

Qu'est-ce qu'un style non moderne ?

Bruno Latour

(P-114) "**Qu'est-ce qu'un style non-moderne?**" in (P-114) « Qu'est-ce qu'un style non-moderne ? » in Catherine Grenier (sous la direction de) **La parenthèse du moderne**. Actes du colloque, 21-22 mai 2004, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2005 pp.31-46.

*« Le concept fondamental véritable et réel de la modernité n'est pas la révolution
mais l'explicitation »*
Peter Sloterdijk **Ecumes. Sphères III** p. 77

Je voudrais commencer par une phrase du grand historien d'art T.J. Clark dans un livre dont le seul titre nous amènera directement à notre propos : « *Farewell to an Idea*. Adieu à une idée. Épisodes d'une histoire du modernisme ». Cette phrase est la suivante : « Le modernisme c'est notre antiquité, nous en parlons déjà comme quelque chose de passé¹. » N'ayant ni les compétences, ni les ressources visuelles des historiens d'art et me méfiant de l'état local des techniques de projection, je vais vous commenter cette expression sans illustration et sans image. Malgré mon ignorance de l'histoire de l'art, je voudrais proposer quelques pistes de réflexion sur la fin de ce que j'appelle « la parenthèse moderniste ». En effet, du point de vue qui est le mien, celui de l'histoire ou plutôt de l'anthropologie des sciences, il s'agit bien d'une parenthèse. Mais pour en saisir

¹ Tim J. Clark, *Farewell to an Idea : Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 1999.

l'ouverture aussi bien que la fermeture, il faut suivre en parallèle, ce qui n'est pas très habituel, l'histoire des sciences aussi bien que l'histoire de l'art. Non pas, comme je vais le montrer, parce que nous serions devenus postmodernes *après* avoir été modernes, mais parce que, d'après moi, « nous n'avons jamais été modernes »². Ma seule légitimité pour m'adresser à vous ce soir c'est de repérer ce qui change dans le rapport des artistes avec la modernité si l'on modifie ce qui en est, d'après moi l'une des sources : la relation que les artistes entretiennent avec les sciences.

La périodisation usuelle, toujours critiquée et toujours néanmoins reprise, impose une flèche du temps qui définit trois époques successives —prémoderne, moderne, postmoderne— qui restent relativement stables même si personne n'est évidemment d'accord sur les dates approximatives de ces transformations. La question que je veux poser ce soir est la suivante : que se passe-t-il si nous supposons que nous n'avons jamais été modernes, que l'aventure a toujours mené vers de tout autre chemins ? Comme Catherine Grenier (ce volume) mais cette fois ci du côté des sciences je vais aller rechercher ailleurs que dans le passage du temps ce qu'on pourrait appeler le choc ou l'ébranlement moderniste. Je vais soutenir la position que les artistes aussi bien que les politiques et les scientifiques, les intellectuels et le public en général se trouvent toujours déchirés par l'ambiguïté dont a parlé le professeur Hofmann (ce volume). Cette ambiguïté ne vient pas du tout d'un tiraillement entre les forces contraires du modernisme et du postmodernisme, du passé et du futur, de la réaction et de l'avant-garde. Une telle position supposerait en effet que l'on accepte le mouvement de la flèche du temps et la notion même d'étapes successives. L'ambiguïté qui m'intéresse provient d'un tiraillement autrement plus profond entre ce que le modernisme dit de lui-même depuis l'ouverture de la parenthèse et ce qu'il fait —tiraillement auquel nous sommes devenus sensibles justement depuis la clôture de cette parenthèse et qui, auparavant, ne faisait que nous troubler sans que nous parvenions à saisir l'origine de ce trouble. Oui, il faut bien l'admettre, les Indiens ont raison : « Les Blancs ont la langue fourchue ». Ils font toujours très exactement le contraire de ce qu'ils disent. Quand ils affirment purifier, ils mélangent. Et la question qui se pose donc à tous ceux qui sont saisis par l'idée moderne, c'est de savoir à qui se fier et qui croire.

Pour me suivre dans ce questionnement sans doute un peu sauvage, il faut que vous acceptiez de prendre pour étalon du modernisme, non pas, comme on le fait d'habitude, la succession des styles en histoire de l'art, mais « l'invention des sciences modernes », pour reprendre l'expression d'Isabelle Stengers³. Il faudrait être bien ignorant en histoire de l'art pour douter que les artistes ont toujours été dans une situation de fascination, d'intérêt, d'emprunt, de rejet, de critique de l'activité savante. Le lien que j'établis entre les deux histoires n'a rien d'extravagant. Il ne s'agit donc pas de partir, par exemple de Baudelaire ou de

² Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris, 1991.

³ Isabelle Stengers, *L'invention des sciences modernes*, La Découverte, Paris, 1993.

Pollock, comme on l'a fait ici même, mais de s'intéresser à la conception que les Européens se sont faite, autour du XVII^e siècle, de l'activité scientifique. Pourtant, c'est à un philosophe, l'un des plus grands, et non pas à un artiste, que je voudrais emprunter le principe de délimitation qui se trouve à l'ouverture de la parenthèse. On peut définir le modernisme par cette expression d'Alfred N. Whitehead qui peut paraître étrange mais qui va me permettre d'exposer mon argument le plus rapidement possible : « bifurcation de la nature »⁴. Le modernisme s'ouvre quand la nature bifurque ; il se ferme quand cette bifurcation, bien que toujours présente, paraît, disons, incongrue.

Pour Whitehead il se passe quelque chose d'étrange, dans ce moment qui gravite autour de Galilée, Boyle, Newton, Locke, quand s'inventent les rationalismes et les empirismes : il y a là une transformation profonde de la conception et du passage de la nature. La nature se met à bifurquer aux yeux des savants, penseurs, artistes et politiques. Pour donner de cette bifurcation une définition extrêmement simple, il suffit de se rappeler la division à laquelle nous sommes tous habitués parce qu'elle nous paraît de sens commun entre l'étoffe dont le monde est réellement fait et ce que nous en ressentons subjectivement. Ou, pour parler comme les philosophes, entre les *qualités premières* et les *qualités secondes*. Les qualités premières, c'est l'étoffe même de l'univers telle qu'elle est connue par les sciences, mais par des sciences qui demeurent hors champ, sans qu'on sache jamais comment elles parviennent à leurs certitudes. C'est ce sens de qualités premières que nous utiliserions si nous devions nous mettre d'accord sur la matière même de cette salle : nous dirions sans hésiter que nous avons à peu près tous le même équipement physiologique, le même type de cellules, le même type de gènes, le même type de neurones, que cette table est faite d'atomes invisibles, qu'elle se compose principalement de vide bien que nous ne puissions le saisir, etc. Ces qualités premières sont donc réelles, invisibles, connues, et pourtant dénuées de signification vécue, c'est là le point essentiel. Et puis il y a les qualités secondes qui, à l'inverse, sont bien éprouvées, senties, vécues mais qui malheureusement ne nous permettent pas d'accéder à la réalité profonde des choses. Ces qualités sont faites de toute la subjectivité que nous sommes obligés de *rajouter* au monde réel des qualités premières, monde inconnu de nous (du moins dans la mesure où nous ne sommes pas scientifiques), afin de le rendre saisissable par les sens. Ce sont ces « additions psychiques », comme le dit Whitehead, qui donnent les couleurs, le son, la chaleur et, bien sûr, les valeurs. Le paradoxe de cette bifurcation de la nature qui commence avec l'empirisme anglais qui est explicitée très précisément par Galilée et qui, d'après Whitehead, finit avec William James, c'est que, d'un côté, il y a le monde réel mais sans valeur et connu d'une façon qui n'est pas elle-même susceptible d'être saisie et, de l'autre côté, il y a le monde des valeurs, mais qui a l'inconvénient, le léger inconvénient, d'être sans accroche ou sans ancrage dans la nature des choses⁵.

⁴ Alfred-North Whitehead, *Le concept de nature*, Vrin, Paris, 1998[1920].

⁵ Isabelle Stengers, *Penser avec Whitehead : Une libre et sauvage création de concepts*, Gallimard, Paris, 2002.

L'histoire du modernisme d'origine européenne va donc être à la fois l'approfondissement continu de cette bifurcation et, en même temps, la série des efforts, chaque fois plus désespérés, pour la surmonter. Or cette division qu'on peut appeler d'un terme assez général le *naturalisme* (non pas du tout au sens d'une période de l'histoire de la peinture mais au sens philosophique de la certitude que nous partageons un monde commun qui n'a pas à être discuté) définit aussi une position politique. Je voudrais insister sur ce point qui ne se trouve nullement chez Whitehead mais qui est au cœur de notre problème parce que dans toute cette affaire de modernisme et de non-modernisme, il est question, au fond, de vie publique. Pourquoi parler de politique à propos du naturalisme ? Parce que lorsque vous définissez la nature, les qualités premières, vous définissez aussi ce que nous avons tous en commun sans avoir à le discuter, ou pour utiliser le terme technique que je préfère, sans avoir à le *composer*⁶. Le monde commun, ce qui nous rassemble, ce qui nous unit, se trouve déjà assuré par les qualités premières. Pour le dire d'une phrase : nous sommes assemblés par les qualités premières et divisés par les qualités secondes. D'où le cri politique, artistique, moral qui résonne à travers toute l'histoire moderne : « Si seulement nos subjectivités, nos idéologies, nos attaches religieuses n'étaient pas si diverses, eh bien, au fond, nous vivrions tous dans le même monde, celui qui nous est donné par la nature et, surtout, nous tomberions d'accord ». Autrement dit, la raison nous unit, la déraison nous sépare.

Et pourtant, ce qui s'invente au cours du XVII^e siècle et ce qui disparaît, tel est du moins mon argument, dans les dernières années du siècle précédent c'est le naturalisme. Maintenant que la parenthèse est refermée, il a clairement une histoire, en tout cas une anthropologie qu'on commence maintenant à bien connaître et qui est très particulière. Philippe Descola a mis maintenant cet argument sur une base anthropologique solide en montrant l'étrangeté relative du naturalisme dès qu'on le compare aux autres modes de liaison avec les êtres du monde⁷. Il montre la franche bizarrerie de ce que nous prenions pour évident — la distinction entre les qualités premières et les qualités secondes. Le naturalisme occupe une partie, certes prestigieuse et importante pour nous, mais un petit quart malgré tout, des modes d'identification qu'un anthropologue comme lui peut nous apprendre à dessiner. L'animisme, par exemple, qui couvre une grosse partie de l'Amérique du Sud se fait une idée tout à fait différente de la nôtre : pour l'animiste, tous les êtres partagent le même type de société, le même type d'existence sociale, mais ils se distinguent par leur corps. Le modèle par défaut en quelque sorte qui unit tous ces êtres distincts, c'est le monde social, le monde humain, nous dirions les qualités secondes ; et ce sont les qualités premières, les corporalités, les matérialités qui nous divisent, qui nous éloignent, qui font du jaguar, de l'anaconda ou du Jivaro des êtres distincts, même si chacun, retourné chez lui vit une vie sociale humaine standard. Loin d'avoir les corps en commun que les âmes viendraient séparer, les animistes au contraire partagent les mêmes

⁶ Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, La Découverte, Paris, 1999.

⁷ Philippe Descola, *La composition du monde*, Gallimard, Paris, 2005.

âmes mais sont différenciés par leurs corps⁸. Ce qui est intéressant pour nous ce soir dans l'argument de Descola, c'est qu'il a été capable d'anthropologiser non pas les cultures —c'était déjà fait!— mais la nature —je vous rappelle d'ailleurs le titre de sa chaire au collège de France : « Anthropologie de la nature ». Par conséquent, le naturalisme est non pas l'évidence, le sens commun, la façon même dont le monde est fait, mais une vision, déjà un style, déjà une esthétique, déjà un mode de figuration, déjà une façon d'aborder les rapports entre ce que nous appelons, lui comme moi, les humains et les non-humains.

Vous commencez à saisir, je l'espère, le point capital pour l'histoire de l'art qui nous occupe ce soir : le naturalisme c'est un style. Il y a en quelque sorte une *esthétique de l'empirisme* dont Lorraine Daston, Michael Baxandall et d'autres historiens ont commencé à tracer l'histoire —et il n'y a plus grand sens à demander s'il s'agit d'histoire de l'art ou d'histoire des sciences⁹. Or, d'après moi, cette esthétique de l'empirisme est en train de changer et c'est ce changement que j'ai voulu signaler par ce titre un peu hésitant : « Qu'est-ce qu'un style non moderne ? » La conséquence pour l'art est facile à mesurer : selon que vous considérez que le naturalisme doit être la fonction par défaut de notre équipement mental ou, à l'inverse, que le naturalisme lui-même, dans son histoire et dans son anthropologie, est daté, vous aboutirez à des conclusions opposées.

Non seulement il n'y a rien de naturel dans la division offerte par le naturalisme mais, comme je l'indiquais plus haut, elle est politique de part en part. Le naturalisme propose en effet un mode de représentation politique très étrange puisqu'il implique une représentation, une autorité de la nature dont les institutions ne sont pas visibles. C'est bien une autorité, en ce sens que la nature clôt la discussion mais selon une procédure mystérieuse qui demeure hors champ, qui ne reconnaît pas d'institution, de parlement, d'instrument pour en parler. Autrement dit, le naturalisme fait de la politique sans politique. Et, bien sûr, de l'autre côté, il existe une activité politique, des modes de rassemblement, des modes de discussion, des modes de représentation, mais qui manquent d'autorité, cette fois-ci parce qu'ils ne sont pas appuyés sur la nature des choses qui appartient en quelque sorte à l'autre « chambre ». Remarquez comme ce « bicaméralisme », comme je le nomme, recoupe exactement la division entre qualités secondes et qualités premières. Alors que la politique au sens restreint est fondée sur la dispute, le consensus difficile ou le conflit interminable, la politique au sens large s'appuie sur une nature à la fois sûre, inaccessible et dont la décision se fait hors assemblée.

⁸ Eduardo Viveiros de Castro. "Les pronoms cosmologiques et le perspectivisme amérindien", in: *Gille Deleuze. Une vie philosophique*, Eric Alliez, (ed.), Les Empêcheurs de penser en rond., Paris, 1998, pp. 429-462 et Eduardo Viveiros de Castro. "Le don et le donné : trois nano-essais sur la parenté et la magie" *ethnographiques.org* (6 novembre 2004), 2004

⁹ Carrie Jones, and Peter Galison, (ed.), *Picturing Science, Producing Art*, Routledge, London, 1998. ; Lorraine Daston, and Peter Galison. "The Image of Objectivity." *Representation* (40), 1992, pp. 81-128 Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven, 1995.

On ne comprend rien à l'esthétique de l'empirisme et du naturalisme si l'on ne rassemble pas ces trois sens politique, scientifique et artistique du mot représentation. Je laisse de côté le quatrième, très important mais qui nous entraînerait trop loin : la représentation religieuse¹⁰. Représentation politique, représentation scientifique et représentation artistique, sont tous les trois en crise mais, en quelque sorte, cette crise continue fait partie de la situation depuis le début du modernisme. Lorsque s'est inventé ce vocabulaire du naturalisme — je rappelle que naturalisme ici ne veut pas dire l'évidence des choses mais une certaine conception de la science inventée au XVII^e siècle et qui commence à s'effriter aux alentours des années quatre-vingt du siècle précédent—, s'invente aussi un langage esthétique. C'est le grand historien de la gravure, Williams Ivins, qui en a donné, à mon sens, la meilleure définition¹¹. Ivins, mêlant à dessein histoire de l'art et histoire des sciences, affirmait que cette nouvelle esthétique de la raison était, tout simplement, l'invention du principe de relativité, au sens technique du terme. Il suffit de penser aux images de la perspective, à la géométrie descriptive, à la physique galiléenne, c'est-à-dire à cette capacité formidable, partagée à l'époque de la Renaissance à la fois par les savants, les artistes, les théologiens et évidemment les ingénieurs, de pouvoir dessiner une forme et en imaginer les transformations dans toutes les positions en maintenant un certain nombre d'éléments constants. La relativité, ce n'est pas le relativisme mais la capacité de modifier une forme et de la déplacer dans l'espace en conservant ses propriétés¹². C'est à cette invention bouleversante que tient l'esthétique des *matters of fact*, l'imaginaire rationnel —si l'on peut utiliser une telle phrase— des faits positifs tels qu'ils sont inventés à l'époque par la triple alliance des représentations politiques, artistiques, scientifiques. Pensez, par exemple, au beau livre de Svetlana Alpers sur l'histoire simultanée des *matters of fact*, de l'optique savante, du paysage et de l'empire hollandais : la nature morte d'un côté, les *matters of fact* de l'autre, un seul style pour les deux¹³. Vous voyez qu'il existe un lien si étroit entre histoire des sciences et histoire de l'art que l'on pourrait dire, sans exagérer, que la conception même que nous avons des sciences (ou du moins la philosophie vulgarisée des sciences qui va servir ensuite à comprendre l'activité scientifique) provient au fond déjà d'un emprunt à l'histoire de l'art. A partir du XVII^e siècle, les philosophes vont imaginer la nature même de la mimétique scientifique non pas du tout à partir de l'activité naissante des laboratoires (qui leur auraient apporté un démenti instantané), mais à partir de la peinture —en particulier la peinture de nature morte. L'idée même que la science est une représentation

¹⁰ Catherine Grenier, *L'art contemporain est-il chrétien?*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003.

¹¹ William M. Ivins, *How Prints Look*, Boston, Beacon Press, 1943 ; Williams M. Ivins, *Prints and Visual Communications*, Harvard U. P., Cambridge Mass, 1953.

¹² Samuel Edgerton, *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*, Harper and Row, New York., 1976. Martin Kemp, *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*, Yale University Press, New Haven., 1997 ; Wolfgang Iffler, *Picturing Machines 1400-1700*, MIT Press, Cambridge, Mass, 2004.

¹³ Svetlana Alpers, *The Art of Describing.*, University of Chicago Press, Chicago., 1983.

exacte du monde, ce qu'on appelle illusionnisme ou mimétisme ou force représentationnelle, est déjà une interprétation de la science empruntée à un certain type d'art. John Locke, par exemple, ne peut parler des *matters of fact* sans rêver à la peinture de genre. Et donc la peinture, ou du moins un certain type très daté de peinture, nous a donné une définition de la science qui s'est toujours elle-même trouvée, c'est là le point essentiel de mon exposé, en décalage complet par rapport à l'activité scientifique elle-même.

C'est pourquoi la notion de parenthèse est tellement intéressante : ce qui s'ouvre avec la parenthèse moderniste ce n'est pas le début de la science naturellement, ce n'est pas le début de la raison, c'est une certaine interprétation très insolite de l'activité scientifique en contradiction totale, dès le début, avec sa pratique. C'est pourquoi, pour tous les historiens du modernisme, se pose tout de suite la question : Qui croire ? La pratique scientifique naissante ou bien la représentation, en quelque sorte, artistique, des *matters of facts* ? Selon la réponse que vous donnez à cette question, vous engagez la politique, l'art, la philosophie, bref les techniques de représentation, la machinerie de la représentation, dans des directions entièrement différentes.

Un exemple simple suffira : lorsque Descartes invente le *cogito* qui porte son nom, on affirme souvent qu'il s'agit là d'une nouvelle histoire de la raison, de la pensée, de l'intériorité, de la théologie et de l'individualisme. Mais c'est oublier que Descartes invente ce personnage conceptuel étrange au moment même où se met en place son exact contraire : le *cogitamus* de la communauté scientifique naissante, les académies, les sciences de laboratoire, les assemblées scientifiques, les témoins fiables, les instrumentations coûteuses, l'article scientifique¹⁴. On pourrait dire que Descartes a plutôt mal choisi son moment pour son *cogito* : le moment même où précisément ce qu'on peut attendre comme certitude du « je pense » est en train de disparaître. Comprenez-vous pourquoi les Blancs ont la langue fourchue ? A l'époque même où, de son côté, Galilée construit cette grande scénographie du procès de l'expérience scientifique, se construit aussi toute une nouvelle histoire des rapports entre les princes, l'Église, l'interprétation des textes, l'expérience et les mathématiques¹⁵. Voilà pourquoi il est si difficile, si ambigu, si inconfortable, si impossible d'être « résolument moderne » ? Que veut dire en effet comprendre l'opération cartésienne ? Croire au *cogito* ? Ou bien, à l'inverse, suivre l'émergence de la nouvelle communauté savante dont ce *cogito* dénie l'existence même ? Lorsque nous parlons de l'objectivité des sciences, devons-nous suivre ce que les scientifiques disent d'eux-mêmes, ou est-ce que nous devons suivre ce que développent au même moment les scientifiques par l'invention ? Alors que l'activité officielle consiste en ce que j'appelle une purification de la raison qui sort enfin de l'idéologie, qui s'extrait du passé, qui rompt avec la superstition, etc., la pratique va obliger à suivre à la trace une hybridation inouïe, à des échelles toujours plus grandes, de l'activité humaine. Pas étonnant que l'on ne sache

¹⁴ Steven Shapin, and Simon Schaffer, *Le Léviathan et la pompe à air - Hobbes et Boyle entre science et politique*, La Découverte, Paris, 1993.

¹⁵ Mario Biagioli. "Stress in the Book of Nature: The Supplemental Logic of Galileo's Realism." *Modern Language Review* 118, 2003, pp. 1-29.

jamais comment se situer par rapport à la modernisation — et j'ajouterais : pas étonnant que les « autres civilisations », depuis quatre siècles, aient quelque peine aussi à comprendre ce qu'on leur veut quand on leur demande de se moderniser (ou pire quand on regrette qu'elle se soit modernisée...). Et comme je l'ai montré ailleurs, le rapport n'est pas simplement du théorique au pratique, du public au privé, de l'explicite à l'implicite : c'est, au contraire, à cause même de cette formidable dénégation, que les sciences se trouvent avoir la permission d'être aussi inventives — ô oui l'anthropologie des Blancs est compliquée et par cela même intéressante¹⁶.

Si vous regardez l'idéal de la science comme la copie exacte d'un modèle et que vous entrez dans le moindre laboratoire pour y suivre la plus petite expérience, vous vous apercevez que cette activité scientifique se trouve traversée par des séries d'images qui peuvent compter des centaines d'étapes intermédiaires : jamais vous n'aurez d'un côté une copie et de l'autre un modèle. Jamais vous ne pourrez réduire la question à deux étapes seulement. Par conséquent, si l'idéal de l'énoncé scientifique objectif demeure la peinture de paysage — un paysage modèle, un tableau copie — il est clair que pas une seule science ne saurait être objective. La notion de cascade d'images annule entièrement le modèle qui sert pourtant de garde fou à la prétendue « représentation » scientifique (et tel était d'ailleurs l'un des objets de l'exposition « Iconoclash » que nous avons faite à Karlsruhe avec Peter Weibel¹⁷). Et pourtant, malgré l'ubiquité des cascades d'images, c'est toujours le modèle tableau/paysage qui va servir de *pattern* pour comprendre l'activité savante. Autrement dit, alors que le régime d'images de l'activité scientifique ne va jamais obéir à l'opposition entre illusionnisme, invention, représentation faussée, ces jeux d'opposition vont pourtant servir à la fois aux philosophes des sciences (et parfois aux artistes) de base essentielle à leur raisonnement pour promouvoir ou pour lutter contre l'illusionnisme. Or il n'y a pas de science qui soit mimétique dans la mesure où chaque production d'inscriptions scientifiques multiplie les étapes, laissant dans leur sillage une sorte de feuilleté¹⁸.

Vous voyez donc que les trois sens de représentation sont en crise continue pendant la parenthèse moderniste parce qu'on n'a jamais cessé d'hésiter entre suivre la théorie des inscriptions scientifiques, politiques et artistiques, ou suivre leurs pratiques. L'iconoclasme moderniste n'est rien d'autre que cette continue incertitude : « Si seulement nous pouvions nous passer d'images ; hélas, nous ne pouvons pas nous passer d'images ». D'où l'incertitude où nous nous trouvons aujourd'hui, surtout lors d'un colloque à l'intérieur d'un musée « d'art moderne ». Qu'est-ce qui est fini, passé, historique ? Est-ce le

¹⁶ Bruno Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux Faitiches*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 1996.

¹⁷ Bruno Latour, and Peter Weibel, (ed.), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, MIT Press, Cambridge, Mass, 2002.

¹⁸ Peter Galison, *Image and Logic. A Material Culture of Microphysics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997 ; Bruno Latour, *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, la Découverte, Paris, 2001.

naturalisme comme théorie ou le naturalisme comme pratique ? En généralisant davantage : ce qui finit aujourd'hui devant nos yeux est-ce le modernisme comme étrange interprétation de lui-même ou est-ce le modernisme comme production assez folle d'hybrides ? Réponse d'après moi : c'est seulement le modernisme comme interprétation de lui-même. L'histoire quant à elle continue et, de toutes façons, elle ne fut jamais réductible à une histoire de la modernisation —de même que la philosophie, malgré Descartes, ne fut jamais l'histoire du « je pense » et de ses avatars et que l'art dit pourtant « moderne » ne fut jamais intéressé, comme le montre Catherine Grenier, par l'avant et l'après mais par une descente, toujours recommencée, vers l'origine. Vous m'admettez volontiers, comme, selon moi, nous n'avons jamais été modernes, la fin de la parenthèse moderniste ne change pas grand chose aux pratiques d'hybridation. Les conquêtes, les empires, le développement technique, les révolutions industrielles, l'écologie, rien de tout cela n'a jamais tenu à l'aise dans une version, disons, classique de l'histoire de la raison. Si vous acceptez de définir la modernisation par la pierre de touche de l'histoire des sciences et non celle de l'histoire de l'art, le problème se ramène maintenant à celui-ci : suivre la théorie de la Science avec un grand esse ou suivre les sciences au pluriel et avec un petit esse dans leur travail complexe d'hybridation. Voilà l'origine, à mon sens, de cette instabilité fondamentale du modernisme : toute personne qui se prétend moderne se trouve comme l'âne de Buridan obligé à mourir de faim entre deux versions également attirantes mais totalement contradictoires de ce qui doit convenir à son estomac.

Ce problème n'est pas que celui des philosophes ou des politiques, il est aussi bien sûr celui des artistes. Je ne signalerai qu'un moment tout à fait intéressant de ce ratage, ou de cette hésitation. C'est celui, admirablement raconté par John Tresch, un jeune historien des sciences, que choisit Baudelaire pour traduire/trahir Edgar Poe¹⁹. Alors que toute l'ambition d'Edgar Poe, ingénieur, ancien élève de West Point, est d'absorber la partie étrange et cachée du modernisme scientifique, c'est-à-dire l'hybridation extraordinaire produite par les êtres humains et non-humains, Baudelaire va le transformer complètement pour suivre la version classique des sciences et des techniques et inventer, par conséquent, ce moment clé du modernisme —au sens artistique cette fois— dont nous avons souvent parlé dans ce colloque. La comédie des erreurs entre art et science prend un nouveau tour : de même que la philosophie des sciences avait confondu l'art du tableau hollandais avec la définition des *matters of fact*, voici qu'un grand poète se croit tenu de créer une définition de l'art dont la science serait le repoussoir —tout en traduisant l'écrivain américain le plus proche d'une version disons anthropologique des pratiques savantes ! Autrement dit, le moment baudelairien parvient à dénier de nouveau la multiplicité des hybrides que l'activité scientifique et technique avait déchaînée en quelque sorte sur le monde en lui préférant l'interprétation officielle en terme de raison, d'objectivité, d'industrialisation, etc —que d'innombrables artistes ont appris depuis lors à

¹⁹ John Tresch. 2001. *Mechanical Romanticism: Engineers of the Artificial Paradise*, PhD Thesis, Department of History and Philosophy of Science. University of Cambridge, Cambridge.

adorer détester... On voit combien il est difficile, même pour les plus grands, de suivre les deux côtés du modernisme.

Un autre cas tout à fait étonnant se trouve dans le livre d'Adolf Max Vogt sur Le Corbusier²⁰. Alors que ce dernier passe pour un parangon du modernisme (au sens architectural du terme), en reconstruisant la psychogenèse de son style, Vogt dessine le portrait d'un primitiviste foncier. Voilà un assez bel exemple à rajouter à la liste d'ambivalences proposées par le professeur Hofman (ce volume). D'après Vogt, Le Corbusier n'a jamais rêvé que d'une chose : reconstruire la cabane sur pilotis des pêcheurs néolithiques du lac de Neuchâtel dont, enfant, il avait visité les fouilles... Voilà donc encore une fois un modernisme qui est, en même temps et par le même mouvement, un primitivisme. Je ne dis pas du tout qu'il s'agit d'une contradiction, comme si le Corbusier était partagé entre deux tendances opposées, l'une qui le tournerait vers le primitif et l'autre vers le modernisme. Ce serait là, en effet, accepter la scénographie officielle du modernisme. J'affirme au contraire qu'il n'y a là aucune contradiction, puisque se penser comme moderne alors qu'on ne peut jamais l'être, c'est, de toute nécessité, se trouver obligé à hésiter, non pas entre le passé et le futur, mais entre la théorie du modernisme et sa pratique. Il ne s'agit pas d'une contradiction dont on pourrait sortir en devenant enfin résolument moderne, mais de l'ambiguïté fondamentale d'une situation impossible créée par cette parenthèse qui se referme aujourd'hui.

Je voudrais finir sur cette étonnante situation des modernistes : leur impossibilité à être *de leur temps*. Comme Nietzsche et Péguy l'avait bien senti, il est extrêmement difficile pour un moderne d'être *contemporain* de son époque. Et, au fond, c'est ça la question qui nous intéresse, je crois, ce soir, frappés, comme nous le sommes tous, par l'énormité du problème : l'histoire —et donc la mise au musée d'histoire— aurait-elle rattrapé le Centre Pompidou, au point d'en faire un monument historique de plus, un musée du XX^e siècle, de ce XX^e siècle que la plupart d'entre nous ont assez bien connu... ? Pour répondre à cette question, il me semble qu'il est indispensable de comprendre la machine à remonter le temps des modernes. Or, si vous avez suivi mon argument, le modernisme, pour le dire de façon trop simpliste, *se trompe sur son temps*, en ce sens qu'il croit le contraire de ce qu'il dit, ou plutôt qu'il a toujours pris beaucoup trop au sérieux son propre discours sur lui-même. Autrement dit, le modernisme est par définition, toujours en décalage avec lui-même, puisqu'il ne parvient jamais à se situer à la fois dans la temporalité que dicte sa théorie et dans la temporalité que lui autorise sa pratique. Dans sa partie idéale et lumineuse il se vit en rupture continue avec le passé, alors que dans sa partie souterraine et anthropologique il ne peut rompre avec rien du tout puisqu'il n'a *jamais* été moderne... On comprend un peu son embarras.

Il faudrait faire pour l'art moderne ce que François Furet a fait pour la Révolution française elle-même²¹. Furet a montré comment l'interprétation de

²⁰ Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, the Noble Savage. Toward an Archaeology of Modernism*, MIT Press, Cambridge, Mass, 1998.

²¹ François Furet, *Penser la révolution française.*, Gallimard, Paris, 1978..

1789 sous la forme d'un « épisode révolutionnaire » avait joué un « certain rôle » pour accélérer ou modifier le cours des événements, sans qu'on puisse pour autant prétendre que les épisodes innombrables que l'on qualifiait ainsi étaient « en eux-mêmes » révolutionnaires. Pour tout dire, ils allaient dans tous les sens, et l'inventaire n'est pas fini aujourd'hui, comme on le voit encore il y a trente ans avec le thème de « la fin de la Révolution » et comme on le voit encore aujourd'hui avec la redéfinition par Peter Sloterdijk du thème de la révolution sous le mode de « l'explicitation »²². Alors que la rupture passé/futur a eu une importance qu'il faut apprendre à respecter, il serait absurde de considérer que la Révolution a introduit une rupture radicale entre le passé et l'avenir. Les interprétations en terme de rupture jouent un rôle, certes, mais elles ne sauraient définir la situation d'ensemble. Les ruptures radicales servent peut-être à couper les têtes mais pas à trancher le cours, autrement résistant, de l'histoire.

Or, ce qui est vrai de la Révolution française entre les mains de Furet, l'est plus encore de la question de l'art contemporain. L'interprétation en terme de contemporanéité — l'horrible mot — joue, bien sûr, un rôle actif dans la compréhension que les artistes ont d'eux-mêmes mais ne saurait qualifier la période, ni aux yeux des historiens ni, évidemment, aux yeux des artistes eux-mêmes. Autrement dit, la question que je voudrais poser, en m'excusant de l'absurdité apparente de la formulation, est celle-ci : pourquoi le modernisme est-il tellement obsédé par le passé au point de ne jamais pouvoir être « de son temps » ? L'idée peut paraître paradoxale mais il y a bien un véritable tropisme pour le passé dans toute la question du modernisme, malgré son apparente fixation sur l'avenir, tout simplement parce que l'on veut toujours « rompre » avec ce passé — d'où le thème maintenant daté mais toujours repris de « l'avant-garde ». Le thème de la révolution hante toujours l'art contemporain, comme il hante la politique et bien sûr la science et la technique sous la forme galvaudée de l'enthousiasme de commande, ce que les anglais appellent *hype*. Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt de rappeler que le thème de la rupture radicale, la notion même de révolution commence avec la science avant de passer à la politique, puis à l'art²³. Et quand je dis qu'il est passé d'un domaine à l'autre, cela veut dire qu'il n'a cessé d'accumuler les ambiguïtés, au point de devenir à chaque fois plus indémêlable²⁴. Déjà, chez Lavoisier, le rapport des chimistes naissants avec l'alchimie rendue obsolète était bien délicat ; que dire alors des efforts parfois désespérés pour définir l'art « contemporain » ? Le thème même de la révolution, à la fois thème central et impossible, nous ramène à la triple question de la

²² Peter Sloterdijk, *Ecumes. Sphères III* (traduit par Olivier Mannoni), Maren Sell Editeurs, Paris, 2005..

²³ I. Bernard Cohen, *Revolution in Science*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1985 ; Alain Rey, "Révolution" *histoire d'un mot*, Gallimard, Paris, 1989 ; Bernadette Bensaude-Vincent, *Lavoisier*, Flammarion, Paris, 1993 (voir également l'origine religieuse rappelée par Catherine Grenier dans ce volume).

²⁴ Bernard Yack, *The Longing for Total Revolution: Philosophic Sources of Social Discontent from Rousseau to Marx and Nietzsche*, University of California Press, Berkeley, 1992.

représentation en science, en politique et en art. Maintenant que la parenthèse moderniste est refermée, comment la représentation peut-elle, au fond, se réconcilier avec son temps ?

Ou pour le dire encore autrement : que faudrait-il que l'art subisse pour devenir enfin contemporain de lui-même ? C'est ce que j'essayais de capter avec un titre, je le reconnais assez bizarre : « Qu'est-ce qu'un style non moderne ? ». Mais si vous avez compris ma tentative de démonstration, si le naturalisme fut toujours un style ; si le modernisme, en science, en art, en architecture, en politique, en morale même, fut toujours un style, alors, maintenant que nous en sommes sortis, il doit bien y avoir, il faut bien qu'il y ait, un style *non moderne*. C'est-à-dire, dans ma définition, un style qui accepte que l'histoire européenne ait toujours été le contraire de ce que le modernisme en a fait ; un style, pour le dire de façon simple, qui accepte que le thème de l'objectivité, la grande scénographie, la grande esthétique de l'objectivité, ne soit qu'une partie seulement de ce qui s'est passé dans l'aventure scientifique, technique, politique et artistique de l'Europe.

Je vais prendre un exemple trivial mais qui vous fera sentir aussi exactement, aussi rapidement, que l'exemple de Descartes de tout à l'heure, ce que j'essaye de désigner par la différence entre *matters of facts* et ce qu'on pourrait appeler, *matters of concern*²⁵. Prenez le cas des OGMs, dont on discute beaucoup, et dites moi, je vous en prie, s'il s'agit d'un fait scientifique établi ou d'une dispute ? Il s'agit assurément des deux, en ce sens qu'il y est bien question de *faits* tels que nous aurions pu les apprendre à l'école —la capacité de faire des transformations de plantes, non plus par la méthode ancienne du croisement, mais par les méthodes beaucoup plus avancées de la manipulation génétique et de l'insertion d'un gène jugé utile—, mais en même temps, en parallèle, on se dit aussitôt qu'il s'agit d'une question compliquée de morale, de droit, de géopolitique, de subvention, de souveraineté, bref d'une *affaire*. On va parler « de controverses » des OGMs au point que j'aurais beaucoup de peine à obtenir de vous que vous partagiez la question selon le clivage des qualités premières et des qualités secondes, comme j'avais pu vous le proposer tout à l'heure. Autrement dit, autour de ces OGM, se trouve rassemblés d'une façon évidemment très controversée, toute une politique, toute une assemblée, tout un gouvernement, toute une masse d'éléments qui participent, mais d'une façon très obscure, à la définition des faits positifs²⁶. Nous pouvons peut-être, en fin de compte, nous mettre d'accord sur la nécessaire existence des OGMs, mais sûrement plus selon le modèle antique du naturalisme. La nature a cessé de bifurquer et donc nous avons cessé d'être modernes —c'est-à-dire de nous croire modernes.

Pour prendre encore un exemple : si vous traversez le boulevard Sébastopol et que vous allez voir les quatre maquettes installées qui permettront de décider de l'avenir du forum des Halles (en espérant, ce qui est assez peu probable, qu'il peut

²⁵ Bruno Latour. "Why Has Critique Run Out of Steam ? From Matters of Fact to Matters of Concern, Special issue on the 'Future of Critique'." *Critical Inquiry* 30 (2), 2004, pp. 25-248.

²⁶ Bruno Latour, and Peter Weibel, (ed.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, MIT Press, Cambridge, Mass, 2005..

avoir un avenir), vous aurez un autre exemple de la transformation entre un objet, au sens classique du terme, et un *projet* avec toutes les ramifications politiques, légales, affectives que ce mot entraîne²⁷. Mon interprétation générale de l'histoire actuelle, c'est qu'on est passé du monde des objets au monde des « choses » au sens des « affaires », des concernements, des soucis. C'est ce que j'appelle *Dingpolitik*, en inventant un terme allemand qui fasse pendant au terme de *Realpolitik*.

Si la grande question qui a obsédé le modernisme (cette fois-ci dans sa version artistique), de Baudelaire aux cyborgs, fut de se situer par rapport à l'objectivité, que devient alors cette question si l'objectivité ne fut jamais, selon mon interprétation, le résumé de l'histoire européenne ? Que devient l'art placé non plus devant des objets mais devant des choses, des *Things* ? Pour le dire vite, les artistes ont voulu se situer ou se battre ou réutiliser une théorie de la science qui est elle-même en fait un succédané de l'activité artistique des siècles précédents... Mais si nous suivions et si nous nous intéressions à l'activité, à l'histoire européenne, à la fusion ou à la plongée ou à l'hybridation complexe des sciences, des techniques et de la politique, il y a forcément un style qui doit émerger, un style qui serait enfin contemporain de ce qui se passe²⁸.

Un magnifique exemple nous est donné par le moment et le mouvement du Bauhaus²⁹. Le Bauhaus c'est une philosophie de la science (le positivisme logique), une définition de l'architecture, une définition du design, mais aussi, particulièrement chez un grand penseur comme Otto Neurath, un projet d'éducation, de pédagogie, de statistique sociale, de gestion générale de la Vienne Rouge³⁰. Jamais mieux qu'à cette période le modernisme n'est apparu comme un style total (comme on parle, chez Mauss, « de fait social total »), c'est-à-dire une assemblée d'événements concomitants permettant de composer un monde. Or, ce style, celui même du positivisme logique s'impose au moment même – les années 1930 –, où la notion d'objectivité craque de toutes parts à cause de la multiplicité des êtres qui participent à l'existence de ces objets. Nous retrouvons là de nouveau, comme avec Descartes, cette formidable ambiguïté du modernisme. Le Bauhaus lutte pour un style tout à fait paradoxal, puisqu'il réutilise le modèle

²⁷ Albena Yaneva. "Scaling Up and Down: Extraction Trials in Architectural Design." *Social Studies of Science* 35, 200-, pp.

²⁸ Adam Lowe, (ed.), *Digital Prints*, Permaprint, London, 1997.

Adam Lowe, and Simon Schaffer, *NOIse, 1999. An exhibition held simultaneously at Kettle's Yard, The Whipple Museum of the History of Science, Cambridge, the Museum of Archaeology and Anthropology, Cambridge and the Wellcome Institute, London, Kettle's Yard, Cambridge, 1999* ainsi que sa contribution au catalogue d'*Iconoclash*.

²⁹ Peter Galison. "Aufbau/Bauhaus : Logical Positivism And Architectural Modernism." *Critical Inquiry* 16, 1990, pp. 710-752.

³⁰ Nancy Cartwright, Jordi Cat, Lola Fleck, and Thomas E. Uebel, *Otto Neurath: Philosophy Between Science and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996 ; Frank Hartmann, and Erwin K. Bauer, *Bildersprache Otto Neurath Visualisierungen*, WUV, Vienna, 2002 et sa contribution au catalogue de *Making Things Public*.

de l'avant-garde, de la lutte contre la décoration, celui de la rupture radicale, celui du recommencement absolu, au moment même où les objets commencent à perdre leur qualité de ce qui procure la certitude et commencent à devenir matière à contention... Le Bauhaus offre un exemple admirable de la difficulté des modernistes à être contemporains d'eux-mêmes : leur obsession pour la rupture avec le passé les oblige à donner la forme d'*objets* indiscutables à des *choses* qui ont plutôt la forme (car il s'agit bien de forme) de réseaux controversés. Le modernisme tourne le dos au temps. Mais pas du tout parce qu'il est tourné vers le futur... non, parce qu'il est obsédé par le passé avec lequel il entretient une relation malade et qu'exprime admirablement la notion pourtant si importante *d'émancipation*. Or si cette logique d'émancipation a fonctionné pendant un certain temps comme interprétation superficielle des événements, à un certain moment cette interprétation a éclaté et nous nous trouvons aujourd'hui dans les ruines du modernisme à chercher d'autres thèmes, comme celui de l'attachement ou de l'explicitation. C'est, je crois, ce qui permet à Clark de dire que le modernisme est une idée à laquelle il faut dire « adieu ».

Fin de la parenthèse. Le modernisme comme interprétation de l'histoire européenne est évanoui. Toutes les positions d'avant-garde se trouvent prises à contre-pied. Mais cela n'a nullement pour conséquence de nous obliger à être réactionnaires — ce qui reviendrait, comme avec le modernisme, à rester fasciné par le passé. Non, la fin de cette parenthèse nous permet de nous intéresser *enfin* au contemporain et même peut-être, pourquoi pas ? à l'avenir. Mais cet avenir sera fait d'attachements et d'explicitations et non plus d'émancipations et de détachements. Ma perplexité dans tous ces débats sur l'art contemporain vient de la question suivante : comment se fait-il que cette obsession de la rupture avec le passé continue de servir de boussole alors que nous avons glissés depuis longtemps d'un modèle de l'émancipation à celui de l'attachement ? Pour le dire de façon trop brutale : pourquoi les représentants officiels de la culture (artistes, intellectuels, journalistes, philosophes) continuent-ils à penser à l'intérieur du cadre moderniste au lieu d'explorer leur temps ? S'il est vrai que les *matters of facts*, et je conclurai là-dessus, s'il est vrai que les faits positifs sont le résultat d'une esthétique, d'une façon tout à fait particulière de situer, d'éclairer, de dessiner, de poser les objets, ce que les historiens d'art et les historiens des sciences commencent à comprendre, alors quelle est l'esthétique des *matters of concern* ? S'il est vrai que la définition même du fait positif qui a inspiré l'histoire scientifique et technique européenne et l'histoire artistique en parallèle, n'a plus cours, c'est-à-dire ne correspond plus, ne capte plus les êtres avec lequel nous sommes entrés en relation, alors il est évident que la même collaboration des artistes, des scientifiques, des philosophes qui a permis l'invention du premier empirisme doit maintenant se diriger vers ce que j'appelle, le *deuxième* empirisme. C'est par exemple ce que nous essayons de faire, avec Peter Weibel dans MAKING THINGS PUBLIC : reprendre le Bauhaus mais dans une autre configuration, non pas tournés vers la rupture avec le passé, non pas inspirés par le modèle de l'objet, mais tournés enfin vers le contemporain et inspirés par le modèle de la *chose*, de la *Thing*. Cela suppose évidemment que la grande scénographie de l'émancipation soit remplacée par une autre scénographie, celle de l'attachement. Et ces questions

nous paraissent évidemment plus difficiles, justement parce que nous n'en avons pas l'esthétique, nous n'en connaissons pas encore les lumières, l'éclairage, la sensibilité, les réflexes. Rien d'étonnant à cela : quand vous imaginez la floraison d'inventions qu'il a fallu pour construire au XV^e siècle la première grande synthèse du style associé à la notion d'objets, quand vous contemplez l'inventivité et la générosité de personnalités comme Neurath réinventant les Lumières dans son musée viennois de la statistique sociale, on imagine assez bien les forces d'invention, de création, de visualisation qu'il faudrait développer pour pouvoir absorber enfin la *chose* contemporaine. Un philosophe comme moi peut-il espérer trouver chez les artistes des collègues de travail pour cet immense chantier ? Ou faudrait-il se résigner à faire moins bien que nos prédécesseurs ?