Calculer le territoire sans en faire une ressource dominée est-il possible et peut-on le faire sans craindre que les partisans de la géo-ingénierie ne s'en emparent? Ce qui est quantifié peut-il toujours faire l'objet

²⁶ M. Heidegger, *Essais et conférences*, "La question de la technique", traduction A. Préau, Gallimard, Tel, 1980, 378p.

d'un émerveillement, plus, d'une expérience du sublime, qui apparaîtrait comme une limitation à l'*hubris* de l'homme technique? Est-ce qu'un véritable soin du territoire ne passerait pas par le développement d'une autre forme d'attention au vivant et au territoire comme organisme? C'est-à-dire par le développement d'une esthétique au sens artistique, rappelé par Latour, de « rendre sensible à » articulée au sens scientifique de « rendre compte du donné ». A ce sujet on peut lire le dernier ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, qui attribue cette expérience au vivant animal en nous, en étudiant l'existence apparente d'une expérience esthétique chez les oiseaux paradisiaques. Enfin, peut-on inventer des dispositifs techniques qui ne soient pas des dispositifs d'asservissement même par le soin? Heidegger rappelle toutefois les mots du poète Hölderlin:

"Là où est le danger, là aussi croit ce qui sauve"

Ce qui lui permet d'affirmer que cette conception destructrice de la technique comme Gestell prend sa source dans la conception antérieure poétique, et le mène à s'interroger sur la capacité de l'art à renverser cette conception du monde-comme-pure-ressource induite par la technique, par une forme de remontée à la source qui ramènerait à une technique révélatrice du monde par le beau. On pourrait donc penser un dispositif technique de soin du territoire qui ne soit pas un Gestell. On revient à l'idée de l'esthétique fondatrice d'un rapport à la technique et au monde. Repenser une esthétique est donc un des pas vers la sortie, si elle existe, de cette conception du monde-comme-pure)ressource; étant entendu qu'il faut éviter à tout prix une forme de solutionnisme utilitariste qui contraindrait toute production esthétique à n'être qu'une solution à un problème. On s'avance là vers une réflexion sur l'équilibre entre l'utile et l'inutile, qui pourrait être entamée avec l'ouvrage *L'utilité de l'inutile*²⁷ de Nuccio Ordine.

L'ambiance technique

Cette double conception de la technique comme provocation (Gestell) et production (poiësis), est pensée par Heidegger sur un mode essentialiste: pour lui ces deux conceptions sont les deux seuls modes connus de l'existence de la technique. Elle peut cependant être enrichie si l'on sort du cadre purement occidental de la pensée, ce que l'anthropologie nous aide à faire. C'est, par exemple, Robert Cresswell, qui en menant des recherches dans le domaine qu'il appelle la **Technologie Culturelle**, met en évidence le lien d'influence réciproque des cultures et les techniques qu'elles produisent et utilisent. Il propose la notion d'**ambiance technique** pour décrire la manière dont les différentes techniques d'une culture: cuisine, combat, artisanat, art, structures légales et sociales, possèdent un même fond technique.

Cresswell note par exemple dans la culture japonaise les similitudes entre la pratique culinaire: longueur et minutie de la préparation, variété et quantité des ingrédients,

²⁷ N. Ordine, *L'utilité de l'inutile*, Les Belles lettres, traduit par L. et P. Hersant, 2014, 236p.

mode de cuisson "saisie", la pratique des arts martiaux: longueur de la préparation, la concentration, types et précision des mouvements, rapidité d'exécution, et la pratique de l'artisanat: précision dans l'équilibre entre matière et forme, conception pour l'effort minimal et le rendement maximal.

On pourrait ajouter à cette mise en avant des particularités de chaque culture technique, les particularités de chaque imaginaire technique. Au Japon on observe un rapport ambigu aux techniques à travers leur représentation, qui apparaît sur le mode de l'envahissement, de la perte de pied, comme le montrent quantité de films et oeuvres d'animation au caractère plus ou moins dystopique (*Ghost in the Shell*, *Paprika* etc), et qu'on peut lier à l'influence d'une forme d'animisme au Japon observable à travers par exemple le cimetière de Koya-San où sont enterrés des grands hommes mais aussi quantité d'objets inanimés et de machines, et des animaux, ayant eu une importance considérable sur l'histoire ou la culture japonaise²⁸.

« *Quelle est notre ambiance technique européenne?* »

Cet **imaginaire technique** est différent de celui présent en majorité aux Etats-Unis où la technique est également conçue comme intégrée à l'homme de manière fusionnelle mais la plupart du temps sur le mode de la louange, du miracle technologique de l'homme augmenté (*Iron Man*, *Transcendance*). La distance qui nous sépare encore culturellement et géographiquement du Japon et des Etats-Unis nous donne une bonne visibilité sur ces caractères de la culture et de la technique japonaise et américaine, mais quelle est notre ambiance technique européenne? A t-on nous aussi un imaginaire spécifique de la machine et de l'objet technique, et que dit-il de nous? Peut-on l'influencer? La technique est-elle un impensé de la culture française? Si l'on regarde, dans le cadre d'une expérience loin d'être scientifique, le nombre de films dont on peut voir sur google qu'ils sont sortis aux Etats-Unis en 2014 et qui mettent en scène ou traitent de la technique, on en trouve environ sept et qui vont du film d'animation *Les Nouveaux Héros (makers)* à *The Imitation game* (biopic d'Alan Turing) en passant par la science fiction avec *Interstellar* et la vague des super-héros avec au moins quatre films mettant en scène des surhommes dans la veine des Marvel. Notons au passage qu'on trouve au moins trois dystopies politiques très grand public mettant en scène diverses révolutions et résistances. Si l'on cherche toujours sur google les films sortis en France en 2014 on en compte un peu plus de deux traitant de la technique dont le film de Luc Besson, *Lucy*, dont on peut difficilement dire qu'il n'est pas influencé par l'imaginaire technique américain, si ce n'est calqué sur lui. Cette observation a été faite hors de tout protocole sociologique fiable, et il serait heureux qu'elle soit fautive, sans quoi il s'avèrerait que la technique soit véritablement un impensé du domaine artistique le plus grand public en France. Et repensons à la poissonnière de Galilée.

²⁸ P. Dumouchel, "La vie des robots et la nôtre", *Multitudes*, n°58, Printemps 2015

L'**ambiance technique** dont parle Cresswell s'explique parce que la chaîne opératoire, c'est-à-dire l'ensemble des étapes interdépendantes qui président à la production et à l'utilisation d'un objet, tend à réfléchir le mode d'être des individus appartenant à la culture au sein de laquelle il apparaît. Ou dans un autre sens, l'esprit général des chaînes opératoires apparaissant dans une culture tend à imprégner les autres sphères (artistique, juridique etc.) de cette dernière. Dans cette perspective, l'intrication étroite des techniques et de la culture aboutit à ce que les révolutions scientifiques bouleversent à la fois la culture dans lesquelles elles apparaissent, et le domaine culturel au sens de l'artistique, au sein même de cette culture. Robert Cresswell explique ainsi dans **Prométhée ou Pandore**:

"Frapper un clou avec un marteau n'aura pas de conséquences sociales (...) un changement dans la chaîne opératoire qui contient ce geste technique en aura certainement. »p.26

Et en effet, représentons nous ce clou frappé par un marteau dans le système technique occidental de 1900: il appartenait à une chaîne opératoire industrialisée mais toujours manuelle, dépendant de la force humaine. Représentons-le nous à présent aujourd'hui, il peut très bien s'insérer dans une chaîne opératoire où la découpe des pièces assemblées par ce clou a été faite par une découpe laser à commande numérique. La personne qui frappe ce clou n'a plus du tout les mêmes caractéristiques sociales, il y a peu de chances que ce soit encore un menuisier et davantage qu'il soit le client d'une grande boîte d'ameublement à monter soi-même.

De même les techniques développées influencent le domaine artistique et donc la formation des représentations, comme le souligne Bruno Tackels dans **Les Écritures de plateau** en rappelant l'influence de l'éclairage au gaz sur l'imaginaire du ballet classique au XIX^e siècle. Dans cet ouvrage Bruno Tackels met en évidence la parenté qui semble exister entre certains procédés de création théâtrale qu'il nomme les *écritures de plateau* et qui travaillent sur un mode généralement horizontal à faire sourdre de l'expérience du plateau, le texte ou l'apparence d'une pièce: l'écriture ne se contente pas de provenir du plateau, puisque, pour la plupart, les textes issus de ces pièces sont incomplets s'ils sont édités sous la forme de livres. Le support même de ces écritures est le plateau:

" Mais la profonde différence tient dans leur manière d'envisager le plateau: espace de projection du texte pour ce dernier (metteur en scène), lieu de création vierge à déchiffrer pour les premiers (auteurs de plateau)" p. 47.

Bruno Tackels refuse le nom de courant ou de mouvance à ces écritures, nous pourrions les apparenter à l'**ambiance technique**, et chercher dans notre société ce qui dans les procédés et dans les modes opératoires, semble partager cette ambiance marquée par la souplesse et l'écoute à la recherche de la justesse, du bon rapport. B.

Tackels insiste pourtant sur le fait que comme le *Gestell*, l'écriture de plateau est un mode de l'écriture dramatique présent depuis les débuts de la pratique:

" *Oui, il y a donc une graphie, une inscription, une trace profonde, une écriture qui part du plateau et cette écriture est très ancienne, elle n'est pas une réalité proprement moderne ou avant-gardiste (...)*" p. 107

Nous pourrions peut-être alors trouver une conception de la technique qui n'exploite pas son environnement humain et naturel sur le mode du *Gestell* comme le fait dans le texte de Heidegger le barrage sur le Rhin qui emprisonne le fleuve, mais qui, comme le pont de bois enjambant le fleuve, s'intègre sur le mode de l'occasion, de l'adéquation temporaire, au milieu auquel il appartient.

Merci à Paul-Emile Geoffroy et à Shawn Witkowski pour leur relecture aussi attentive que bienveillante.

Lucie Conjard

étudiante au Centre Michel Serres pour l'innovation
et à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales - Arts et langages
Septembre 2015

Bibliographie des interventions:

Dominique David:

- N.Veyrat *Les usages dans la lunette, co-concevoir des produits et des usages innovants*, thèse soutenue en février 2008
- J. Max, *Méthodes et techniques de traitement du signal*, Dunod, 2004, 384p.
- Hegel, *Introduction aux leçons d'esthétique*, Nathan, Intégrales de philo,
- Victor Hugo, *Le livre des tables*, Gallimard, Folio classique, 2014, 768 p.

Julie Valero:

- K. Arfara, *Théâtralités contemporaines*, Bern : Peter Lang, 2011.
- J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris : Gallimard, 1978.
- J. Feral, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier : L'Entretemps, 2011.
- J-L. Fréchin, « Vers un nouveau système des objets, les néo-objets », in P. Aigrain et D. Kaplan (Dir.), *Internet peut-il casser des briques ? Un territoire politique en jachère*. Paris : Descartes et cie, 2012. pp. 43-72.
- J-F. Peyret, *La Génisse et le pythagoricien*, Paris : Odile Jacob, 2002. et *Les Variations Darwin*, Paris : Odile Jacob, 2005.
- G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris : Aubier, 1989, p. 11

Jean Lilensten:

- J. Lilensten, P. Dupond, *La Fourmi et la philosophie*, Odin, 2005, 135 p. et J. Lilensten, *Chasseur d'Aurore*, La Martinière, 2014, 200p. et J. Lilensten, T. Dudok de Wit, K. Matthes, *Earth's climate response to a changing Sun*, EDPS, 2015,

Bibliographie:

- F. Aït-Touati, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, NRF Essais, Gallimard, 2011, 224p.
- H. Arendt, *La condition de l'homme moderne*, (*The Human condition*), traduction Georges Fradier, Calmann-Lévy, 1961, 369p et *Juger, Sur la philosophie politique de Kant*, Seuil, Points Essais, 2003, 256 p. et *La crise de la culture, huis exercices de pensée politique*, (*Between Past and Future*), dir. P. Lévy, Gallimard, Folio essai, 1989, 384 p.
- G. Bachelard, *La Philosophie du non*, PUF, Quadrige, 2012, 168p. et *La Formation de l'esprit scientifique*, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 2011, 306p. et *La Poétique de l'espace*, PUF, Quadrige, 2012, 228 p.
- C. Bonneuil, J-B. Fressoz, *L'Événement anthropocène*, Seuil, Anthropocène Seuil, 2013, 320p.
- Y. Citton, *L'économie de l'attention, nouvel horizon du capitalisme?*, La Découverte, Sciences Humaines, 2014, 250p. et *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, La Couleur des idées, 2014, 320p.
- A. Conjard, S. Gros, L. Gwiazdzinski, F. Martin-Juchat, T. Ménissier, *L'Atelier de l'imaginaire, Jouer l'action collective*, Elya, 2015,
- R. Cresswell, *Prométhée ou Pandore*, Kimé, 1996, 393p.
- B. Hamidi Kim, *Les cités du théâtre politique, en France depuis 1989*, L'Entretiens, 2013, 512p.
- M. Heidegger, *Essais et conférences*, « *La question de la technique* », traduction A. Préau, Gallimard, Tel, 1980, 378p.
- E. Husserl, *La Terre ne se meut pas*, Minit, Philosophie, traduit par D. Franck, 1989, 96p.
- T. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, traduction L. Meyer, Flammarion, Champs, 1972, 284p.
- E. Morin, *L'Aventure de la méthode*, Seuil, Sciences Humaines, 2015, 176p.
- J-M. Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Gallimard, NRF Essais, 2015, 384p.
- G. Simondon, *Imagination et Invention*, La Transparence, Philosophie, 2008, 206p. et *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Philosophie, 2012, 267p.
- B. Tackels, *Les Ecritures de plateau. Etat des lieux*, Les Solitaires intempestifs, 2015, 128p.

Littérature:

- Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde, Les Etats et Empires de la Lune, Les Etats et Empires du Soleil*, Gallimard, Folio classique, 2004, 432p.

- J. Giono, *Les trois arbres de Palzem*, Gallimard, L'imaginaire, 1984, 200 p. et J. Giono, *Que ma joie demeure*, Grasset, Cahiers Rouges, 2011, 490 p.
- B. Brecht, *La Vie de Galilée*, L'Arche, traduction par E. Recoing, 1990, 144p.
- A. Damasio, *La Horde du Contrevent*, B.O par A. Alyvan, La Volte, 2004, 548p.

Articles:

- M. Revault d'Allones, « Qu'est-ce que juger? Hannah Arendt lectrice de Kant », *Multitudes*, 1991
- P. Dumouchel, « La vie des robots et la nôtre », *Multitudes*, n°58, Printemps 2015
- E. Guez, « Métamorphose des lieux, art et capitalisme. » in MCD n°77 *La Politique de l'art*, mars/avril/mai 2015 p.11
- B. Stiegler « Ars et invention organologique » in MCD n°77 *La Politique de l'art*, mars/avril/mai 2015
- A. Bensa, « A propos de la technologie culturelle, Entretien avec Robert Cresswell », in *Genèse*, 1996, n°24, p.120-136

Sites et lecture en ligne:

- Ecole de philosophie en ligne Pharmakon: S.Witkowski « *Connaissance objective et Méconnaissance. La co-évolution de types antagonistes de connaissance chez Karl Popper et René Girard* » et A. Alombert, « *Rêver et agir dans l'anthropocène*: » pharmakon.fr/wordpress/academie-dete-de-lecole-de-philosophie-depineuil-le-fleuriel/academie-dete-2015/ , 16/09/15, 17:24
- Revue *Multitudes*, article de M. Revault D'Allonnes: <http://www.multitudes.net/Qu-est-ce-que-juger-Hannah-Arendt/>, 16/09/15, 17:24
- Magazine Culture Digitale: <http://www.digitalmcd.com/mcd77-la-politique-de-lart/>, 16/09/15, 17:24

Hexagone Scène Nationale Arts Sciences - Meylan
04 76 90 00 45 - www.theatre-hexagone.eu