Collection
Versus

L'EMPIRE DU NON-SENS

L'ART ET LA SOCIÉTÉ TECHNICIENNE

ÉDITION ÉTABLIE PAR
PATRICK MARCOLINI

L'ÉCHAPPÉE

COLLECTION VERSUS

JACQUES ELLUL

PRÉFACE DE MIKAËL FAUJOUR

Les éditions L'échappée tiennent à remercier la famille de M. Jacques Ellul ainsi que M. Patrick Chastenet.

Éditions L'échappée
23, rue Voltaire
75011 Paris
info@lechappee.org
www.lechappee.org

graphisme **atelier des grands pêchers** (adgp.fr)

correction **Lionel de La Fouchardière**

impression **Corlet (France)**

dépôt légal
1er trimestre 2021
isbn 978-23730908-3-3

L'échappée, 2021

Première édition :
L'Empire du non-sens. L'art et la société technicienne, Paris, Presses universitaires de France, collection « La Politique éclatée », 1980

L'EMPIRE DU NON-SENS

L'ART ET LA SOCIÉTÉ TECHNICIENNE

PAR JACQUES ELLUL

N. B. : Par rapport à l'édition de 1980 de *L'Empire du non-sens*, certaines allusions et références de Jacques Ellul méritaient d'être éclaircies pour le lecteur contemporain. Les notes et précisions ici ajoutées par l'éditeur sont précédées de la mention *NdE*. Quelques menues erreurs de l'auteur dans les titres ou l'attribution de certaines œuvres ont en outre été corrigées, sans mention particulière.

INTRODUCTION

Quel intellectuel n'a souhaité écrire des pages explicatives et décisives sur l'Art et n'a médité sur cette innovation incroyable et mystérieuse de l'espèce humaine ? Mais je n'ai pas la tête métaphysique et n'ai jamais prétendu sonder l'homme dans son incognito. Dans une activité plus modeste, je regarde notre temps, je vois l'art moderne en pleine crise et en pleine efflorescence, à la fois. Surabondant, se manifestant par des explosions en tous sens. Peut-on discerner une « raison » à cette multiplicité, à cette ambiguïté ? Je constate une vitalité presque incroyable cependant qu'à peine écloses les fleurs se fanent, apparemment sans fruit. Est-il possible de trouver un mouvement profond, sans se livrer à des classifications – un fil conducteur, au milieu de ce chaos fécond et stérile, parmi ces « dits » contradictoires et ces non-dits significatifs ? Comment ne pas se poser ces questions sitôt que l'on prête un regard, une oreille, même distraits, à cette folle équipée ? Notre société occidentale, notre époque sont interrogées par l'art qu'elles produisent. Et reconnaissons que les réponses sont habituellement de l'ordre du lieu commun. Les lieux communs ici abondent. Celui du Musée imaginaire, celui de la transposition de la science dans l'art, et de leur convergence pour une connaissance nouvelle, celui de l'art devenu populaire parce que nous sommes dans une société de masse et que l'art est porté par les MMC[1]… Lorsqu'en ceci par exemple, je parle de lieux communs, je ne dis pas sottises ou erreurs. Sans aucun doute, il est bien vrai que le monde de l'art est transformé par la science, les médias, la constitution du Musée imaginaire… mais comme tout le monde en parle, je n'éprouverai pas le besoin de reprendre ces évidences, et de tenter une explication de la

1. MMC : Moyens de communication de masse.

singularité de l'art actuel à partir de là. Chacun de ces propos contient une part possible de lumière. Insuffisante. D'autant plus insuffisante que chacune de ces dissertations me paraît idéaliste (surtout quand elle se fonde sur une philosophie matérialiste !) et fréquemment biaisée. Je poursuivrai un projet limité : nous nous trouvons en présence d'un monde de création artistique singulier ; d'où l'art tire-t-il sa singularité spécifique ? Et j'avance de suite mon hypothèse de recherche : l'art, comme toute autre activité, se trouve aujourd'hui situé à la fois dans la société technicienne et dans le système technicien[1], et c'est la relation à ce nouveau milieu qui me paraît suffisante pour éclairer la réalité de tout l'art moderne. Sa réalité et même sa tragique vérité. En fonction de cette hypothèse, je n'aurai pas la prétention de sonder l'art dans toutes ses dimensions, de proposer une explication de l'art par rapport à la condition humaine, ni d'éclairer l'essence de l'homme au moyen de cette activité tout à fait extraordinaire. Nous n'avons à nous référer ni à l'histoire universelle de l'art, ni au mystère sacré, ni à la quête incessante de quelque Orient perdu. Je n'entrerai pas dans le domaine de la psychologie de l'art, à la recherche de ses motivations profondes, ni dans celui de la sociologie de l'art. Ainsi les théories si souvent exposées, si nombreuses, assurément passionnantes, d'une philosophie de l'art, ne nous retiendront pas. Car nous resterons cantonnés dans un moment bref de cette longue histoire, celui

1. Il faut bien distinguer le système technicien, qui est le produit du jeu de la Technique, et qui se constitue comme organisation autonome et autoreproductrice, en conservant le sens rigoureux au mot système, et puis la société technicienne qui est la société dans laquelle se situe et s'organise le système, en fonction de laquelle il se développe, mais évidemment société qui contient autre chose que de la technique, et qui, si elle est entièrement influencée par elle, conserve aussi des traits traditionnels, des pulsions irrationnelles, etc. Sur tout ceci, cf. J. Ellul, *Le Système technicien*, Calmann-Lévy, 1977 [*NdE :* réédition Le Cherche-Midi, 2012].

du dernier siècle, et nous adopterons un seul point de vue, celui de la relation entre l'Art et la Technique dans ce siècle-là.

Nous n'aurons pas à tenir compte des théories intéressantes de Plekhanov ou de Lukács par exemple. Il s'agissait avant tout, pour eux, le marxisme étant la vérité, de savoir comment s'expliquait et se justifiait l'activité artistique grâce à la pensée de Marx, et à l'intérieur de cette pensée. Ils ont rétabli la dignité, la liberté de la création artistique à l'intérieur de la pensée de Marx et pour les marxistes, mais cela n'a rien à voir avec notre propos. Il s'agissait une fois de plus d'une prise de vue de l'éternité de l'art, de sa permanence, de sa signification éternelle aussi bien d'ailleurs qu'historique. En dehors du débat sur les relations entre forces de production et superstructures, on peut considérer que Marx a effectivement analysé le rapport entre l'art moderne et l'industrie, donc la situation du XIX^e^ siècle. Il y a vu que « l'histoire de l'industrie et la réalité objective à laquelle est arrivée l'industrie sont le livre ouvert des forces essentielles de l'homme » qui n'avaient jamais été comprises que dans son essence abstraite, en tant que politique, art, littérature, etc. Mettre l'art en rapport avec l'industrie, c'est enfin cerner sa réalité, mais aussi la réalité de l'homme, et l'on s'aperçoit aussitôt à quel point l'art est le reflet exact de ce que l'industrie et le capitalisme font de l'homme : l'art exprime l'aliénation humaine, la division du sujet et de l'objet, du producteur et du produit. À travers l'art, ce qui est, est surplombé par ce qui est pensé. Cet art subit la loi de la production capitaliste, il est un objet produit par le sujet producteur et offert au sujet consommateur. Mais ce qui est beaucoup plus intéressant, c'est qu'à ses yeux « l'art constitue une *Technê* reposant sur le non-développement ou le sous-développement de la Technique, et fait partie du monde de l'aliénation idéologique, du monde idéal. Et par conséquent, il ne peut qu'être supprimé par le développement désaliénateur et total de la praxis réelle des hommes qui travaillent pour s'approprier le monde… » L'art doit perdre son essence au profit de la Technique (cf. Kostas Axelos,

Marx, penseur de la technique[1]). Dès lors, avec le déploiement actuel de la Technique, Marx pose la question de la survivance de l'art dans notre société, de sa réalité.

C'est un peu dans cette optique que je me situerai ici. Je ne chercherai pas à répondre au problème *constant* de la relation entre Art et Technique. Il serait, bien entendu, possible d'examiner les techniques de l'art, l'effet des découvertes artistiques sur l'évolution des techniques, la transformation de l'art par les conditions techniques. Questions qui peuvent être envisagées sous leur aspect permanent, « éternel », ou bien historique, dans une certaine constance des phénomènes. Nous nous situons seulement à l'époque moderne, et nous ne chercherons pas à en tirer des constantes et des explications valables pour tous les arts et toutes les époques.

Il ne s'agira pas non plus de prendre à l'état brut et indéfini Art et Technique[2] : en réalité, bien entendu, nous ne pensons qu'aux techniques modernes. Et ce qui nous interroge, c'est moins l'influence de l'un sur l'autre, que : comment l'art moderne est-il devenu ce qu'il est, puis, surtout, qu'est-ce que cela signifie ? Au fond, l'art pourrait être ici considéré comme un ensemble de signes, qui désignent quelque chose, mais quoi ? Et l'on pourrait parler d'une liberté de l'artiste, d'un épanouissement de l'imagination, d'une explosion en tous sens des facultés créatrices, aussi bien que d'une espèce de délire, d'une rage destructrice, etc., cela ne nous intéresse guère. Pas davantage la discrimination entre cet art et tout ce qui a précédé. Nous le retiendrons dans sa relation au système technicien moderne. Estimant que c'est là que l'on trouve l'explication de tous les traits de cet art, et qu'il

---

1. *NdE* : Kostas Axelos, *Marx, penseur de la technique*, Paris, Encre marine, 2015 (1re édition 1961).
2. Je ne cherche pas à doubler le livre si remarquable de Georges Combet, *Calliope et Minos*, 1972, sur l'Art et la Technique, parce que là, on examine le rapport *constant* entre les deux.

prend aussi sa valeur significative. Ainsi, d'un côté nous avons un travail descriptif à effectuer (non pas assurément description de l'art !), description de la relation susdite, de l'autre nous amènerons progressivement au jour des significations qui peut-être dépassent et l'art et la technique[1].

Il faut toutefois encore préciser les termes de notre enquête. J'ai parlé de système technicien. Non pas de société, pas même de société technicienne. C'est une banalité, archi usée, pas du tout éclairante, que de proclamer que l'art dépend de la société dans laquelle il se développe, ou qu'il l'exprime, qu'il en est le reflet[2]. Il est bien exact que l'évolution de l'art par exemple dépend de l'évolution du goût, des progrès des sciences et techniques, des nouvelles théories concernant la vision figurative et de la transformation des relations sociales elles-mêmes. Mais personne au monde n'a pu faire le descriptif exact de l'ensemble des corrélations possibles entre ces quatre grands axes de

---

1. Je me situe évidemment à l'opposé des thèses de H. R. Rookmaaker dans *L'Art moderne et la mort d'une culture*, 1975, ouvrage très intéressant et bien documenté, mais qui reste parfaitement idéaliste et considère que l'évolution de l'art s'effectue du fait de l'invention de nouveaux principes et par rapport à de nouvelles conceptions de la vie et philosophies. Il présente comme une « bataille » la montée de l'art moderne, avec une « victoire » de ses créateurs… comme s'ils avaient fait autre chose qu'exprimer le courant sociologique dominant ! L'art reste toujours à ses yeux une recherche du sens de la vie. Il est très caractéristique de la pensée classique sur l'art.

2. Ainsi, avec sa radicalité coutumière, Pierre Bourdieu (*Les Fonctions de l'art – L'Amour de l'art*, 1966) tranche-t-il : « La principale fonction de l'art est d'ordre social… La pratique culturelle sert à différencier les classes et fractions de classe, à justifier la domination des unes sur les autres. » Ceci ne nous avance à rien. [*NdE* : Ellul semble ici viser simultanément l'essai de Pierre Bourdieu et d'Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées et leur public*, paru aux éditions de Minuit en 1966 (maintes fois réédité depuis), et le numéro thématique intitulé « Les fonctions de l'art » des *Actes de la recherche en sciences sociales*, revue dirigée par Bourdieu (n° 28, publié en 1979).]

recherche. Bien entendu, on peut établir une relation entre tel aspect de l'art et le contexte global dans lequel il se développe. Et l'art peut même éclairer, expliciter, le phénomène social. Dans une de ces admirables formules dont il a le secret, Adorno peut ainsi écrire : « L'œuvre d'art *unie* est bourgeoise. L'œuvre d'art *mécanique* appartient au fascisme, l'œuvre d'art *fragmentaire* vise, dans le stade de la négativité totale, l'utopie. » Dans un sens, en effet, il peut paraître beaucoup plus intéressant d'étudier ce rapport entre technique et société : ceci permet de brillants développements pour attaquer par exemple la société bourgeoise, ou pour montrer que l'art fut au XIXe siècle la grande protestation contre cette société, à moins que l'on ne cherche au contraire à montrer que, quelle que soit la société, l'Art est toujours l'Art, en tout temps, en tout lieu. Avec Malraux par exemple, l'art est une sorte de gnose qui permet d'échapper à l'inachèvement de tout temps, à la faillite de la mort. Aujourd'hui comme toujours, l'art serait religion. Il n'est certes d'ailleurs pas sans intérêt ni importance de comprendre cet art dans la globalité de la société contemporaine. Que celle-ci soit bourgeoise, qui en douterait ? Dans cette société, et du fait même de l'orientation de la bourgeoisie, la superstructure intellectuelle ou artistique remplit la place laissée vacante par la religion, elle justifie l'ordre social et les pouvoirs de la classe dirigeante ; plus la société bourgeoise devient utilitaire, plus l'art et la culture prétendent au gratuit ; plus la société devient massive et généralisée, plus l'art se veut original et personnel. « La subjectivité de la superstructure réplique à l'objectivité glacée de l'infrastructure scientifique », comme dit Charbonneau[1]. Et en même temps l'on sait que la

1. *NdE :* Il s'agit de Bernard Charbonneau (1910-1996), qui fut l'ami intime et le compagnon intellectuel de Jacques Ellul. Charbonneau avait fait paraître en 1965, aux éditions Denoël, *Le Paradoxe de la culture* (repris in Bernard Charbonneau, *Nuit et Jour. Science et Culture*, Paris, Economica, 1991).

bourgeoisie est éclectique, cela tient à son libéralisme même. « L'incertitude des normes intellectuelles et artistiques laisse les esprits libres de chercher ailleurs des satisfactions qu'ils ne trouvent plus dans leur société. » Mais la bourgeoisie a élaboré toute une idéologie de l'Art : sur sa place compensatrice, sur l'évasion par l'art, sur la culmination de toute activité humaine dans ce sommet idéal ; mais en même temps l'art était soigneusement rangé dans le monde non réel, dans le domaine des choses non sérieuses. Il était agrément. Ornement dans lequel se complaisaient ceux qui avaient le nécessaire et plus, superflu, luxe, et l'artiste devenait à la fois le chien savant et le lion dompté, d'autant plus méprisé qu'on le couvrait d'or, d'autant plus accessoire qu'on faisait encore semblant de le craindre, et il montrait les dents avec la prétention de mettre en question toute cette société. On s'accoutumait à l'idée que la Technique commandait les formes de l'art mais que l'artisanat était représentatif des vraies valeurs humaines. Il devenait fonctionnel parce que la bourgeoisie l'était, mais aussi bien postromantique, évanescent, *kitsch,* parce que la classe bourgeoise avait besoin de ce parfum d'incohérence et d'ambiances éthérées. L'« Art nouveau » est un « épiphénomène d'allure bourgeoise et réactionnaire malgré qu'il se soit à l'origine emparé de la pensée socialiste et du rêve saint-simonien » (Delevoy). La bourgeoisie a produit un esthétisme, elle a travesti l'utile en caprices, subordonné l'Art à la nécessité d'un décor, classe dominante qui se voulait décorée, décorative et jouant un rôle (dans l'histoire) dont précisément l'art devait donner le décor. Seul l'inutile était esthétique. Mais ce qu'il faut bien saisir, c'est que précisément l'art fut durant cette époque constamment cela, dans toutes ses tendances : je ne parle pas ici de l'Art officiel. Trop facile. Mais l'avant-garde, les artistes révolutionnaires sont éminemment conformes au rôle qui leur est assigné par la bourgeoisie. Manet, Cézanne, Van Gogh sont de parfaits compléments. Et c'est bien la bourgeoisie qui les a consacrés ! Ils lui redonnaient le sens du nouveau et la

renvoyaient à sa puissance originellement créatrice. Leur fonction ou vocation révolutionnaire est parfaitement illusoire. Ils révolutionnaient une façon de peindre, mais reflétaient leur temps et remplissaient leur mission : ils étaient entre autres des individus. N'oublions pas que la bourgeoisie était individualiste, et qu'elle plaçait au-dessus de tout la personnalité puissance. Napoléon, Goethe… Mais Van Gogh, dans un temps où tout devenait plat, était précisément l'individu idéal. Le bourgeois se reconnaissait dans ce révolté. Il incarnait exactement la liberté dont on parlait tant. La bourgeoisie avait besoin de ses artistes dressés qui lui « plaisaient », mais en même temps elle avait besoin des artistes sauvages qui vivaient ce que l'idéologie bourgeoise proclamait depuis si longtemps. Et l'artiste se devait de jouer la tragédie de l'individu.

Or, ce qui est bien connu, même évident, pour la société bourgeoise, ce qui lie notre art à cette société – si bien que le « déclin de l'art » peut paraître expression du déclin de la bourgeoisie (et il importe peu, comme Adorno l'a montré, que l'artiste appartienne expressément à telle ou telle classe !) –, on pourrait en dire autant de toute autre société moderne[1]. Dans les sociétés socialistes, l'art est encore plus réactionnaire, et parfaitement stérilisé. Le rapport entre l'Art et la Société contemporaine, quelles que soient sa structure économique et son idéologie, se caractérise évidemment par la massification, la standardisation, la réification, et l'art, quand il veut défendre son intégrité, produit à partir de lui-même des caractères correspondant exactement à cette société à laquelle il s'oppose. On continue sous tous les régimes

1. La distinction établie entre art bourgeois et art prolétarien n'est rien d'autre que le produit d'une conception conformiste et répétitive des lieux communs pseudo-marxistes (par exemple Michel Ragon, *L'Art pour quoi faire ?*, Tournai, Casterman, 1971). Que l'art soit bourgeois, chrétien, prolétarien, etc., il est d'abord inclus dans le monde technicien, et c'est de cela qu'il tire *tous* ses caractères.

à avoir une « camelote » correspondant à la facilité – loisir, détente, conformisme, digestion, consommation – et une « avant-garde » qui n'est jamais que la projection idéelle, esthétique, formelle, de ce que précisément personne ne vit. Et Adorno montre par exemple pour la musique que, traditionnelle ou émancipée, elle reste d'essence identique dans son rapport à la société moderne. Bien entendu la modernité artistique, l'avant-garde prétendent toujours être autre chose et porter une mise en question fondamentale. Mais quand on examine les avant-gardes du siècle dernier ou du début de ce siècle, on s'aperçoit aisément de leur illusion : elles se bornaient à confirmer, ou à voiler, ou à faire progresser, ou à compenser la réalité sociale existante, qu'elles prétendaient récuser. Il faut dire dans ces conditions que les questions que Pierre Daix se pose sur la modernité nous paraissent quelque peu simplistes. Il reste convaincu que la modernité fut réellement explosive et libératrice, mais ne se serait-elle pas « close » sur elle-même ? Aujourd'hui, être « moderne », ne serait-ce pas justement vouloir sortir de la modernité ? Or, dit-il, la modernité se renouvelle nécessairement parce qu'elle entre en lutte contre ce qui n'est pas moderne. « Ce contre quoi est né le moderne. » Alors, il se renouvelle. Et Daix continue à faire de la modernité (renouvelée *hic et nunc* !) le critère assuré du Vrai, probablement du Beau. Mais une première affirmation devrait nous alerter : quand il parle de ce contre quoi est né le moderne, il ajoute : « Le monde extérieur, en somme. » Significative considération : le monde extérieur, ce contre quoi se dresse la liberté intérieure productrice de l'art… Pensée fondamentalement bourgeoise. Laissons le sale monde réel pour partir dans le rêve, l'utopie, l'invention… Le voyage – le *drop out*… Bien sûr, c'est exactement ce que notre société attend de l'artiste. La modernité, l'avant-garde remplit juste son rôle. Mais Daix devrait réfléchir en outre à la formule décisive : « Peintre, ne t'occupe pas d'être *moderne*. C'est l'unique chose que, malheureusement, quoi que tu fasses, tu ne pourras éviter d'être » (Salvador Dalí).

Cela clôt strictement le débat sur la valeur de la modernité : elle est sans plus l'expression de la nécessité, l'obéissance, involontaire sans doute, mais pire parce que involontaire, du donné moderne. Précisons encore une fois que, écrivant cela, je ne prétends ni porter un jugement, ni déclarer qu'il en fut *toujours* ainsi. Je ne cherche pas à faire une théorie générale. En ce monde occidental et depuis le début du XIXe siècle : cela me suffit. Et je ne juge pas de la valeur esthétique des œuvres, mais seulement de la prétention à être novateur, révolutionnaire, à incarner la liberté, la justice et qui sait quoi encore. Il suffit. Je n'ai donc pas l'intention de développer le rapport entre Art et Société en général. Beaucoup d'autres l'ont fait. Il est un peu vain d'ailleurs de chercher à mettre plus ou moins directement en relation avec tel ou tel aspect de la société ce mouvement brownien inlassablement créateur d'écoles nouvelles qui agite l'« art moderne » : impressionnisme, cubisme, abstrait, montages, *ready-made*, suprématisme, surréalisme, expressionnisme, maniérisme, constructivisme, néo-plasticisme, tachisme, abstractionnisme, informel, art brut, etc.

*

Limitons-nous à l'art et à la technique modernes. Mais déjà se pose une question. S'agira-t-il de la société que j'ai nommée technicienne ? Francastel refuse que notre société soit vraiment qualifiée par la Technique. Mais son appréciation repose sur une insuffisance totale de connaissance de la technique moderne, et sur une analyse sociologique de notre société commandée par des présupposés idéologiques fort clairs. Je ne reviendrai pas sur ces problèmes que j'ai longuement traités ailleurs. Notre société est définie, déterminée, caractérisée par ses techniques. Mais il y a dans cette société bien autre chose aussi que des techniques ! Je n'ai jamais prétendu à la détermination étroite ou unilatérale, ni à une sorte de mécanicisme. Les facteurs qui se combinent

avec les techniques sont multiples et diversifient les expressions et les produits. S'il est absurde et irréaliste de dire que ce qui constitue la caractéristique du monde moderne, c'est non pas la Technique mais « la mise au service de certaines finalités économiques et sociales, des techniques de tous ordres », il est certain que la société moderne comporte des polarisations diverses. Or, ce que nous cherchons ici, c'est à préciser le rapport non pas entre les arts et cette société dans sa diversité, sa complexité, mais le système technicien dans sa spécificité. Bien entendu, nous serons obligés de déborder constamment, et de voir aussi et secondairement d'autres facteurs d'influence sur l'art, ou bien d'autres rôles joués par l'art. Mais il me semble qu'il faut arriver à clarifier cette complexité en sériant les thèmes d'analyse. Plus encore que dans d'autres études sur la Technique, nous rejoindrons Debord dans sa remarquable saisie de la société du spectacle. L'art est un des aspects fondamentaux de la société du spectacle, elle-même en partie définie par la Technique. Le spectacle caractéristique de notre monde n'est pas un produit automatique, quasi naturel, du développement technique, mais c'est parce que cette société est une société du spectacle qu'elle se choisit son propre contenu technique. Et ceci contribue à assigner à l'art une place et une forme nouvelles. Car si l'isolement fonde la Technique, le processus technique isole à son tour : l'art se trouve dans ce processus d'isolement. Mais il est évident que si cette étude continue ma recherche au sujet de la Technique et du système technicien, elle n'est pas une simple illustration, un simple appendice. L'art a sa spécificité. Il reste, quoique inséré dans ce nouvel ensemble, une activité singulière, l'expression d'une volonté éminente de l'homme, la quête d'un dépassement de lui-même, la plus profonde intuition… Et que devient alors tout cela dans ce monde particulier de la Technique ? Que devient aussi la Technique sous le choc de ce projet démesuré ? L'art est-il toujours ce que nous avons cru ? Et s'il subit une mutation radicale, qu'est-ce que, finalement, cela signifie pour l'homme et

son destin, et l'image qu'il se donne de lui-même ? Il y a bien là une quête essentielle, mais ni métaphysique, ni totale : ramenée à ce réel qui s'exprime aussi bien dans notre quotidien que dans notre projet le plus sublime. L'aurions-nous manqué ?

*

N'importe qui a pu remarquer certaine relation entre l'art et le monde nouveau qui se développait lors de l'ère industrielle ; mais comme l'art était profondément influencé, on commença bientôt les interprétations justificatrices de ce fait. La plus évidente fut de récuser sur le plan théorique la contradiction entre Art et Technique (mais bien entendu en ignorant ce que la Technique moderne avait de radicalement, essentiellement différent par rapport à tout ce que l'on a jusqu'ici appelé technique). L'art lui-même est une technique[1]. Dès lors, l'art sera conçu en tant que technique comme instrument pour explorer et informer l'univers. L'art n'est pas du domaine de l'absolu, mais du possible. On rejette son caractère essentiellement symbolique (théorie paraît-il réactionnaire ?) car nous aurons à voir en effet à quel point le milieu technicien supporte mal le symbole. Ces banalités (qui

1. Nous laisserons de côté le discours triomphant d'innombrables auteurs d'écrits sur Art et Technique, faisant dériver leur pensée de cette observation éclairante et décisive qu'en grec *technê* veut dire « art ». À partir de là tout est résolu ! Insondable méditation ! Ces petits exercices étymologiques sont parfaitement ridicules. Je pourrais me borner par exemple à souligner que « art » ne veut pas dire, étymologiquement, « technique ». En effet, l'étymologie de Art est ARΩ (d'où *ar-mus, ar-tus*). La racine grecque est AR d'où *artuô* (unis en liant ensemble) – *aretê* (idonéité, excellence, perfection et, tardivement : vertu). Littéralement, du point de vue étymologique, *art* signifie : le connexe, l'ordination, la concordance, et : toute aptitude positive active. Autrement dit, quand on a triomphalement avancé « *technê* = art », on n'a strictement rien dit du tout, puisque la réciproque est fausse !

fondent tout le livre de Francastel) ont pour but de justifier d'avance le milieu technicien : il faut arriver à prouver que l'art moderne est l'art de toujours ; qu'il n'y a nulle rupture, nul rejet ; ensuite, que la Technique est parfaitement justifiée, que rien ne doit mettre en question son essor magnifique (et surtout pas l'art). Et finalement, qu'il y a un extraordinaire accord entre les tentatives de l'art moderne et puis les découvertes de la Science et de la Technique. Si l'art de notre temps n'arrive pas tout à fait à sa plénitude, c'est seulement « parce qu'une mauvaise théorie retarde sa rencontre avec les activités pratiques du monde actuel ». On entre dans cette étude avec comme présupposé que la Technique est la seule réalité sérieuse, qu'elle représente aujourd'hui *comme toujours*, la seule valeur positive, et qu'elle couvre ou origine *toutes les valeurs* d'un groupe humain. Dans cette entreprise justificatrice de la Technique moderne, l'art interprété comme appareil de justification soulève seulement le problème de savoir où se situent les relations stables entre les techniques progressives du monde moderne et le style proprement figuratif de notre époque. Que cela plaise ou non au public n'a pas d'importance. Bien entendu, dans cette perspective, toutes les théories qui contestent ce glorieux progrès, par exemple celles de Giedion ou Mumford, sont considérées comme réactionnaires. Cependant ce parfait mariage soulève quelques petits problèmes, et nous nous trouvons souvent, entre autres, devant la nécessité de redonner une nouvelle « définition » de l'art, ou encore de lui assigner de nouvelles fins. Si l'on maintient son caractère de fiction, de symbolisation, il reste un scandale en présence de la suprématie, de la totalité, de l'efficacité, de la productivité technicienne. Ces dernières jettent la dérision sur la fiction esthétique, elles ne laissent aucune place pour atteindre la réalisation d'un contenu esthétique : qu'à cela ne tienne ! Il n'y a plus besoin, dans notre art, ni d'esthétique ni de contenu ! D'abord on nous rappellera cette vérité d'évidence que l'art est toujours artificiel. Il s'agit d'une construction synthétique.

Il fabrique un monde artificiel. Dans ces conditions, comment y aurait-il contradiction avec la Technique qui elle aussi…, etc. On voit le schéma.

Plus importante me paraît la prise de position fondamentale selon laquelle l'art n'est qu'un jeu. Nous aurons à voir que bien souvent, dans notre société, l'art est en effet considéré comme un jeu. Il y est réduit par la Technique. (Et ceci prolonge la pensée bourgeoise de l'art superfluité, activité de loisir.) Mais dire cela serait admettre que peut-être l'art a été déchu, mis dans les marges. Au contraire, on nous affirmera paisiblement que l'art a *toujours* été un jeu, n'a jamais été rien d'autre qu'un jeu. « L'art a commencé comme un jeu, il s'est poursuivi comme une profession, il a fleuri comme un culte, reviendra-t-il à son jeu ? » (Moles). De même James Johnson Sweeney[1] nous assure que pour conserver à l'art sa jeunesse, il faut simplement jouer. L'enfant joue à être ce qu'il n'est pas. Il joue à partager l'existence, « jouant avec, il joue à… ». Tel est l'Art. Tout l'Art. Et Sweeney se cherche des lettres de noblesse en rappelant que pour Schiller aussi, dans les *Lettres sur l'éducation esthétique*, l'art n'est qu'un jeu, et que l'homme n'est pleinement lui-même que lorsqu'il joue. Inutile de rappeler l'*Homo ludens*[2]. Mais c'est bien commode de retrouver tout cela aujourd'hui. Procédé de justification. Nous sommes bien loin des profondes et tragiques considérations de Malraux sur l'Art. Non, l'homme ne cherchait ni un sens à sa vie, ni une perpétuation, ni une action sur l'univers mystérieux, quand il

---

1. *NdE*: James Johnson Sweeney (1900-1986) a été de 1935 à 1946 conservateur au Museum of Modern Art, puis, toujours à New York, directeur du Musée Solomon R. Guggenheim de 1952 à 1960. Ellul fait probablement référence à sa contribution au volume *L'Art dans la société d'aujourd'hui* cité dans la bibliographie.

2. *NdE :* titre du livre de Huizinga publié en 1938, qui insiste sur l'importance du jeu dans la culture et qui étudie toutes ses manifestations dans les sociétés et la vie humaines (Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988).

peignait les grottes d'Altamira : il jouait à la marelle et à cache-tampon. Tous les discours sur la puissance religieuse de l'art, c'est un falbala, un surajouté. Et, ouf, quelle chance, grâce à la technicisation à outrance, nous retrouvons la véritable qualification de l'art que tant de siècles avaient obscurcie. Un jeu, rien qu'un jeu. Mais dans ces conditions il nous faut récuser ce que nous avions investi dans cette activité. Pendant assez longtemps on avait cru que l'art avait quelque chose à faire avec la beauté. Et ce fut une des préoccupations insistantes : qu'est-ce donc que la beauté, quel art y satisfait ? Eh bien c'était une erreur. L'art n'a rien à faire avec la beauté. Ceux qui posent une pareille question sont des rétrogrades. Et si l'on veut si peu que ce soit comprendre l'art moderne, ou le situer, il faut renoncer à ce critère absolument vain. L'harmonie, l'équilibre des formes, l'exacte adaptation à un cadre ou à un usage, la grâce ou la plénitude, quels que soient les critères, il s'agit encore et toujours de beauté : l'ère en est close. Baudelaire avait parfaitement vu l'antinomie entre le développement industriel et la beauté : « Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas singulièrement au bout d'un certain temps diminué la faculté de sentir ce qu'il y a de plus éthéré, de plus immatériel… » Ce n'est pas pour ce jugement en lui-même que nous citons cette phrase (combien d'autres auteurs au milieu du XIX^e^ siècle ont écrit la même chose !), mais parce que Pierre Daix la reprend pour montrer à quel point Baudelaire avait tort. Il n'avait réellement rien compris. Et se servant du critère du Beau, il bloquait toute l'évolution de l'Art, et sa si fructueuse relation avec l'univers technicien. Tant que l'on a le souci de la beauté, on passe à côté du projet de l'art moderne. À moins évidemment de nommer beauté, de façon arbitraire, par exemple « la force d'un dévoilement » (Gaëtan Picon). Mais alors un tel contenu donné à la beauté permet tout et n'importe quoi, et l'on ne voit pas pourquoi on se servirait encore de ce terme. D'autres ont essayé également

de conserver le terme « beau » en lui donnant un contenu compatible avec ce qu'est devenu l'art dans le milieu technicien : « ce qui est suffisamment structuré », « ce qui a suffisamment de substance propre pour s'imposer » (on ne dit pas à qui…). Mais ce sont là formules pieuses pour sauver le vocable traditionnel du naufrage. Nous préférons, ô combien, ceux qui ont le courage de dire que la beauté leur indiffère et que ce qu'ils produisent aujourd'hui comme art n'a rien à faire avec la beauté. Donc, dès la pierre du seuil, déposons et nos idées sur la beauté, et notre émotion à l'égard de ce que nous appellerions beau, et la recherche d'une plastique, d'une esthétique idéales : tout cela nous empêcherait de considérer d'un œil serein l'art de notre temps qui, explicitement et mille fois répété, n'a aucune envie de produire du beau. Il faudra peut-être se demander pourquoi.

De même, il convient d'abandonner une autre idée toute faite sur l'art : celui-ci, trop souvent, est conçu comme devant nous donner un plaisir, un épanouissement intérieur, nous conduire à une exaltation, nous faire atteindre ces délices aiguës de l'extrême pointe d'une joie, oui, d'un plaisir où l'on se sent exalté, hors de soi mais vers un plus. Eh bien non, tout cela est encore une erreur sur l'art. Il n'est plus question de procurer un quelconque plaisir, à l'auditeur, au contemplateur, au récitant. Le plaisir ? quelle vulgarité ! C'est, comme on l'a dit, l'aspect culinaire de l'art ! L'élément de plaisir gustatif n'est plus compatible avec la hauteur ou la puissance, avec la composante intellectuelle ou spirituelle de l'art. L'art moderne est fait pour vous plonger dans l'horreur, le stupre, la folie, les déchaînements, l'ignominie, la boue, le sadisme, le masochisme, tout ce que vous voulez. Mais surtout rien de la joie, rien du plaisir. Aucune montée, l'abîme. La musique ne se définit plus comme une combinaison de sons agréables à l'oreille (ce que disait Rousseau) mais comme une structuration perceptible d'éléments sonores reconnaissables isolés (Moles), et voilà pour l'une des faces de la musique moderne : froide épure algébrique. Mais l'autre face, c'est : « Le

Polytope de Xenakis est un cataclysme audiovisuel […] où se juxtaposent des vrombissements sourds, de formidables résonances, des embruns de percussions légères mais qui bientôt s'amalgament, deviennent aussi coupantes qu'un fil d'acier, hurlent et vous laissent transis comme après une pluie glacée. » Voilà pour l'aspect terrible (et notons bien que ces lignes ne sont nullement critiques : elles sont d'un admirateur). Je pourrais accumuler des centaines de textes sur cette récusation du plaisir et de la joie dans l'art. Ici aussi, il faudra peut-être se demander encore pourquoi. Il faut donc, en somme, tenir pour mort et achevé tout ce qui jusqu'ici fut considéré comme le contenu ou la fin de l'art. Cet art parfaitement artificiel qui ne doit plus rien à la nature n'est pas fait pour nous combler, ni nous « élever » à quoi que ce soit. Et l'on pouvait dire devant Vasarely : « La peinture est morte. » Le romantisme, mais aussi bien le classicisme, est mort. Le sens est mort, la représentation naturaliste du monde est morte, et la beauté ne nous intéresse plus. Et l'on triomphe lorsque l'on rend compte de la mise en question de l'art au travers de ce qui fut sa fonction traditionnelle. On est emporté par le sentiment du dérisoire, qui conduit à s'interroger sur la « légitimité de l'art » (mais quand on s'interroge de cette façon, c'est simplement l'expression que l'art n'est plus !). L'art n'est qu'un jeu, d'un côté, mais de l'autre, nous dira-t-on (Vaneigem), il a cessé d'être le refuge de la gratuité[1]. Il n'est plus, de toute façon,

1. *NdE* : Ellul fait référence à un passage du *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Gallimard, 1re éd. 1967, 1992, p. 146-147) dans lequel Raoul Vaneigem, après avoir classé l'œuvre d'art parmi « ce qui échappe à la nécessité immédiate d'accroître le capital », tempère aussitôt en affirmant : « Mais l'expression "faire œuvre d'art" est elle-même ambivalente. Elle comprend l'expérience vécue de l'artiste et l'abandon de cette expérience vécue pour une abstraction de la substance créatrice : la forme esthétique. Ainsi l'artiste sacrifie l'intensité vécue, le moment de la création, à la durée de ce qu'il crée, au souvenir impérissable de son nom, à son entrée dans la gloire funèbre des musées. »

un domaine autonome, un jardin réservé des délices et des somptuosités. Il plonge dans la « vie vraie ». (Mais quelle est-elle ?) Il n'existe plus en tant qu'art[1]. Nous assistons à une dénégation permanente, on fait sans interruption de l'anti-peinture, de l'anti-littérature, ou de l'anti-théâtre, mais on nous présente encore du théâtre anti-théâtre, etc. (Il faudra se demander, là aussi, pourquoi on tient tellement à affirmer que ce que l'on fait est un anti-art.)

*

Nous n'entreprenons donc pas ici une recherche destinée à éclairer ce qu'est l'art éternel. Ni à dévoiler l'esthétique transcendantale, ou tout bonnement à quoi obéit l'homme quand il peint ou poétise. Plus modestement, dans l'ici et le maintenant, nous constatons une certaine qualité de l'art moderne, nous constatons aussi qu'il est situé dans un nouveau milieu, le milieu technicien, nous constatons enfin qu'il est assez radicalement différent de tout ce que jusqu'ici on a tenté en produisant une œuvre d'art, de tout ce que l'on a nommé « art ». Bien entendu, je sais que l'on objectera aussitôt : mais à chaque époque, et toujours, toute innovation a produit l'effet de choc, et on a toujours considéré que l'Art nouveau était scandale, n'avait rien de commun avec ce qui précédait. Les artistes de la Renaissance ont rompu délibérément avec ce qui avait fait l'art médiéval, les Byzantins ont rompu avec l'art grec, hellénistique et romain,

1. C'est qu'en définitive l'art au sens traditionnel est strictement mutilé. « On éprouve l'impression que l'art est réellement superflu. Après avoir vu l'exposition "Documenta" à Kassel (1968), après avoir flâné dans la section de l'art op, j'ai pris conscience que Piccadilly Circus ou Broadway avec leurs enseignes au néon sont beaucoup plus fascinants, divertissants, plus riches de sens – et peut-être plus "artistiques" » (Rookmaaker).

les romantiques avec les classiques, etc., et chaque fois, il y avait la même rupture dérivant de l'innovation. Mais je crois (et je pense pouvoir le démontrer) que ces ruptures n'avaient rien de commun avec ce que nous connaissons, parce que le milieu dans lequel se produisaient ces mutations restait sensiblement le même. Les innovations dérivaient le plus souvent d'un « autre chose à dire », comme l'a parfaitement montré Auerbach dans *Mimésis*[1]. L'art changeait en fonction d'une nouvelle conception de la vie, d'une nouvelle échelle de valeurs, d'une « philosophie » ou d'une religion qui changeaient. C'était le « à dire » qui modifiait le « dit ». Mais nous changeons de registre quand on proclame que, précisément, il n'y a plus rien à dire, plus rien à exprimer, qu'il n'y a pas de contenu, ni de signifié. On essaie toutefois de maintenir la continuité en affirmant que c'est bien un changement de philosophie qui a provoqué l'art moderne : c'est maintenant la science qui apprend à voir le monde autrement. Les experts en esthétique veulent prouver que c'est le même processus qu'autrefois en expliquant que la science nous a appris à voir la matière ou la couleur autrement. Je crois que c'est inexact : ce n'est pas de là que dérive la nouvelle expression esthétique, mais bien de la Technique. La différence essentielle, c'est que lorsque les Renaissants écrivaient ou peignaient, ils voulaient exprimer une nouvelle conception de l'homme, les Byzantins une certaine théologie, etc., or nos modernes ne cherchent pas à exprimer la science. Autrement dit, deux mutations radicales et jamais encore connues : le milieu dans lequel se situe l'art, le processus du changement des formes. L'innovation est sans commune mesure avec ce qui a précédé. Au travers de cette différence, de cette nouveauté, nous approchons alors la question plus centrale de la transformation de l'homme même. Car enfin, si nous constatons qu'une activité aussi essentielle que la pro-

1. *NdE* : Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), Paris, Gallimard, 1992.

duction artistique est si fondamentalement bouleversée, alors il faut bien que quelque chose de central ait été aussi atteint dans l'homme. Et nous tenterons de discerner quoi, nous tenterons de trouver un sens, si du moins il y en a un, à cette étrange évolution qui fait un art en même temps plongé dans le chaos, et en même temps rigide, structuré, glacé comme il ne le fut jamais.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

J'indique ici les principaux livres dont je me suis servi pour l'élaboration du texte. Au cours des chapitres, je donnerai en note des livres spécialisés sur chaque question abordée[1].

L'art de masse n'existe pas, numéro spécial de la *Revue d'Esthétique* n° 3/4, Paris, UGE/10-18, 1974.

Adorno, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique* (1962), Paris, Gallimard, 1990.

— *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques* (1ère édition en allemand, 1962), Genève, Contrechamps, 2009.

Attali, Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique* (1977), nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Librairie générale française, 2009.

Cazeneuve, Jean, *La Télévision*, Paris, PUF, 1976.

Charbonneau, Bernard, *Le Paradoxe de la culture* (1965), in *Nuit et Jour. Science et Culture*, Paris, Economica, 1991.

1. *NdE*: Nous avons complété les titres et ajouté les noms des éditeurs pour les références bibliographiques données par Ellul, mais aussi actualisé ces références lorsque des éditions plus récentes sont disponibles (dans ce cas, nous indiquons entre parenthèses les années des éditions auxquelles il se référait, ainsi que la langue de ces éditions lorsque Ellul les a lues dans leur version originale).

— *Le Système et le Chaos. Critique du développement exponentiel* (1975), nouvelle édition, Paris, Sang de la Terre, 2012.
Clair, Jean, *Art en France. Une nouvelle génération*, Paris, Chêne, 1972.
Combet, Georges, *Calliope et Minos. Essai d'une physique de l'art*, Paris, Éditions de Clermont, 1972.
Daix, Pierre, *L'Aveuglement devant la peinture*, Paris, Gallimard, 1971.
Debord, Guy, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1996.
Delevoy, Robert L., *Dimensions du XXe siècle*, Genève, Skira, 1965.
Francastel, Pierre, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles* (1956), Paris, Gallimard, 1988.
Giedion, Siegfried, *La Mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme* (1re édition en anglais, 1948), Paris, Denoël-Gonthier, 1983 (3 volumes).
Goux, Jean-Joseph, *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978.
Habermas, Jürgen, *La Technique et la science comme « idéologie »* (1973), Paris, Gallimard, 1990.
Huygue, René et Rudel, Jean, *L'Art et le monde moderne, volume 2 : De 1920 à nos jours*, Paris, Larousse, 1970.
Leymarie, Jean, Sweeney, James Johnson, Adorno, Theodor W., (e. a.), *L'Art dans la société d'aujourd'hui. Textes des conférences et des entretiens organisés par les Rencontres internationales de Genève*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1967.
Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace* (1973), Paris, Éditions du Cerf, 2012.
Mantovano, G., *L'Arte nella società contemporanea*, Rome, Studium, 1969.
Moles, Abraham, *Art et Ordinateur* (1971), nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Blusson, 1990.
Mumford, Lewis, *Art et Technique. Six conférences inédites* (1re édition en anglais, 1952), Paris, La Lenteur – Villasavary, La Roue, 2015.
– *Le Mythe de la machine* (1974), *volume 1 : Technique et développement humain*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nui-

sances, 2019 ; *volume 2 : Le Pentagone de la puissance*, Paris, Fayard, 1974[1].

Nir, Yeshayahu, *Télévision, contraintes et perspectives*, Paris, J.-P. Delarge, 1976.

Onimus, Jean, *Réflexions sur l'art actuel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1964.

Read, Herbert, *L'Art et la Société*, s.l., s.n., 1969.

Rookmaaker, Hendrik Roelof, *L'Art moderne et la mort d'une culture,* Guebwiller, Ligue pour la lecture de la Bible, 1975.

Schaeffer, Pierre, *Pouvoir et communication (Machines à communiquer, 2),* Paris, Seuil, 1972.

1. *NdE*: Une nouvelle traduction de ce deuxième volume est annoncée aux Éditions de l'Encyclopédie des nuisances.