Ce n’est pas la réalité, c’est de l’art

La production de l’expérience de la subjectivité dans l’art et l’industrie

Memoire de Masters
09.2006
L’Université de Jyväskylä
YFI
Sciences Politiques

Leena Aholainen

Table de matières

I Production de Soi 3
L'Introduction 3
1. Le *Sattelzeit* et le surgissement des nouveaux concepts 3
1.1. La conception du « monde » 7
2. L'inquiétude comme le fondement de l'experience moderne 9
2.1. Le concept de l'état souverain ; l'individu souverain 10
2.2. La légitimité du risque 13
2.3. La confession et la production de la vérité 16
3. L'apparition de la faculté de créativité 18
4. Le dispositif 23
4.1. Le type idéal ; le cas du chercheur 26
4.2. Le pouvoir et la puissance 28
4.3. La Religion ; le sujet dans le monde 31
4.4. L'éthique protestante – une méthodologie de l'immanence 32
4.5. Les intérêts, la religion et la magie 33
5. Sensation du réel ; l'être humain dans le temps 35
5.1. L'éthique protestante et le décalage « entre temps » 37

II Production de l'art 40
L'Introduction 40
1. Arnold Hauser : L'idéologie et la subconscience 42
1.1 L'Idéologie et la création 44
1.2. L'Idéologie et le style 48
2. T.J. Clark : La modernité comme pratique negative 50
3. Jürgen Habermas : La rationalité communicative 53
4. Pierre Bourdieu : Le pouvoir symbolique 56
4.1. Bourdieu et Haacke : La lutte conceptuel 59

III La Production et l'industrie culturelle 65
L'Introduction 65
1. La production et la perception 66
1.1. L'éthique et la production 69

1.2. La raison et la rationalité 72
1.3. La quantité et la qualité 73
2. La construction du « moi » social 76
3. La révolte du travail industriel 82
3.1. L'Industrie du cinéma et le taravail fordiste 89

Bibliographie 100

I Production de Soi

« Pour un philosophe la vérité, si on peut encore utiliser ce mot, est de l'ordre du concept. C'est pourquoi, depuis Platon, les philosophes ont été, en général, les ennemis des images. »

-Youssef Ishaghpour-

L'Introduction

Dans cette prmière partie, on essayera de voir comment s'est construit autour le concept d'un individu actif et autonome. On fera une présentation assez générale touchant les domaines de l'art et de la théorie politique issue de l'individu et de sa relation aux superstructures.

On tentera de comprendre comment le principe de la production de soi s'installe dans plusieurs domaines de la vie humaine.Il est largement connu que l'être humain devient progressivement le centre du monde avec l'apparition de la pensée mécanistique, mais il est peu pensé comment ce détournement fonctionne dans la pratique de vie concrète, car nous sommes dans ce système de cette manière même à penser, et forcement produisons nos conceptions à partir des à priori communs.

Cette partie sert aussi de l'introduction pour la deuxième et la troisième partie, en essayant de créer une manière de connecter l'individu et la structure dans un discours fluctuant entre l'individu est le monde qu'il conçoit comme tel.

1. Le *Sattelzeit* et le surgissement des nouveaux concepts

Le concept de Reinhart Koselleck, *Sattelzeit* fait référence à l'époque entre 1780 et 1850. Pendant cette période les relations entre le passé, le présent et le futur changent radicalement ; le point de départ de l'organisation de l'action dans le présent, « les fondements de l'expérience » était remplacé par celui de « horizons de l'expectation ». Il s'agit d'un point tournant où la perception humaine subit des changements radicaux. Avec le phénomène de l'accélération du temps suivi par l'accumulation des problèmes insolvables, « l'expérience » devient une catégorie forte limitée pour l'organisation de l'action.

L'accélération du temps rendait la modernité incompréhensible si la compréhension devait être basée uniquement sur l'expérience. Cela implique des changements par rapport à la conception et à la perception du temps, car l'action n'était plus conçue comme exécuté dans le temps mais *par* le temps, et ainsi devenait le temps un instrument de l'action, un outil de l'action, et les concepts politiques des concepts issus du mouvement. De la même façon, les conditions de l'expérience changeaient et commençaient à dépasser ce qui jusqu'ici était conçu comme « l'expérience personnelle ».

Cela implique un décalage entre des temps différentiels ; le temps de l'expérience et le temps de la pensée ou de la création du concept. Cette situation, l'accélération du temps n'implique pas un changement dans le caractère du temps en tant que tel, mais le dévoilement du caractère multidimensionnel du temps. Avec les innovations techniques, le temps de l'action humaine devenait d'une manière trop *lent* pour gouverner l'action de l'individu. Le temps de l'acte concret ralentissait par rapport au temps de la découverte conceptuelle. Ni le monde ni l'être humain ne changeait, mais les prémisses de la relation entre l'être humain et le monde changeaient brusquement.

Selon Koselleck, les horizons de l'expectation devenaient comme des guides avec lesquelles on pouvait confronter la modernité surgissant. L'histoire perdait sa construction cyclique et se prêtait une forme linéaire et progressive. Dans un sens Koselleck semble proposer que le progrès permette la maîtrise de l'histoire et du temps par la construction et la formulation des concepts politiques.

Selon cet argument c'était les concepts qui changeaient pour des raisons dont on ne peut pas complètement connaître l'origine, mais on peut pressentir qu'il s'agissait de la maîtrise du monde entourant par les instances institutionnelles, mais aussi par les individus dont les catégories de compréhension était devenus trop limitées par rapport au flux d'information existant et surgissant dans le monde physique. Il s'agit du changement dans la conception pratique de l'homme lui-même, qui devait avoir ses répercussions sur l'action humaine aussi, car ce qui changeait, c'était la manière de gouverner le monde et « le soi ».

Ce qu'on appelle « le concept » peut être défini comme le résultat d'un processus de la pensée, basé sur l'expérience humaine et personnelle. Le concept dirige l'action, elle est le fondement de toute l'action, le préjugé nécessaire pour que l'acte puisse s'effectuer dans le monde social. Il est ainsi l'élément relationnel entre le soi et le monde. Si les concepts doivent changer, cela veut implicitement dire que quelque chose change soit dans l'information recevable, soit dans la manière de recevoir l'information.

Le changement d'esprit qui s'opère pendant la période du *Sattelzeit* on peut anticiper déjà par l'histoire du XVII siècle. Baruch Spinoza (1632-1677) constatait que l'action humaine résultait de deux causes : de l'influence externe (l'environnement) et des passions internes. La relation entre les passions, l'environnement et l'action était, selon lui, une relation mécanique qui pouvait être expliqué par la logique rationnelle. Selon Spinoza, les individus ne sont pas des libres individus, mais il existe un champ dans lequel l'individu peut se désengager du monde des passions et de l'influence de l'environnement, notamment la pensée abstraite. Cette position anticipe le décalage entre le monde dit mécanique et la sphère de la liberté, de la pensée, qui est le locomotif et le concepteur des concepts, les outils pour gouverner et maîtriser le monde.

Koselleck prend en considération notamment les concepts politiques, mais on peut voir que les concepts culturels subissaient le même changement. Il se constituait une nouvelle manière de concevoir l'art comme une branche spécifique de la culture. Jusqu'ici l'art était conçu comme une activité artisanale ayant des buts religieux et sociales pratiques. L'art était plutôt qu'une expression de *soi*, une expression de la

maîtrise de l'outil artistique et de la technique employé pour la concrétisation de l'œuvre en question.

Le point de gravité de cette activité, on peut dire, était dans l'imitation de l'environnement externe. Cette pratique commence à changer depuis le XIV siècle avec le fleurissement du mouvement humaniste, la *renaissance*, dans laquelle l'homme devient la mesure dans l'art, spirituellement et dans la réalisation concrète de l'oeuvre. L'homme devient l'oeil *qui* voit à l'extérieur, et qui pressente exprime ses observations et son expérience personnelles. Une forme qui rende visible ce changement d'esprit est l'apparition des nombreux aperçus de la perspective, dont un, *la perspective centrale*, devient la perspective légitime et dominante pour les siècles suivants.

Au Bisant et dans le moyen age, on employait *la perspective en valeur,* selon laquelle la taille et les proportions des gens étaient présentés en relation avec leur valeur politique, sociale ou doctrinale. L'emploi de la perspective centrale indiquait l'aspiration d'insérer des prémisses mathématiques exactes dans l'art. Elle était conçue par Filippo Brunelleschi et Alberti, qui présentaient la perspective dans un manuel pour les peintres, De Pittura (1436). [1]
À la renaissance, l'image était conçue comme un plan unilatéral et transparent, posée entre l'objet et l'artiste. L'artiste devait copier exactement et sans faute le contour de son objet d'observation, à partir d'un point précis. Cette pratique devait créer l'illusion d'un vu réel vu par la fenêtre. Alberti nommait ce type de peinture *finestra aperta*, la fenêtre ouverte.

Voilà encore l'artiste qui copie son objet, mais par la suite dans l'histoire de l'art il devait y ajouter sa propre touche personnelle, est commencer à prendre comme objet sa propre perception et sa propre manière d'observer l'objet. L'art et l'artiste deviennent eux-mêmes le champ de l'inattendu, l'horizon illimité de l'expectation.

Considérer l'art comme promesse n'est pas nouveau. On l'a rencontré déjà, quelque peu différemment, chez Aristote qui définissait la poétique comme ce qui pourrait être, contrairement à l'historien qui relate seulement ce qui a été.[2] Et bien sûr, comme est

[1] Dictionnaire de l'art. p. 492
[2] Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour. 2000. p. 94.

généralement connu, les idéales de l'Antiquité et d'Aristote étaient largement redécouverts et revivifiés à la renaissance.

Ce qui est intéressant par rapport à notre histoire, c'est que le concept de renaissance n'était employé dans la critique d'art que dans le XIX siècle, quand John Ruskin publie son oeuvre Stone of Venice (1851). Le phénomène avait bien existé et avait fait ses répercussions aux siècles suivants, mais la classification et la catégorisation du phénomène lui-même avaient lieu à la fin de la période que nomme du *Sattelzeit*. Cela indique le développement de la critique d'art, mais aussi la constitution du concept de l'art comme une activité spécifique caractérisée par l'expression de soi. On peut dire que la renaissance ne « commence » vraiment que dans le XIX siècle par l'imposition du concept de la renaissance.

Une pareille constitution s'opère dans l'oeuvre d'Edmund Burke (1729-1797), un homme d'état, théoricien et penseur Anglais. Son oeuvre Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful : With an Introductory Discourse Concerning Taste était publiée en 1756. Il proclamait que si la critique d'art prenait comme objet les images, la poésie, les statuts et les immeubles, elle était forcément erronée, car sa tache propre était de catégoriser des sentiments et d'autres facultés en homme qui lui font appel à l'art. L'approche de Burke est beaucoup plus psychologisante que celles qui sont connues auparavant, et marque un changement dans la position du spectateur. Le spectateur change de l'observateur de l'extérieur à l'observateur de soi, l'observateur de son propre matériel psychologique.

1.1. La conception du « monde »

Dans le XVII siècle, la pensée européenne devient mécaniste avec la philosophie naturaliste d'Isaac Newton. Cette approche s'insère rapidement dans la vie sociale, politique et individuelle. On peut voir un changement à l'économie également, quand l'économie industrielle prends la place de l'économie quotidienne, ou, si on veut

utiliser les termes de Max Weber, l'*Ökonomie* cède la place au *Wirtschaft*.[3] La sphère industrielle, un domaine qui implicite une pensée mécanistique, commence à se former.

Le principe de doute systématique, de la vérification empirique et sensorielle, et l'abstraction du savoir humain en sciences séparées, autrement dite l'idée que le monde fonctionne comme une machine commence à gouverner les esprits. Ce changement s'opère également dans la peinture et dans l'architecture.

L'origine de cette révolution scientifique on peut suivre au moins jusqu'à XII et XIII siècle dans la redécouvert de la pensée d'Aristote, qui fondait la pensée sur une sorte d'empirisme. L'introduction de l'humanisme dans le XIV siècle introduit l'idée nouvelle que l'on pouvait faire confiance à l'intellect humain et à la créativité, car jusqu'ici la perception humaine avait été profondément méprisée, et le centre de la vérité et l'expérience avait eu son expression la plus véridique en Dieu.[4]

Le constat de Leonardo da Vinci témoigne aussi de ce changement dans la constellation des esprits : « Ici, exactement ici, dans l'oeil humain, les formes, les couleurs, ici le caractère de chaque part et de chaque chose dans l'univers sont concentrées à un seul point. Comme il est magnifique, ce point ! ... Dans cet espace minuscule, l'univers entier peut être complètement reproduit est reconstitué dans son immensité absolue ! »[5]

Cette nouvelle perspective introduit l'idée que l'expérience humaine peut et doit être l'intérêt central de l'homme, et encore, que c'est justement la *vision* qui rende l'univers compréhensible à l'homme. L'homme commence à voir l'univers dont il fait partie, et à voir lui-même comme un point de gravité dans cet univers.

L'époque des Lumières était un des seules époques qui s'est nommé lui-même. Il s'opérait dans cette nomination une prise de position, une rupture par rapport le passé et le futur, qui indique aussi une idée enracinée du progrès ; nous sommes maintenant, conscientes où nous sommes car nous avons le futur, et le présent est différent du passé

[3] Lisää liite
[4] etsi joku viite
[5] Da Vinci. 1985. p.5.

et du futur, il y a des *expectations* pour le futur, lesquelles nous pouvons anticiper, et peut être même calculer d'avance.

Thomas Hobbes (1588-1679) et Baruch Spinoza (1632-1677) partageaient tous les deux l'avis que l'action humaine est mécanique. La différence entre ces deux penseurs était, que Spinoza conservait Dieu comme le moteur de l'univers, tandis que Hobbes concevait l'action d'une manière plus déterministe. Hobbes croyait que les hommes étaient des objets physiques gouvernés par des lois matérielles. Tout ce qu'un homme peut sentir, penser ou juger, est une cause du stimuli externes. La sensation produit le sentiment, le sentiment produit la décision, la décision produit l'action. Ainsi sommes nous tous des machines. Selon Hobbes, cet égocentrisme matériel est la motivation fondamentale qui nous pousse à l'action.

2. L'inquiétude comme le fondement de l'expérience moderne

Selon Hobbes, la religion est une forme de gouvernance imposée sur des hommes, et selon moi, un germe de l'auto-gouvernance dans l'homme qui, dans le futur, prendra une place dans la sphère de la production de l'art et ensuite au sein des industries culturelles.

Hobbes[6] conçoit la religion dans le fond comme une activité irrationnelle, qui génère de l'ignorance des causes naturelles. La foi fonctionne dans la sphère où les causalités logiques ne sont pas attribuables, et où l'on doit s'appuyer à la superstition. Cela implique une conception du monde fortement physicaliste, dans laquelle le monde est conçu en tant qu'une entité naturaliste qui engendre le concept de rationalité, construite sur les principes causals scientifiques.

Selon Hobbes, l'*inquiétude* par rapport au futur est l'essor qui fait que les gens cherchent des causes des phénomènes, car en connaissant les causes les gens peuvent mieux organiser le présent. Hobbes conçoit cette inquiétude comme la cause naturelle de la religion; l'individu est *inquiet* par sa nature.[7]

[6] Hobbes. 1999. p. 107.
[7] ibid. p. 107-108.

D'une manière Hobbes fonde son concept de la religion sur la névrose, car ce n'est pas la religion qui crée en individu le conflit intérieur, mais c'est le conflit intérieur qui crée le désir à la religion. Déjà chez Hobbes on trouve donc cette idée de l'horizon de l'expectation.

Le conflit intérieur du sujet est née quand la causalité chronologique effondre d'une main au niveau des phénomènes de nature générale, et de l'autre au niveau des expériences intimes. Il s'agit d'un sujet téléologique, qui peut localiser l'être uniquement en tant qu'une causalité dans le sens temporel du mot. Hobbes présente *la peur* comme le grain naturel de ce sentiment que l'individu nomme en soi la religion.[8] Le futur étant imprévisible et invisible, uniquement la causalité peut le rendre visible. On peut *présumer* le futur, si on connaît suffisamment des causes des phénomènes.

La religion et l'idéologie fonctionnent de la même manière; ils déplacent l'homme dans une « autre » réalité, immanente au niveau de la pensée. Il s'agit de cela quand on vit dans le futur, dans une vie qui est ici et ailleurs, générant le repli intérieur du sujet au nom du raisonnement logique.

2.1. Le concept de l'état souverain ; l'individu souverain

Dans le protocole de l'éthique protestant de Max Weber Dieu lui-même descend dans le monde et se transforme en une pratique de vie séculaire qui oriente l'action humaine. Mais on ne peut parler de la fin de la religion[9] que si on comprend la religion comme la foi inébranlable au Dieu transcendantal, ou dans le sens traditionnel comme la croyance au mythe vécu comme une puissance contraignante. Il est plus intéressant de voir la transposition de la logique religieuse comme une transition mentale, un modèle éthique sécularisé ou une directive de l'action, que de parler de la fin de la religion.

[8] ibid. 108
[9] Gronow. 1987. p. 11.

Après la reformation, le christianisme devient une pratique séculaire, et la communauté des croyants s'étend plus loin que jamais, car chaque individu faisant partie du système étatique devient un croyant. L'expression du sentiment religieux peut être également l'aspiration à la richesse ou au bonheur. En créant le concept de l'âme immortelle dans le XVI siècle, l'église chrétienne et l'inquisition créent un système capable à punir et à imposer aux gens un but invisible en instaurant en eux le concept de la peur de mort. Au jugement dernier les âmes étaient pesées dans la balance, et ainsi étaient le moment de la moisson défini. Le temps moderne signifiait la naissance de *l'individualisme* d'une manière qui posait le sujet individuel et son identité au centre de considération, et engendrait la naissance d'un *sujet souverain* à partir du XVI siècle.[10]

L'état et le *droit* se conjoignent au nom d'un destin mutuel à partir de la tradition hobbesienne. C'est à partir de ce moment que l'on comprend que le coeur du pouvoir de l'état se trouve dans *l'institution*, dans une personnalité qui appartient à un individu quelconque.[11] Selon la terminologie wébérien l'état devient un dirigeant charismatique et traditionnel, et la croyance au celui un acte *irrationnel* au fond. Le charisme est une puissance créatrice qui fende toutes les règles générales – traditionnelles et établies – qui règnent l'ordre existant.[12]

L'idée fondamentale de Leviathan (1651) par Hobbes est de présenter l'état comme un moyen, un outil et une technique, une machine du caractère neutre, qui peut servir à n'importe quelle idéologie.[13] L'état n'est ainsi pas conçu comme ayant un contenu propre à lui, mais comme une forme qui peut être rempli par des contenues diverses, même n'importe quel contenu. Voici on trouve un lien entre la perspective dans l'art et la perspective dans la politique ; on invente un système dont la raison d'être est de fonctionner bien. En détruisant les relations traditionnelles horizontales cette nouvelle conception de l'état crée un système de transmission où toutes les relations humaines se définissent uniquement par l'état, comme dans la perspective centrale toutes les lignes et traits de la peinture se définissent uniquement par la position exacte de l'artiste.

[10] Hall. 1992. p. 28.
[11] Vähämäki. 2002.
[12] Giddens. 1971. p. 161.
[13] Hobbes. 1991. p. 160-161; 230-250; 284-290

Selon Foucault[14], la tache fondamentale de l'histoire de la pensée est de définir les principes selon lesquels l'homme se problématise ses actions et le monde dans lequel il vit. Il s'agit donc d'une ébauche d'une histoire d'existence; d'une esquisse de ces pratiques volontaires et conscientes avec lesquelles l'homme se pose à lui-même des règles de conduite.[15]

Dans la théorie deHobbes, il n'existe pas de société civile en dehors de l'état, car les citoyens sont l'état lui-même, de la même manière que dans la doctrine de Luther les croyants sont la paroisse. Ainsi est chaque geste destiné à effondre la paix civile également une violation de la sécurité *individuelle et intime* de chaque individu. La société civile dans ce sens est une machine en dehors de laquelle se trouve le "néant", ce néant étant la guerre imaginaire de tous contre tous, une menace pour chaque individu. [16]

Le coeur de la théorie de l'état de Hobbes trouve son fondement dans *la peur*, dans la peur éprouvée envers cet état extérieur ou inconnu, et c'est cette peur qui définit en dernier ressort le mode et le sens de la vie en communauté. Le fondement du concept même de l'individu et du sujet souverain se trouve dans la peur. Ainsi se définit le sujet souverain comme celui qui est en dedans du système, car aucune souveraineté ne serait possible dans le néant.

La souveraineté devient non pas une qualité de l'individu, mais une notion méthodique ; souverain est celui qui sait se comporter d'une manière convenable à la société civile. L'individu devient le souverain par rapport à son propre comportement, un roi qui règne son monde intérieur, sa personne, et l'ajuste au fonctionnement de la grande machine, l'état civil. De cette manière, l'état, comme conçu par Hobbes, emploie chacun au nom de la souveraineté à se surveiller lui-même dans la lutte contre le néant.

[14] Foucault. 1994. p. 122.
[15] ibid. p. 122.

2.2. La légitimité du risque

La société du risque a été un sujet de discussion pendant ces derniers temps, soulevant les questions comme comment le pris de conscience des risques engendre de l'angoisse au sein de la société, mais aussi comment ce pris de conscience fonctionne comme un moteur motivant à l'action. On peut concevoir risque dans son rapport au passé, à une image nostalgique d'une époque où les choses étaient mieux, plus contrôlable et plus sécurisés. De cette manière la risque est conçu comme un élément extérieur de la société. Elle ne fait nulle point partie de la société comme elle est imaginée.[17] dans le cadre de ce discours issu du risque, la société ne se fonde pas sur une conception réelle du *vécu*, mais sur une idée d'un état naturel « juste ». Cette idée se base sur une conception de l'éthique, selon laquelle la sécurité naturelle (dans ce cas-là on peut dire mécanique) naît d'e la solidarité éprouvée envers les concitoyens.

Prenant en considération la théorie de Hobbes, on ne peut pas parler d'un risque extérieur à la société, mais d'un risque inhérent à l'état. Les risques sont menaçant justement parce qu'il n'y a pas de choix entre l'approbation et le rejet, car les risques sont inhérents aux pratiques des institutions que nous avons appropriées. La peur et le risque deviennent ainsi dits le fondement même du corps social. L'état naturel nostalgique de Hobbes est négatif dans ce sens-là ; il est un état imaginaire, une construction abstrait dans laquelle les relations ne sont pas définies par la confiance et le respect éprouvé vers l'autrui, mais par la peur.[18]

La justice et le moral ne sont pas connectés dans la lecture proposée par Hobbes. L'autorité est conçue comme le pouvoir d'établir une loi et d'en faire un ordre. Ainsi devient loi une technique qui doit garantir la sécurité á l'intérieur de l'état. L'individu ne peut pas faire appel à une loi au nom de la *justice*, car la loi est bonne est valide uniquement si elle marche.[19] L'esprit de loi est ainsi *pratique* ; le fait de pratiquer la loi définie sa légitimité, non pas l'idée de la justice. On aperçoit ainsi comment, au sein de cette théorie, la vie de l'individu est vidée du sens concernant certains aspects de son

[17] Jasper. 2002.
[18] Vähämäki. 2002.
[19] Vähämäki. 2002.

individualité, et comment le sens se transpose pour servir les fins de la gouvernance de l'état comme un seul individu.

Selon cette conception, l'état ne demande de ses sujets en contrepartie que la foi inébranlable, la soumission totale et le rejet de la résistance. La révolte signifierait la mort de Dieu, et la mort de la foi, un aspect qui rend l'état une entité fragile.[20] On voit souvent des revendications pour la revitalisation de cette foi. Par exemple Alain Touraine[21] réclame que les institutions ne marchent que si on y croit, et si on croit à nos possibilités à fonctionner selon les limites établies par ces institutions, et à la possibilité de s'auto créer comme des acteurs institutionnels en reconnaissant cette même qualité en nos concitoyens.

Employant des concepts de Weber, dans le cas de la maîtrise (Herrschaft) traditionnel, les sujets trouvent les habitudes et les croyances anciens légitimes, et ainsi se fonde le *Herrschaft* sur la pratique. La maîtrise proposée par la tradition se concrétise souvent dans une forme, comme dans les textes de la bible ou dans le savoir du doyen du village. Le dirigeant a beaucoup de pouvoir personnel, pour lequel la tradition donne seulement l'édifice. Dans tous les cas de la maîtrise ou du pouvoir, l'importance est la croyance qu'accordent les sujets à la légitimité du *Herrschaft*.[22]

Comme pour Foucault, pour Weber le pouvoir est un système des relations, dans lequel un groupe des hommes pratique et obéit des ordres et des relations d'ordre ayant un certain contenu. Les motifs, qui peuvent être des valeurs, des habitudes, la tradition ou les intérêts matériels sont la base du fonctionnement. Ces motifs ne sont pas suffisants pour être le but de système de pouvoir, mais leur qualité définit les aspects et les traits de système ; le système devient légitime quant il est le projet personnel de chacun.

Foucault[23] explique la constitution d'un sujet éthique comme la manière, dont l'individu forme une partie de lui-même comme la matière principale de son comportement moral. L'action n'est pas morale uniquement en soi, mais par rapport un ensemble des comportements. Dans la téléologie du sujet moral, il y a l'idée du progrès

[20] Vähämäki. 2002.
[21] Touraine. 2000.
[22] Konttinen. 2002.
[23] Foucault. 1994. p. 133-134.

possible dans le temps. Le comportement moral est lié à sa réalisation, mais il aspire aussi à construire un modèle du comportement moral, dont le but est de garantir le réussit de l'individu dans les actions reflétant des règles et des valeurs différentes. Cela construit *la manière d'être* d'un sujet moral.[24]

Dans ce sens, il s'agit d'un modèle d'action rationnel en valeur de Weber, dans lequel les valeurs sont inhérentes à l'action de telle manière, qu'on ne peut pas les séparer d'elle ; les valeurs font partie du but, ils font partie d'une éthique d'être. La pratique méthodique de vie est née quand le monde commence à exister pour le croyant en tant qu'un outil de la salvation ; il devient l'outil pour le puritain de même que le puritain devient l'outil de Dieu.

Dans le sens large qu'ébauche Foucault du moral il y a deux dimensions différentes : les règlements du comportement et les manières de subjectivation. La subjectivation peut se dérouler dans le sens juridique, quand le sujet moral se définit en fonction d'une loi, à laquelle il doit se soumettre afin de ne pas être puni.[25] Le moral chrétien sécularisé ne renvoie pas complètement à ce modèle, car la punition suivant la violation n'est pas une menace explicitement évitable ou effrayante. L'intérêt est surtout porté sur les techniques de la construction de « soi », sur les manières dont le sujet se construit en tant qu'un sujet moral, et aspire à perfectionner la relation à ce soi. Par l'exercice poussé le soi est posé en tant qu'un sujet d'observation, qui est une pratique qui transforme la manière d'être et le comportement de l'individu. Weber[26] parle de l'ascétisme, qui soumet les actions de l'individu à un autocontrôle continu, et à la considération éthique de ceux-ci.

Foucault[27] constate que nous n'avons pas encore décapité le roi au sein de la pensée et de l'analyse politiques. La manière de présenter le pouvoir suit encore la logique de Hobbes, et ainsi on souligne surtout la problématique de l'état et de la *souveraineté* dans les théories de pouvoir, mais on ignore comment les processus réticulaires de la construction du pouvoir se créent.

---

[24] ibid. p. 134.
[25] ibid. p. 135.
[26] Weber. 2003. p. 72.
[27] Foucault. 1994. p. 67.

Il est intéressant à noter que ce processus de la construction d'un sujet souverain est à devenir en même temps que le concept de l'état, car ce concept n'est née qu'au cours du XVI siècle. C'est comme s'il opérait une double pratique ; d'une main la création des pratiques étatiques, et de l'autre la création du concept de citoyen qui s'incarne dans le comportement de l'individu.

2.3. La confession et la production de la vérité

La production de la vérité est percée par les rapports de pouvoir. Foucault[28] définit la *confession* comme un *rituel de discours*, dans lequel le sujet parlant est aussi le sujet de l'énonciation. Foucault examine comment l'élément rituel de la confession, notamment l'énonciation détachée des causes externes, produit des changements à l'intérieur de sujet le libérant et le rendant innocent.[29] L'essentiel dans la confession est cet élément partagé entre le caractère rituel et la salvation. Le sujet n'est pas soulagé par une instance externe, car par le manque de sanction, cette instance n'existe que par le sujet lui-même. Sujet se pose comme l'objet de confession et d'observation, comme l'objet d'auto surveillance et de subjectivation, et comme une méthode et un outil dans son propre « projet de vie ».

Selon la définition de Weber, l'activité rationnelle en valeur épouse une doctrine rituelle par rapport aux moyens disposés. Le moyen représente ou rend le but littéralement « du nouveau présent ». [30] La confession est ainsi l'implication d'un mode de vie méthodique, dans lequel le sujet se définit en dispositif. Le savoir de sujet et la causalité caché en sujet, la subconscience du sujet, naissent dans un discours où le savoir et le pouvoir s'entrelacent et s'organisent.[31] Cela est le savoir de ce qui divise le sujet en deux, mais surtout de ce qui le rend inconscient au sujet de lui même.[32]

C.G. Jung (1875-1961)[33] constate que les religions peuvent fonctionner comme des systèmes psychothérapeutiques. Les fondements de sa thèse il trouve dans la

[28] Foucault. 1994. p. 49.
[29] ibid. p. 49.
[30] Heiskala. 2000. p. 54.
[31] Foucault. 1994. p. 55, 75.
[32] ibid. p. 55.
[33] Jung. 1993. p. 108.

constatation que la plupart de ses patients étaient des juifs et des protestants, et que des catholiques il n'y en avait que quelques-uns. Jung ainsi propose, que la tradition de la confession catholique fonctionne, mais que veut-il dire par le mot "fonctionne"? La religion fonctionne comme un tampon qui concilie les deux mondes contradictoires, qui soulage l'individu dans sa tendance à névrose.

Il y a un système de transmission d'auto-surveillance qui se sert du relais entre l'humanité et la conscience individuelle. Le névrotique Jung conçoit comme l'individu dérapé qui ne peut supporter ni la perte du lien entre la nature et l'être humain, ni la perte des mythes. Selon Jung ces individus-là ne trouvent plus leur chemin dans le monde dont l'édifice est ébauché par les règles de la science naturelle.[34] Le projet de Jung fait partie de la tradition normalisante en psychanalyse, qui assimile une interprétation mythique et nostalgique de l'être humain et de son rapport supposé à la réalité.

La religion telle quelle n'a sûrement pas d'une telle essence qui pourrait seul rendre un être humain harmonieux, mais le fait de s'assumer une méthode de vie et de s'assumer soi-même comme l'énonciateur de la confession, a sûrement de l'importance par rapport les techniques du soi. Du point de vue de subjectivation l'essentiel est que le sujet puisse se confesser dans le cadre d'un certain mode de vie, suivant un code d'éthique particulier; de manifester l'action rationnelle en valeur, qu'il accepte comme le porteur d'une tradition.

Dans le cas de la religion, comme dans n'importe quel système approprié, il s'agit de la légitimation. L'individu doit croire au système dans lequel il agit, et à sa place dans ce système en s'auto-produisant aux besoins du système.

Dans ce sens, on pourrait justifier les tentatives normalisantes de la tradition psychopathologique. S'il est question du désaccord entre l'individu et la société, ce désaccord ne devrait-il pas être réconcilié afin de restituer à l'individu son état harmonieux, car il s'agit des systèmes arbitraires ? La question est intéressante car il ne

[34] ibid. p. 29.

s'agit pas d'une question morale type "qu'est-ce qu'il faut faire croire aux gens?" ; il ne s'agit pas de changer l'individu mais sa *méthode de vivre,* la pratique de la réalisation.

Mais si le désaccord est là, elle est née par une friction quelconque, cela veut dire que dans le système de légitimation, il est apparu une erreur fondamentale, qui pourrait impliquer que le système qui était à rendre légitime n'est plus à la porté de main. L'individu est peut-être pour toujours lancé dans un état où la stabilité ne peut être retenu dans les limites du système.

3. L'apparition de faculté de la créativité

En Europe, on voit un nouveau mouvement ou un style artistique naître vers le milieu du XIX siècle, le modernisme. Le début de ce changement, on localise normalement dans la rupture qui commence en France et crée une nouvelle expression de la forme en coupant la tradition *ut pictura poesie*, qui soulignait la jonction entre la littérature et l'art pictural.

La fameuse définition du Dandy par Baudelaire dicte l'idéale de l'artiste moderne : l'homme qui, comme un enfant, est intéressé à et enthousiaste par tous ce qu'il voit autour de lui. Considérant l'histoire du développement de l'esprit, cette nouvelle attitude a une importance immense, et il décrit la création d'un nouveau centre de gravité pour les conceptions du monde, et une incarnation pratique pour des nouvelles idées. Moderniste était celui qui sans cesse cassait les normes et les limites traditionnelles dans l'art. Le modernisme comme terme de l'époque est souvent aussi lié aux changements politiques et sociales du XVIII et du XIX siècle, notamment l'industrialisation, la rationalisation, les nouvelles technologies etc.

Notamment la rupture que crée la modernité produit un nouveau type d'artiste qui se soucie non uniquement pour lui-même, mais aussi pour le monde autour de lui. On voit le prototype d'artiste qui souffre d'une manière légitime, pour qui la souffrance est une nécessité naturelle pour l'expression de soi plus profonde. Les théories de la psychanalyse et les découverts des sciences psychologiques avaient sûrement un rôle à jouer dans ce développement, mais on doit voir ce changement comme une boucle dans

la chaîne, et non pas comme un signe d'une réalité qui se relève dans une forme plus achevée.

En général dans l'art pictural le nouveau caractère de l'art s'exprime dans le détachement de l'expression figurative. Le cubisme par exemple commence à chercher des nouvelles dimensions optiques à l'intérieur de l'image, et le pointillisme aspire à dévoiler une vision permettant la perception par une sorte d'illusion d'optique.

Dans l'art, on commence de concevoir l'être humain en tant qu'une machine. Cela on voit clairement par exemple dans l'oeuvre des formalistes russes, qui aspiraient à trouver *l'expérience authentique* dans l'oeuvre. Cette revendication de trouver ou de ressentir la vérité dans l'art vers le début du XX siècle est quelque chose de nouveau. Auparavant, s'il y avait eu une revendication pareille, elle s'était taché de développer le et de démontrer du perfectionnement des techniques d'art ou de soulever une émotion religieuse ou doctrinale.

Maintenant la revendication de la vérité, on trouve à l'intérieur du sujet, et c'est ce changement dont il s'agit dans le terme périodique du modernisme. Chez les formalistes russes, l'idée de l'expérience authentique était liée plutôt au rythme de l'image et à l'idée de l'harmonie dans l'expérience de « l'homme machine » qui produit la société et qui est produit par elle[35]. Cela montre comment le changement dans la conception de l'homme commence à se concrétiser dans l'expression et dans l'action directe dans le monde vécu.

Dans le théâtre russe du début du XX siècle on voit l'influence du cubisme. Le fusionnement de l'homme à l'environnement et de l'environnement à l'homme suivait exactement les principes cubistes. La planification des décors suivait une logique de présenter le mouvement de la ville, de fusionner les décors en mouvement. Les costumes « urbanistes » de Picasso tentaient de donner à l'homme le caractère d'un plan urbaniste.[36]

[35] Les formalistes russes. Europe. Revue litteraire mensuelle. Mars 2005. no 911. p. 48.
[36] Eisenstein. 1980. p.66-67.

Anders Schinkel, en considérant les concepts de Koselleck, proclame qu'il ne connecte pas suffisamment bien les catégories du passé et du présent en faveur d'un certain état statique. Schinkel propose une nouvelle catégorie, celui de l'imagination, pour mieux conjoindre ces deux catégories. Il insiste sur la connection essentielle entre l'expérience et l'expectation, et sur l'impossibilité de leur disjonction, mais il veut que leur relation puisse changer. Ce changement qui est possible, il proclame, dépend de la chose qui fait la connection entre l'expérience et l'expectation, selon lui, de *l'imagination*.[37]

Ce que Schinkel veut finalement dire par l'imagination reste un peu flue, mais ce qui est intéressant est qu'il dit que le concept de l'imagination subit des changements à l'arrivée du modernisme. Il constate qu'il est un idiome complètement moderne de parler de l'imagination comme une faculté de la créativité[38]. Les concepts comme « la génie », ou « l'original » comme une force créatrice de l'individu ou « la créativité' , semblent se développer dans la période de *Sattelzeit*, même si Schinkel ne fait pas cette constatation.

Robert E. Franken définit les raisons pour lesquelles les individus sont motivés être créative. Selon lui la première motivation est les besoins des stimuli nouveaux, variés et complexes. Le deuxième est le besoin de *communiquer* des idées et des valeurs. Le troisième est le besoin de *résoudre* des problèmes. La créativité il définit comme la tendance à générer et à reconnaître des idées, des alternatives et des possibilités qui peuvent être utiles à la résolution des problèmes, à la communication avec l'autrui et au divertissement de soi-même et des autres. [39]

Cela conjoint parfaitement l'idée de Koselleck de l'apparition de l'horizon des expectations, qui marque une nouvelle manière d'être, une nouvelle pratique de concevoir le monde à partir d'une position fortement subjective. Il est intéressant à noter que plusieurs penseurs ont dit très vite que le XX siècle est le siècle de l'essor de la technique, de l'idéologie de la technique, mais que la technique a été inventée au XIX siècle. Au XX siècle il y a eu des applications, il n'y a pas eu de l'invention[40].

[37] Schinkel. 2005. p. 43.
[38] ibid. p. 50.
[39] Franken. 2006. p. 396
[40] Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour. 2000. p. 88.

Cela implique aussi qu'on peut localiser le détournement conceptuel de l'innovation et de la création au *Sattelzeit*.

Robert B. Weisberg en revanche constate que la créativité est une faculté dont la réalisation demande beaucoup du travail personnel de la part de celui qui tente de s'exprimer. Selon lui une caractéristique importante de la créativité est qu'il doit s'approprier aux demandes cognitives de la situation en question.[41] La créativité, selon cette définition est une forme d'intelligence qui est à priori pratique et demande une motivation progressiste, car pour avoir la motivation pour résoudre un problème il faut avoir l'horizon de l'expectation personnelle forte ouverte. On pourrait proclamer que dans des cultures basées sur la pratique de la logique de la compétition, cette motivation serait spécialement aiguë, car la compétition est un moteur qui se fait tendre plus vers le progrès, et le progrès personnel, que par exemple celui offert par une culture fondée sur la pratique de négociation et de consensus.

On dit souvent que les individus considérés « créatif » ont des caractéristiques comme « exprimer des idées inattendues et différentes », « d'avoir l'intelligence spécialement pénétrant », ou « d'avoir des fortes contradictions dans leur personnalité », par exemple d'être très pratique et très abstraite à la fois, humble et fier, responsable et irresponsable, très énergétique et très calme.[42] Cela marque une rupture interne du sujet, et décrit des nouvelles demandes pour des nouvelles limites quand à l'action humaine. En devenant le centre du monde, l'individu doit se réticulariser et s'employer comme l'outil pour l'expression personnelle de son propre pouvoir d'agir et de comprendre le monde de plus en plus complexe et contradictoire.

Weber parle des actions significatives (*Sinnvoll*) et insignificative (*Sinnlos*) comme catégories des actions.[43] Dans ce continuum, l'action doit être jugé par la perspective issue des buts et des moyens. L'action doit donc être significative pour l'individu par rapport son propre but et ses propres moyens pour la réalisation du but. Un autre concept de Weber, Le *Verstehen* clarifie cette idée antérieure. Le *Verstehen* est directement lié aux idées et aux valeurs, et l'action contient toujours une certaine valeur

[41] Weisberg. 1993. p. 4.
[42] Csikzentmihalyi. 1996. p. 25-27, 58-73.
[43] Guaraldo. 1999. p. 110.

par laquelle il est dirigé. L'approche scientifique à l'expérience veut ainsi simplement dire la compréhension humaine de l'expérience en question.[44]

Par rapport à notre histoire, cela veut dire que la compréhension de l'expérience personnelle devient *exigée* comme le fondement de l'action, qui a des répercussions sociales, car la nature de l'expérience personnelle subit des changements à un moment donné, ou aux moments donnés. Quand l'information sur laquelle se base l'expérience, ou l'exigence de recevoir cette information, devient de plus en plus lointaine et abstraite, la manière d'expérimenter cette information doit changer aussi. Cela veut dire que les prémisses de l'expérience qu'a l'individu de soi-même doit changer.

Ce que l'on constate en plus dans l'histoire du XIX siècle est une rupture entre l'individu et la structure qui se crée. Par les révolutions en France et aux Etats-Unis on voit une sorte d'expression d'une friction permanente entre l'individu et sa superstructure. Dans ce décalage les nouveaux états se fondent sur des idées des Lumières, et se conjoignent avec des nouvelles demandes de et pour l'idéologie pour la construction des conceptions du monde.

Selon Paul Virilio depuis la Révolution française il existe une sorte de tendance « omni voyante », que l'on perçoit dans le XVIII siècle dans la peinture dans la littérature naturaliste, et dans la naissance du journalisme, du media et de la vision panoramique. Le nominataire de l'art et de la science du XVIII siècle est, selon lui, la tendance de rendre absolument tout visible. Cela a une connection au temps. L'élément de base pour concevoir la réalité est la lumière. Elle est aussi l'absolu de la vitesse, la vitesse absolue, qui ne sollicite pas le mouvement mais la vue, le regard, et c'est cette vitesse qui rende possible l'apparition de la technologie d'information. La souveraineté du temps veut dire, dans ce sens-là, la suprématie de la vitesse sur toute vision, qui est (la vision) le fondement de toute action et de toute communication dans nos sociétés. Selon Virilio, la révolution fondamentale de 1789 était l'apparition du regard publique.[45] Cette apparition du « pouvoir du regard » marque une autre, notamment le concept de « pouvoir de perception », qui est désormais à la portée de tous, de chaque individu dans chaque situation.

[44] ibid. p. 111
[45] Virilio. L'Inertie Polaire. vai Lindroos? tsek.

4. Le dispositif

Dans sa recherche sur l'histoire des civilisations Weber emploie la démarche nommé « la méthodologie individualiste ». La théorie de la société par Weber n'exclut pas la théorie de l'action, étant un point de vue qui conjugue les actions des niveaux micro et macro d'une telle manière, que le niveau des organisations ne se distingue pas des situations d'échange singuliers.

Weber ne proclame pas qu'il existe un *acteur indépendant*, comme prétendent souvent les modèles structuralistes et fonctionnalistes. On peut ainsi dire que la raison pour laquelle Weber emploie sa méthodologie individualiste est proche de la raison pour laquelle Michelle Foucault a refusé d'employer le terme de la structure et l'a remplacé avec le concept de *dispositif*.[46] Ainsi on évite la différentiation manichéenne entre ce qui est de l'ordre de structure, et de ce qui est individuel ou personnel.

Ce point de départ dans la recherche rend les concepts de Weber utiles par exemple en considérant des concepts comme l'identité et la politique de vie. Surtout dans la tradition britannique la méthodologie de Weber a été comprise quelque peu différemment, et l'on arrive souvent aux conceptions comme la théorie du choix rationnel, qui met du poids sur l'action consciente et le *pouvoir* comme des ressources personnelles de l'individu tendant vers un but choisi dans une situation bien définie, encadré par la définition accordée à la rationalité. Ici le pouvoir est défini selon Anthony Giddens et avec un accent différent, et il est considéré comme un élément relationnel ou réticulaire de l'action.

Le bien-fondé de cette tradition de recherche basée sur des théories comme si mentionnées on trouve dans les définitions qu'accorde Weber au concept de la *rationalité*. Cependant ces définitions contournent l'intérêt central de Weber, notamment la compréhension interprétative, dont une partie essentielle sont les tendances irrationnelles de l'action. Il faut souligner au premier abord que Weber ne différencie à aucun moment clairement l'action rationnelle et irrationnelle, mais les considère plutôt comme des différences de dégrées sur la même échelle.[47]

[46] Heiskala. 2000. p. 63.
[47] A lire sur le sujet: Heiskala. 2000. p. 53-56.

Le point de départ dans la recherche n'est ainsi pas fondé sur une définition manichéenne de l'action humaine, mais approche plutôt de l'idée du dispositif. Le dispositif, on pourrait ainsi définir, est le point qui conjoigne la conscience individuelle à ces degrés différentiels et variables (rationnalité-irrationnalité). Dans cette lecture, on comprend l'action consciente comme celui qui ne se définit pas uniquement par la structure ou le contexte directs de l'action, mais se révèle au niveau de l'action individuelle en liaison avec les différents degrés de l'action dite irrationnelle et rationnelle.

Autrement dit, la conscience ne se définit pas par l'action type « l'obtention d'un but » mais par la compréhension qu'a l'acteur individu du contexte dans lequel il se trouve, c'est á dire par la compréhension des possibilités qui le mènent ou le peuvent mener á l'action, et par le pouvoir d'accéder à la compréhension. Cela pose la question du comment de compréhension et du pourquoi et de la motivation. La matérialité de la rationalisation on trouve donc dans le présent, pas dans le future comme on pourrait imaginer. La rationalité matérielle est ancrée dans le présent contrairement au projet du modernisme, qui tente de déplacer le sujet soit vers le futur, soit vers le passé dans le processus de la rationalisation formelle.

Les lois universelles n'existent pas, selon Weber, dans la sphère de l'expérience humaine. La science de la culture s'emploie au domaine des institutions culturelles et des faits culturels. Ainsi elle ne se mêle pas avec les relations humaines etc., mais se concentre sur l'expérience qui produit les actions.[48] Il s'agit largement de cela dans l'histoire de la naissance et de la formation des mouvements artistiques dits modernes : de l'expectation de la retrouvaille d'une expérience authentique, autrement dite gouvernée par des lois, dans l'art.

L'action irrationnelle n'appartient pas uniquement aux sphères magiques traditionnelles, et ces cosmos peuvent aussi bien être constitué d'une manière dite rationnelle. Par le « rationnel » je n'entends pas la foi inébranlable à la conception du monde mécanique et scientifique, mais je comprends qu'un type de rationalité peut être

[48] Guaraldo. 1999. p. 110.

aussi de croire qu'un champ donne une meilleure moisson quand on l'aide dans son « travail » du champ par des chants et des formules magiques. La rationalité je prête dans ce cas-là plutôt qu'aux caractéristiques du phénomène à l'action des individus face au phénomène.

La sphère magique traditionnelle entend un autre type d'organisation de vie à partir des informations filtrées par la conception du monde. On peut aussi prétendre que la conception du monde scientifique est au fond irrationnel, car il demande des croyances aux faits non vécus ou non compris par l'individu. Je n'ai jamais vu un atome, mais la culture fondée sur des hypothèses scientifiques me demande à croire à son existence et de construire mon monde de vécu sur ces sortes d'hypothèses sur l'ordre de choses. Ce qui est important n'est pas si l'atome existe ou pas, mais ce que cette croyance peut signifier à mon comportement quotidien et à mon projet personnel de la vie.

Le décalage qui s'opère dans la rupture entre « moderne » et « pré moderne » se situe dans ce point-là. Il fallait créer des nouvelles catégories « pratiques » de l'irrationalité et de la rationalité pour servir des nouvelles constructions sociales et étatiques.

La rationalité est souvent conçue comme le soldat sur le champ de l'intellect, mais l'émotion peut aussi être un facteur de rationalité, même son moteur. Weber non plus fait une connection claire entre les émotions et l'irrationalité et ainsi ne les sépare pas de l'activité rationnelle formelle[49]. Pourtant, dans les processus de rationalisation dans les sociétés modernes on constate une séparation croissante entre l'émotion et la rationalité, laissant la rationalité se servir du cadre formel précisant l'action dans un contexte défini. Dans cette lignée de l'évolution du concept, on pourrait également remplacer le concept de rationalité par celui de la cohérence.

Weber fait la différenciation entre la rationalisation formelle et la rationalisation matérielle. Par le premier, il comprend le type de rationalité qui se définit par les buts concrets de l'action, par les biens etc. vers lesquels l'action peut nous mener à. Dans le cas du concept de la rationalité matérielle sont présentes les valeurs de l'individu comme facteurs définissant l'action.

[49] ibid. p. 45.

Dans les sociétés où l'accélération des flux d'information donne le savoir et l'information le caractère d'une hypothèse, l'individu perd de plus en plus facilement le point de repère global de ses valeurs concrètes. À l'essor de l'information, les valeurs deviennent locales. Cela favorise l'évolution des formes de la rationalisation formelle. Pour Walter Benjamin, la narration rend possible l'expérience de soi et l'intériorisation de soi à la personnalité. L'information en tant que forme de savoir met en crise cette possibilité.

Selon Anthony Giddens, la perte du sens personnel devient un problème psychologique fondamental dans la modernité mature, et l'isolation existentielle et la séparation des ressources morales, nécessaires pour vivre une existence satisfaisante devient une sorte de normalité. Ce que Giddens appelle le projet réflexif de soi engendre des programmes de la concrétisation et de la maîtrise, mais ces projets ou programmes manquent du sens moral. Ainsi devient l'*authenticité* aussi bien une valeur prééminente que le cadre de réalisation de soi.[50] L'authenticité, coupée du sens commun, devient facilement le pas plus loin de ce que l'on pourrait nommer l'action, un acte authentique, pour l'expression duquel l'expérience directe est indispensable.

4.1. Le type idéal ; le cas du chercheur

Prenons la question de la position de l'individu face au structure en considération avec un cas exemplaire : celui du chercheur scientifique. On entend souvent des discussions sur Weber proclamant qu'il nie la liaison entre le chercheur et les valeurs lié à son travail, et l'on comprend que Weber voudrait ainsi nettement séparer les valeurs subjectives de la recherche. Ce n'est pourtant pas le cas.

Au sujet de chercheur scientifique Weber abandonne la position à partir de laquelle on comprend les buts d'un chercheur en tant que valeurs, aussi bien que la légitimité de cette prise de position, car il comprend qu'il est impossible de construire des idéales *normatives* à partir des disciplines empiriques. Aucun montant de la connaissance

[50] Giddens. 1991. p. 9.

scientifique (empirique) ne peut logiquement prouver qu'un but défini pourrait ou devrait être accepté en tant qu'une valeur. Mais c'est ainsi que se fonde la science elle- sur des valeurs qui n'ont aucune justification scientifique.

Selon Weber, la tache principale de la sociologie est de comprendre *pourquoi* ou *comment* certains phénomènes historiques se produisent. Cela génère le niveau important d'abstraction dans la recherche, car on ne peut pas décrire la réalité d'une manière exhaustive. Chaque chercheur doit choisir dans le répertoire infini des interprétations de la réalité les phénomènes qu'il veut étudier á travers son propre prisme des valeurs. Ainsi se pose le chercheur aussi bien les questions que les réponses.[51]

Cela est intéressant vue la conception de l'homme dans la pensée de Weber. Les valeurs sont une partie essentielle du fonctionnement de l'acteur individu, et ainsi inséparables de toute action. De cette manière, les acteurs sont toujours des acteurs rationnels en valeur, transformant leurs valeurs en action et employant leurs valeurs pour l'action quotidienne.

Le coeur des propositions méthodologiques de Weber est donc simplement que la recherche est effectuée par des êtres humains vivants, qui font partie de la réalité sociale, qui en même temps est l'objet de leur étude. La science n'est pas, comme ne l'est histoire non plus, un absolu qui peut nous conduire à la construction d'une réalité véridique. Cela est en connexion avec la manière dont Weber définit en général les modes différents de la rationalité et de rationalité en valeur et de rationalité en but par rapport à l'action.

Les concepts de rationalité que donne Weber sont des constructions idéal typiques, et n'impliquent pas le chercheur individuel. On ne peut pas ainsi prétendre que selon Weber la rationalité en but fondé sur les valeurs ne serait pas possible dans l'absolu, mais qu'en général dans les sociétés occidentelles le processus de rationalisation a des formes bien distinctes type X. Il n'y a donc aucun besoin de confondre la sociologie en

[51] ibid. p. 134-138.

tant qu'une science, les chercheurs individuels et la question que pose Weber sur ce qui est possible d'étudier dans la sociologie.

Jukka Gronow[52] propose que selon Weber la rationalité formelle et matérielle sont des catégories de l'action distinctes et même exclusives. Il faut quand même appuyer sur le point que Weber ici considère des idéal-types de l'action, par lesquelles on peut étudier aussi des phénomènes lesquels on ne peut pas insérer dans ces constructions idéal typiques. Il ne s'agit donc nullement d'une perception empirique qui prétend pouvoir produire un énoncé factuel de la *réalité sociale.*

L'idéaltype de Weber est une sorte d'utopie, un concept qui a été crée implicitement cohérent, pour que le chercheur puisse s'appuyer sur lui en concevant le fleuve Incessant et multidimensionnel de la réalité. Le type idéal est pure d'un point de vue uniquement conceptuel, et l'on ne peut pas le trouver telle quel dans la réalité empirique. C'est pour cela qu'avec la construction selon l'idéaltype on peut étudier et comprendre aussi des phénomènes qui ne suivent pas totalement le modèle proposé par la conception idéal typique.[53]

4.2. Le pouvoir et la puissance

Weber fait la différence entre le *pouvoir* (Macht) et la *puissance* (Herrschaft). Selon Anthony Giddens[54], le pouvoir est la probabilité selon laquelle l'individu peu *comprendre* ses propres possibilités d'agir et de concevoir le monde, malgré l'opposition possible d'autres acteurs. Dans le cas du pouvoir, il s'agit donc d'un point de vue subjectif dans lequel il est question de la *conscience subjective* ; il s'agit d'une lutte individuelle pour comprendre le monde à partir de et dans l'action, dans le fonctionnement intime de l'individu.

Le pouvoir est ainsi conçu une partie essentielle de la construction d'une identité, car l'identité se construit au carrefour de puissances qui aspirent à définir l'individu ; on

[52] Gronow. 1987. p. 13.
[53] Giddens. 1971. p. 141; Heiskala. 2000, 50.
[54] Giddens. 1971. p. 156.

pourrait dire qu'il s'agit du pouvoir de l'individu de se définir par soi-même et de ses capacités locales de se définir dans des contextes variées. L'individu se définit par l'action, mais dans la construction d'une identité l'impulse externe prend le relais et commence à définir le fonctionnement de l'individu et les *pratiques méthodiques* avec lesquelles il se conçoit (rationnel – irrationnel – travail – vacances).

Le concept de la puissance, par contre, est plus spécifique, et fait uniquement référence au pouvoir qu'un individu assume de la part d'un autre sous la forme d'un ordre.[55] Mais pour s'opposer à la puissance, l'individu doit avoir l'accès au pouvoir, ou avoir des moyens pour faire accroître son pouvoir, afin de mener une *action* dans le contexte toujours encadré et défini par la puissance. Le projet de la méthodologie individuelle présente l'attitude et la pratique de la proposition ; la vie d'un être humain se situe dans la friction entre son propre pouvoir et la puissance de l'entourage ayant l'influence sur lui.

La méthode intime est donc d'accroître le pouvoir, est ainsi dite on peut voir la théorie de Weber étant progressiste par rapport à l'individu ; l'individu aspire à agir consciemment, et cela est une question centrale dans le processus de rationalisation. Par les rationalisations qu'il suit l'individu aspirent à accroître ses possibilités d'agir dans une superstructure définie par les pratiques sociales et par l'ordre social. En parlant de la rationalisation la forme temporelle que prend la structure n'est pas d'une importance immuable ; on pourrait le nommer l'état, la crèche, la religion, l'internet etc. L'importance est que l'individu se rationalise par rapport à ce structure donné, quelle que soit sa forme extérieure. Le pouvoir se définit et se construit par la possibilité de comprendre la situation à partir de l'expérience personnelle, qui est la seule manière juste pour l'acte de porter un jugement sur la situation concrète. Cette logique de rationalisation suit complètement la logique des Lumières et la logique scientifique.

De cette position engendre l'idéal de la personnalité selon Weber, l'individu qui se *dispose* d'une manière rationnelle: on comprend les fondements du monde en tant qu'irrationnel, et c'est à l'individu à disposer le monde et le soi dans la forme d'une entité qui peut fonctionner et se poser des buts manifestement *rationnels*. Par cela il

[55] ibid. p. 156.

accroît son pouvoir à agir, ou autrement dite il le *fait* en rationalisant le monde. La méthode ou le projet pratique de l'individu pourrait ainsi être appelé la rationalisation, prenant des revêtements différents. (le travail, le mariage, l'amitié etc.)

Dans la recherche sociologique, Weber voyait problématique le point de vue selon lequel les propositions normatives étaient présentées comme factuelles dans la science ou étaient legitimisés par elle, car selon Weber il y a un décalage logique entre les *énoncés analytiques factuels* et les *énoncés normatifs*. Selon lui la raison derrière ce mécompréhension était premièrement de penser qu'il existe quelque chose "invariablement existant" comme des lois invariables qui gouvernent l'économie, et deuxièmement la fusion des propositions normatives et factuelles selon les principes *évolutifs*. Cela procure l'idée qu'il existe non seulement des vérités universelles invariables, mais aussi dont ces vérités se produisent inévitablement. Dans la pensée de Weber, il n'y a cependant aucune éthique universelle, mais des idéales qui se contestent, générant des représentations diverses de la réalité.[56]

Le monde, pour Weber, autrement dit, *n'existe* pas tel quel, mais en tant que le champ d'action et le champ de réalisation des aspirations des êtres humains ; le monde *est* l'action humaine, et il ne peut pas être que pensé. Les faits ne peuvent pas constituer des normes, car les faits sont le résultat des interprétations et des valorisations subjectives.

Si on parle de l'art, on peut voir cet individu moderne qui prend ce défi de se disposer soi-même par rapport le monde par une nouvelle forme de l'expression afin de créer une nouvelle organisation du monde de vécu et de soi-même dans ce vécu. En ce moment l'artiste devient l'image d'une nouvelle subjectivité, un type de « contracteur de Soi », qui se tâche à s'observer soi-même pour trouver la constellation authentique du monde dans son expérience personnelle et propre à lui. D'une manière, la responsabilité de la compréhension et du progrès, les concepts nés pendant l'époque des Lumières, devenait la tache de l'artiste lui-même, pour qui le Créateur avait cédé la place de la création. L'individu devait commencer à créer à l'aide de son imagination personnelle.

[56] ibid. p. 134-136.

4.3. La Religion ; le sujet dans le monde

Dans la sociologie de religion par Weber, le point de départ est une vaste analyse de l'histoire culturelle, "l'histoire propre du rationalisme occidental".[57] L'intérêt que porte Weber sur la religion n'est donc pas uniquement phénomènologique. Il n'aspire pas à comprendre comment l'expérience religieuse se produit chez l'individu, ou quelle est l'essence de la religion, mais il étudie le contexte et les répercussions sociaux d'un mode du comportement bien défini.

Selon Lawson et McCauley les deux thèses fondamentales d'un système symbolique sont que les gens y expriment leurs valeurs, leurs engagements et leurs sentiments les plus profondes sous une forme encodée, et que les systèmes des croyances ne sont nulle point des explications issues du monde empirique, mais des représentations des systèmes psychologiques ou sociales, qui emploient plutôt un moyen d'expression indirect que littérale.[58] On pourrait ainsi dire que les systèmes symboliques sont des *rationalisations* du monde existant.

Ces deux thèses conviennent aussi au projet de Weber avec la prononciation que les individus sont plutôt des porteurs des processus historiques que des acteurs pleinement autonomes. L'essentiel est que Weber prend l'individu toujours en inspection dans un contexte culturel et historique bien défini, est ne tente ainsi pas de présenter un modèle factuel de l'évolution de l'histoire universelle. Selon Weber dans toutes les cultures il y a toujours eu des différents types de rationalisations.

Ce qui est réellement caractéristique aux différences historiques culturelles, c'est *ce qui* est rationalisé et *la direction* dans laquelle la rationalisation est faite. Cela consolide le concept de rationalité dans la pensée de Weber en tant qu'un facteur psychologique orientant l'action, qui est comme le signe extérieur d'un processus social.

Weber, en étudiant le destin spirituel de son époque et la situation de l'homme moderne, ne les prend pas sous l'angle des structures psychologiques profondes.[59] Le

[57] Hietaniemi. 1998. p. 47.
[58] Ketola. 1998. p. 87.
[59] Gronow. 1987. p. 9.

fameux idéal de Weber, l'individu qui se dispose d'une manière rationnelle, relève pourtant la question de la relation entre rationnel et irrationnel, la structure de la subconscience et des mécanismes de socialisation dans les contextes historiques.

Selon Freud, les théories systématiques fonctionnent de la même manière que le travail secondaire, qui est une des quatre mécanismes du sommeil. Le travail secondaire produit notamment une entité qui *ressemble* au réel, et dont la fonction est d'ajuster le prisme du rêve et le transformer dans une forme acceptable pour la conscience. Compris dans le cadre de la rationalité en but le rêve peut être vu comme une rationalisation ayant pour but la conservation de l'équilibre de l'individu dans sa sphère de l'action.

4.4. L'éthique protestante – une méthodologie de l'immanence

Dans l'oeuvre L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme Weber explique la naissance du capitalisme occidental moderne comme le résultat (inachevé) de l'apparition de l'impulsion religieuse irrationnelle. Cette impulsion a mis en marche les mécanismes du capitalisme et de la bureaucratie et a ensuite disparu laissant dans le monde cette forme[60]. Weber propose que le puritanisme ascétique donne naissance à l'idée de la vocation notamment en tant qu'une idée religieuse contraignante. Le succès mondain est dans ce schéma pensé d'être l'expression de la volonté de Dieu.[61] La forme du capitalisme que voyait Weber était donc le résultat toujours changeant du processus de rationalisation de quelque chose d'irrationnel à l'origine.

Une partie caractéristique pour ascétisme protestant calviniste est la systématisation du comportement *éthique* de l'individu, par lequel le chrétien puritain constamment contrôlait son état de grâce. L'ascétisme puritain avait pour but de rendre l'individu capable à défendre ses motifs permanents, et surtout ceux qui étaient insérés dans l'individu par l'enseignement lui-même, et ainsi de le rendre capable à lutter contre ses

[60] Weber. 2003. p. 66.
[61] ibid. p. 83.

affects et de rendre pertinents les motifs permanents en lui. Cette conception méthodique de l'être humain garantissait la pertinence du protestantisme.[62]

En soumettant les individus à l'auto-surveillance constante et à la considération incessante de la signification éthique de leurs actions, l'ascétisme tentait d'éduquer psychologiquement les gens de telle manière, que le comportement des pratiquants devenait apte à la systématisation et à la mise en disposition. Cet éthique protestant précédait et soutenait la transition dans le capitalisme d'entreprise, et dans le capitalisme « personnelle », qui anticipait la naissance d'un acteur type « contacteur de Soi ».

4.5. Les intérêts, la religion et la magie

Dans ses essais sur la sociologie de la religion[63] Weber propose que la salvation n'a eu d'une signification spéciale qu'à partir du moment où elle devenait une expression d'une conception du monde systématisée et rationnelle. Du contenu significatif connoté de cette nouvelle conception générait des caractéristiques psychologiques, qui dépendaient de cette conception. Alors Weber présente sa fameuse thèse d'aiguilleur : les *intérêts* (matériels et idéales), non pas les idées contrôlent directement l'activité des individus. Mais les conceptions du monde qui ont été crées à l'aide des idées, ont souvent défini les railles par lesquelles la dynamique des intérêts a poussé l'action à avancer. Par la conception du monde se définissait d'où et où un être humain pouvait être sauvé.[64]

Ce qui est essentiel dans cette idée, c'est la position centrale que l'ont les *intérêts* dans la pensée de Weber. Le concept d'intérêt exprime la manière de penser téléologique caractéristique à lui, et relève dans sa catégorie de concepts l'importance des buts, des moyens et des conditions de l'action. La salvation ou le salut est dans l'intérêt personnel de l'individu, et pour l'obtention de celle il emploie des fragments religieux dans sa vie comme moyens de réaliser ce but.

---

[63] Weber 1989, p. 73-75.
[64] Weber 1986, p. 75.

Cependant ces voies de la salvation ou ces vertus se définissent par les techniques de salvation. Ainsi est le terme employé par Weber « pratique de vie » une partie des structures psychologiques profondes de l'individu. L'individu aspire dans sa conception téléologique à un équilibre favorisant l'action acceptable pour la conscience individuelle, construit par des accidents provoqués au cours d'une vie.

Weber fait la différence entre la religion et la magie. Dans son vocabulaire, la magie est liée à la société traditionnelle, remplie par des esprits et des dieux.[65] Le monde magique est unilatéral, toute est immanente et visible, et la transcendance n'existe pas. Paradoxalement la reformation en rendant la religion et la salvation une tache intime pour l'individu à remplir, renferme le dieu dans la transcendance et ainsi rend l'expérience religieuse impersonnelle dans le sens phénoménologique du terme.On peut faire la comparaison entre la magie et la peinture ; la conception magique du monde suit le principe de la *finestra aperta* dans la renaissance peinture, qui marque une connexion à la réalité non-t par la pensée conceptuelle.

Le divin n'est plus tangible dans la vie de tous les jours, mais séquestré dans un monde de l'au-delà dont on ne peut rien savoir et dont on ne peut rien attendre. L'église catholique était, selon Weber, encore liée aux pratiques et contenus de la vie traditionnelle par le culte des saints et par la vente des indulgences[66]. La reformation a donc nullement aboli la puissance de l'église, mais l'a remplacé par une structure de puissance intériorisée.

Marx, disait Lacan, est le dernier de nos Évangiles pour avoir mis Dieu dans l'Histoire. Les artistes modernes, bien qu'incroyants pour la plupart, l'avaient transposé dans le « poétique », qui devenait une forme de l'expression artistique exprimant la mystique négative dans une époque sans Dieu.[67]

La religion fend le monde en deux, créant derrière le monde manifesté un autre monde, *Hinterwelt*, qui est le point de gravité de la vie religieuse, et qui définit l'action et les

[65] Hietaniemi 1998, 54
[66] Weber. 2003. p. 26.
[67] Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour. 2000. p. 116.

valeurs dans le monde manifesté.[68] Weber[69] conçoit la disparition de la magie, *Entzauberung* ayant commencé déjà lors de la prophétie ancienne juif. Le phénomène n'est donc pas introduit par la reformation, mais il s'agit d'une tendance dans ce développement historique, dans laquelle la reformation et la naissance du protestantisme ascétique jouaient un rôle important.

L'importance dans cette définition de Weber est que c'est justement le *Hinterwelt* qui rend possible l'action dans le monde manifesté. De cette manière, l'activité religieuse définit comment nous rationalisons nos mondes subjectifs, le *Lebenswelt*. Ce type d'action est interne, et travaille comme la matière première pour la construction des conceptions de monde.

Gronow[70] constate que selon le point de vue de quelques critiques, le processus de rationalisation en occident, générant le désenchantement du monde, signifierait pour Weber la fin de la religion. Quand les forces impersonnelles (de l'économie) commencent à contrôler la vie de l'individu, il perd sa liberté. Uniquement les valeurs ancrées dans la conception du monde religieuse et métaphysique pourraient ainsi dite fonctionner comme des fondateurs de conviction qui puissent donner du sens réel à l'activité de l'individu.[71]

5. Sensation du réel : l'être humain dans le temps

Le réel n'a pas de sa propre vérité, et ainsi il veut gouverner le monde. Dans cela nous trouvons le sens d'être humain.[72] Un être humain, aspirant à une vérité en dehors de l'immanence dépasse la vérité d'être, dont on peut faire expérience uniquement dans le moment présent. De la même manière, on peut concevoir la religion comme n'importe quelle structure de la pensée ou de l'action, partagée par un groupe de gens, et qui donne à ce groupe une direction dans la vie et une cause à laquelle se

[68] Hietaniemi. 1998. p. 54.
[69] Weber. 2003. p. 75.

[71] ibid. p. 11.
[72] Severino. 1997. p. 5.

dévouer[73]. Chaque être humain est un idéaliste, c'est-à-dire cherche quelque chose, une chose à laquelle attacher sa croyance. Cela montre conceptuellement la différence entre le cynique et l'idéaliste.

Le cynique croit que tout est ici, mais que "ici", n'est rien. L'idéaliste croit que tout est ici, mais qu'ici se trouve "là-bas". Avec cette anecdote, on décrit le potentiel qu'a l'idéologie en tant qu'une puissance qui peut soumettre et mécaniser l'être humain en le lançant dans le futur, l'atterrissant dans un décalage entre le temps et le temps réel. L'ethos religieux comme le conçoit Weber, on peut comprendre également comme une idéologie qui se pose un but, mais un but qui sera tangible dans une autre temporalité.

Benedictus Spinoza présente la trinité du moral, séparé en trois parties: le moral d'esclave, le moral du tyran et le moral de prêtre.[74] L'esclave est celui qui est comblé par des sentiments de tristesse, le tyran celui qui emploie ces sentiments de tristesse pour établir son propre pouvoir, et le prêtre celui qui éprouve le sentiment de tristesse à cause de l'état de l'humanité. Le tyran voile la peur, dont il a besoin, et la déguise en religion. Il a besoin de ces émotions de tristesse et de désespoir pour gouverner, de la même manière que ces émotions négatives ont besoin du tyran pour accroître et devenir plus puissants.[75] Ici les trois figures sont, bien entendu, allégoriques : il s'agit d'une description de la dynamique des forces de la tristesse et de la peur en relation aux notions de la puissance et du pouvoir.

Erich Fromm[76] fait le différance entre la *religion autoritaire* et la *religion humaniste.* La religion autoritaire dans son vocabulaire est celle qui met en valeur la recognition d'un pouvoir extérieur, et rend le commande entretenu par de la religion la caractéristique centrale de celle-ci en même temps niant la valeur et le pouvoir propres de l'individu. La religion autoritaire entretient des idéales telles que « le futur de l'espèce » et « la vie dans l'au-delà ». La religion humaniste par contre est celle qui se dévoue à l'être humain et à son propre pouvoir, et qui veut le voir s'accroître dans son pouvoir. Alors est Dieu l'expression du pouvoir de l'être humain, non pas de puissance

[73] Fromm. 1986. p. 27.
[74] Deleuze. 1981. p. 25
[75] ibid. p. 25-26
[76] Fromm. 1986. p. 39-40.

de Dieu.[77] Par exemple, les Chrétiens mystiques voyaient l'être humain en tant qu'un symbole de pouvoir du Dieu.

5.1. L'éthique protestante et le décalage « entre temps »

Même si l'éthique protestant de Weber se fonde sur l'ascétisme inné dans le monde calviniste, et non pas sur l'enseignement réformiste de Luther, comme on erronémment entend prétendre,[78] il y a quelque chose de révolutionnaire que Luther a emmené dans le discours théologique et téléologique, notamment le concept de l'individu qui se soucie indivuellement de sa propre salvation par rapport un « au-delà » spécifique.

Si l'être humain peut atteindre son espoir de salut dans une relation intime entre lui et Dieu, l'église perd son importance en tant qu'une institution dont le sens est d'intervenir à cette relation. L'église réelle de Luther, *congrégation fidelium*, c'est la paroisse qui se regroupe au nom de Dieu. Selon Luther, la forme visible de l'église était bien utile, mais l'église « réel » n'existait que dans le coeur du croyant. Ainsi réduisait Luther au minimum l'importance sacramental des prêtres, et proclamait la doctrine « du clergé commun de tous les croyants ». [79]

Ce point de vue, que Luther déduit du concept de la grâce, de l'être humain qui est déterminé à la grâce[80], rend la religion le *souci* personnel de l'individu, intransmissible par l'église. Dans ce sens-là, la conception humaine de Luther concevait l'ascèse innée dans le monde, qui transpose le souci de salvation de la sphère de l'église à la sphère de la vie privée et de la méthodologie pratique de vie de chacun.

Selon Weber, la séparation de la magie et des moyens de salvation ne pouvait pas se réaliser de la même manière dans la religion catholique et dans la religion puritaine, car le prêtre catholique se conservait le rôle du sorcier qui tient les clés de salut à la main.[81]

[77] Fromm. 1986. p. 39-40.
[78] Hietaniemi. 1998.
[79] Skinner. 1978. p. 12-15
[80] ibid. p. 7
[81] Weber. 2003. p. 85.

Alors la question de la foi pouvait rester dans le monde en tant qu'une expérience magique, et le monde ne se séparait pas en *Hinterwelt* et en monde manifesté.

Luther voit le Chrétien comme citoyen de deux mondes; celui du Christ et celui du monde profane. Selon lui la libération n'arrive pas progressivement, car le Christ a le pouvoir d'éradiquer les péchés instantanément quand l'individu obtient la foi. Cette conception est centrale par rapport la pensée politique de Luther. Il sépare la justice en justice primaire et justice passive, qui le croyant peut atteindre dans l'union avec le Christ, et en justice active et justice civil, qui ne fait pas partie de la sphère de salvation, mais de celui de la vie profane.[82]

Selon Weber, la signification de la doctrine de Luther doit être ressenti, tandis que celui de Calvin doit être pensé, et ainsi accroît le sens de la doctrine de Calvin au fur et au mesure à la croissance de la logique religieuse.[83] Weber explique que l'éthique protestante était une description de la suspension à l'extrême des énergies potentielles cachées dans la religion salvatrice. Ainsi perd le monde sa propre valeur et son caractère magique et devient un *outil*.[84] La vie d'un être humain se soumet à un but, et les moyens de réalisation de ce but deviennent le centre d'intérêt pour lui.

En parlant de l'état et de la religion, cette mise en place du but se relève en tant qu'une puissance, et une question de la discipline. Selon Michel Foucault, la discipline crée l'individu en tant que normalité, elle soumet le corps humain en le recréant comme une force productive. Elle discipline le corps de telle manière que l'on puisse voir la manifestation de microphysique de puissance dans chaque mouvement et dans chaque acte de l'individu.[85] Il s'agit de cela dans la technologie politique du corps humain, dont la théorie de Weber est un avatar. Dans la pensée de Weber, comme dans celle de Foucault, le pouvoir est une relation publique, un réseau stratégique dont les rapports de pouvoir se cristallisent dans un éthos spécifique transmis par la superstructure.

[82] Skinner 1978. p. 9
[83] Weber 2003. p. 74
[84] Hietaniemi 1998. p. 98
[85] Foucault 1975. p. 49

Dans la modernité, les concepts du pouvoir et de la puissance commencent à s'entrelacer dans la vie individuelle. Il se crée un double dynamique dans lequel l'acteur doit aspirer au pouvoir, car les rapports de puissance demandent une contre-puissance, une activité accrue de la part de l'individu, ayant pour but de s'opposer au monde qui tente de le définir, un appel à se définir lui-même.

II Production de l'art

« La raison éprouve une terreur mythique à l'égard du mythe. Elle trouve sa présence dans toute revendication humaine qui ne se situerait pas dans le cadre téléologique de l'autoconservation. »

-Theodor Adorno & Max Horkheimer-

L'Introduction

Dans ce chapitre, je tente de voir de quelle manière la tradition de l'histoire de l'art a traité la production artistique par rapport aux questions sociopolitiques, donc de quelle manière on a produit du discours et des concepts sur l'art et les pratiques artistiques. Plutôt qu'approcher la question par des traditions de la recherche, je l'examine à travers des personnages établis et notées dans l'histoire de l'art.

Arnold Hauser, T.J Clarck, Pierre Bourdieu et Jurgen Habermas représentent tous des époques et des points de vue différents et peuvent ainsi procurer un aperçu à ce paysage.

Les théories sociologiques ont toujours été fondées sur plus qu'une seule approche théorique et méthodologique. De temps en temps dans certaines situations sociales et positions de la recherche, une approche a pris la position dominante, comme les modèles fonctionnalistes et structuralistes dans les années 50 et 60 dans la recherche américaine. Cependant aucun de ses courants n'a pu se constituer en tant qu'un paradigme consistant ou permanent de la recherche. Du point de vue de l'histoire de la théorie, l'évolution de la pensée et de la recherche sosio-politique se montre comme des crises théoriques, des innovations et des synthèses aspirant à expliquer ces crises.[86]

Dans la sociologie de l'art, il y a trois courants dominants; la sociologie de l'art fondé sur les sciences sociales classiques et la philosophie allemande, sociologie de l'art s'appuyant sur le structuralisme, la sémiotique et le poststructuralisme, et la recherche effectuée dans la tradition analytique. Après la deuxième guerre mondiale, les courants

[86] Sosiologisen tutkimuksen nykysuuntauksia. 1985. p. 1-38.

dominants ont été l'orientation positiviste et dialectique. Pour schématiser la situation, on peut concevoir le positivisme comme la recherche sociologique de l'art et la tradition dialectique comme sociologie de l'art. [87]

Le positivisme s'est concentré sur la production, la transmission et la réception de l'art et l'intérdepandance entre ces activités, tandis que la tradition dialectique de l'art a créé des théories sur l'engagement social de l'art et sur la manifestation de cet engagement dans l'oeuvre d'art. La recherche positiviste a créé des démarches pour produire de l'information quantitative aux besoins de planification pour les institutions de l'art et la politique culturelle en général. La tradition dialectique a pour but d'examiner et de distinguer les engagements idéologiques de l'art et de transmettre d'une manière critique les différentes traditions de l'art. Au début de son existence, l'école de Frankfurt aspirait à donner des fonctions émancipatoires et pratiques à ses activités.[88]

La définition entre la tradition positiviste est dialectique et pourtant insuffisante, et donne une image simpliste de la recherche. Dans cette conception, la sociologie est réduite à la recherche qui s'appuie sur l'observation des phénomènes extérieurs sur l'histoire et l'actualité de l'art. De cette manière , "la sociologie de l'art" se situe méthodiquement quelque part entre la sociologie générale et les sciences spéciales de l'art, ou comme un champ spécifique du dernier mentionné, ayant comme sa tâche spéciale l'interprétation historique de la tradition de la culture fondée sur l'art et l'étude de cela en tant qu'un emblème socialement engagé.

Cependant aujourd'hui il semble que les distinctions rigides entre les traditions de recherche disparaissaient, et que l'intérêt principal se focalise sur la *réception de l'art.*[89] Cela est intéressant de point de vue des théories concentrant sur la méthodologie de subjectivisation et la création du sujet moderne, ou sur le projet de la création d'un sujet moderne.

Dans la recherche sociopolitique de l'art Arnold Hauser présente la tradition sociale historique, tandis que T.J. Clark est plus un historien de l'art. Jurgen Habermas crée

[87] Taide modernissa maailmassa. 1991. p. 7-10.
[88] Taide modernissa maailmassa. 1991. p. 7-9.
[89] ibid. p. 5, 13.

une vaste théorie sociale, ou l'art est conçu comme un élément de plus dans l'activité humaine. Pierre Bourdieu en revanche est considéré comme un penseur « jeune », difficile à rattacher à une branche spécifique. Il a continuellement fourni pendant son travail des commentaires sur les structures de la société, et a aspiré à relever des structures du pouvoir dans la société et dans l'art. Avec ces théoriciens, nous plongeons dans des positions dans la recherche, avec un point de vue spécifique, leur positionnement par rapport l'art moderne et le concept de modernité.

1. Arnold Hauser : l'déologie et la subconscience

Hauser a écrit son oeuvre pendant les dernières décennies de sa vie, mais sa pensée s'enracine dans un groupe de recherche qui se fréquentait dans les années '10. Le nominataire de ce groupe était l'engagement à la tradition philosophique et esthétique allemande, et une attitude uniforme aux bouleversements sociales de la fin du XIX siècle et du début du XX.[90]

Hauser a été influencé notamment par Marx, Lukàcs, Weber et Mannheim. Il n'a cependant pas d'un seul modèle, mais il a pris des composants des chercheurs différents et a systématisé et a synthétisé des théories déjà existantes. Hauser connaissait aussi les idées de l'École de Frankfurt déjà avant qu'elles soient connues publiquement.[91] Dans la recherche de l'histoire de l'art Hauser a été dit représenter l'approche de l'histoire sociale.

La manière de Hauser d'expliquer les oeuvres d'art partager l'avis rapport à deux tendances méthodologiques. La première est celle de Wölfflin, dans l'influence de qui Hauser était pendant ses études. Selon cette orientation l'art développe indépendamment du reste de la société. En se séparant de cette pensée Hauser devait aussi définir son rapport au marxisme, et à la théorie déterministe selon laquelle l'art appartenait au niveau idéologique de la société.[92]

[90] Taide modernissa maailmassa. 1991. p. 66.
[91] ibid. p. 70.
[92] ibid. p. 69.

Selon Hauser, l'oeuvre d'art est un défi, que nous n'aspirons pas à expliquer, mais à laquelle nous nous *adaptons*.[93] L'essentiel est l'effet inconscient que l'œuvre à sur le spectateur. Selon cette approche, nous produisons l'oeuvre en tant que spectateurs à partir de nos propres engagements, nos à priori et nos pensées.

Dans la pensée d'Hauser la réception de l'art prend déjà une place importante. L'art n'est plus vue uniquement comme de la production de la part de l'artiste, mais comme de la production par celui qui reçoit l'oeuvre. Cette accentuation du concept de la production est intéressante, car elle implique qu'au coeur de l'intérêt ne se trouve plus l'oeuvre d'art seul, mais aussi le sujet qui voit l'oeuvre. Cela implique aussi qu'il y apparaît une responsabilité ou un devoir de concevoir l'oeuvre par soi-même, de se disposer par rapport à une impulsion externe.

Hauser avoue que l'oeuvre d'art a une logique implicite et interne propre à lui, dont on ne peut pas connaître le sens en appuyant sur les sciences sociales. Selon lui aussi bien la méthode esthétique que la méthode de l'histoire sociale est légitime, mais ils ne doivent pas être mélangés, car l'histoire de l'art est l'histoire sociale de l'art ont des points de vue complètement différents par rapport les faits et les valeurs auxquelles ils font référence au départ. Ainsi la valeur sociale de l'oeuvre ne devrait pas être confondu à la valeur esthétique de l'œuvre. Cela veut dire que l'on ne peut pas déduire des formes « spirituelles » des faits économiques ou sociales[94]

Cette distinction que fait Hauser est intéressante car il veut séparer l'histoire sociale de l'art, et les processus dits spirituels dans l'art, comme si le niveau esthétique de l'humanité entière existait séparément du niveau social ou quotidien de la vie. Par cela j'entends aussi de la part d'Hauser une revendication de « la vérité » ou de « l'objectivité » dans l'art. L'horizon de l'expectation est la vérité est le chemin prévu est le progrès vers la réalisation de la vérité, si partiel que soit-elle.

En lisant Weber on note l'idée qu'il n'y ait pas de l'objectivité en dehors le cadre culturel dans lequel on agit, parle et pense. Le *Verstehen* de Weber concerne pourtant les idées et les valeurs, car l'action contient toujours une certaine valeur par laquelle

[93] Hauser. 1985. p. 3.
[94] Hauser. 1985. p. 3-17.

elle est dirigée ou canalisée.[95] La demande de l'objectivité dans l'art semble de ce point de vue erronée, car sur lesquels principes pourraient se poser l'objectivité esthétique, concept laquelle, pourtant a été hautement valorisé dans la recherche de l'art et dans la pensée d'Hauser.

Hauser se renonce des explications qui veulent énoncer déterminant les composants économiques d'un événement. La situation économique est ainsi le prétexte pour la naissance d'un certain type d'oeuvres d'art, mais elle n'en est pas le procureur. Hauser se présente en tant que marxiste, mais uniquement au niveau de la théorie. Selon Hauser, la situation sociale crée l'oeuvre, mais dans l'esthétique de l'oeuvre il y a quelque chose d'impartial. Voilà on rencontre toujours la revendication de l'impartialité, « d'un autre monde » immanente et inhérente à l'expression.

En se séparant de la disposition préalable du marxisme classique Hauser fait une claire séparation entre la théorie et la pratique. Dans le cas du marxisme théorique il s'agit d'un système conceptuel et d'une méthodologie orientant la recherche. Ainsi pour Hauser le marxisme n'est point une théorie ayant quelque chose à dire sur la réalité sociale. La position méfiante d'Hauser envers la société capitaliste moderne s'énonce par exemple par le contraste qu'il crée entre le vrai art et la culture de masse, de la même manière que Theodor Adorno.[96]

1.1. L'idéologie et la création

Un terme central qu'emploie Hauser, *idéologie*, se définit comme une conception du monde entretenu par une classe sociale, et qui exprime les intérêts de cette classe et de son point de vue sur la réalité. La conception du monde est totale, car elle ne concerne pas seulement la pensée des adhérents de la classe, mais aussi leur fonctionnement, leurs actions, leurs émotions, leur volonté et leur manière d'apercevoir la réalité. L'idéologie se construit en dernier ressort par la position objective de la classe dans le processus de la production, mais elle est déterminée par d'autres intérêts que ceux de

[95] Guaraldo. 1999. p. 111-112.
[96] Taide modernissa maailmassa 1991. p. 70

l'économie, par exemple par les aspirations de la classe à renforcer leur identité, leur puissance et leur statut.

D'un point de vue plus restreint Hauser, comme Mannheim, comprend par l'idéologie uniquement les formulations conscientes et systématiques des intérêts de la classe. Sous ce regard-là, les niveaux subconscients de la conception du monde représentent une sorte de subconscience spécifique à la classe.

Selon Hauser avec les méthodes et les concepts sociologiques on peut étudier que les contenus idéologiques de l'art, la position sociale des artistes, le fonctionnement des institutions de l'art, la structure de la publique de l'art et les fonctions de l'art dans la société,[97] et non pas la production même de l'œuvre d'art.

La constitution des idéologies est selon Hauser un processus complexe, long et progressif. Par ce point de vue Hauser s'oppose à la position marxiste vulgaire, selon laquelle la position de la classe définit les mécanismes de naissance de l'art. Hauser proclame que la transformation des conditions économiques en idéologie est un processus que l'on peut jamais complètement comprendre ; un moment ou un autre on arrive devant un décalage ou une fracture inexplicables. Toujours quand une forme spirituelle se transforme en une autre, on se trouve devant ce décalage inconnu.[98]

Selon Hauser, tout art est socialement conditionné, mais tout phénomène dans la sphère de l'art, comme le talent artistique, ne peut être conceptualisé par les termes des sciences sociales. Pour Hauser, l'œuvre d'art est essentiellement une oeuvre de la *communication*, est ainsi nous devons connaître les intentions de l'artiste pour analyser l'oeuvre, qui est comme une fenêtre : on peut regarder le ver est porter l'attention à sa texture et à sa structure, mais quand même la fonction de fenêtre est de montrer le paysage derrière la fenêtre aux autres.

Dans la même logique, l'oeuvre d'art peut nous montrer un « paysage » dans la structure sociale de la société. La tache de la culture est de *protéger* la société, et les *valeurs spirituelles* sont des armes politiques importantes. Selon Hauser l'art qui est

[97] ibid. p. 70-71
[98] Hauser. 1985. p. 12.

valable nous fournit des interprétations de la vie, à l'aide desquelles nous nous débrouillons mieux dans le monde chaotique, et pouvons nous construire une image plus stable, plus cohérente et intimement plus valable de la vie.[99] L'art peut ainsi être vu comme le producteur de la cohésion sociale, ou selon la terminologie jungien, un élément normalisant entre l'individu et la société.

Hauser proclame que dans la création d'une œuvre d'art il y a trois sortes de composants en jeu : les composants psychologiques, les composants sociologiques et les composants stylistiques. Du point de vue psychologique l'être humain ne choisit pas ses actions uniquement parmi le répertoire fourni ou permis par la causation sociale, mais il se crée par soi-même des possibilités non prédéterminés par la communauté de référence en cause.

La chose qu'Hauser prend comme à priori, est ainsi la totalité qui dans ce moment spécifique ne peut pas être pensée, sentie, éprouvée ou comprise, est qui ainsi se présente dans son travail comme une « prise » anarchique, comme si l'individu avait choisit d'insérer ce composant dans son travail, ainsi donnant l'impression ou l'illusion qu'il a un pouvoir du choix par rapport à son activité et par rapport à sa création. Cela n'est qu'à posteriori que nous comprenons les mécanismes et les lois sociales qui ont joué en ce moment spécifique, et qui ont conditionné l'oeuvre et celui qui l'a fait.[100]

Pourquoi un style se transforme à un autre dans un temps défini, on ne peut pas comprendre selon les concepts formalistes. La révolution se crée, quand un style se relève incapable à exprime l'esprit de l'époque ou du moment présent, qui dépend des facteurs sociaux et psychologiques. Le changement ou la transformation du style se produit dans la sphère de l'art, mais il y a toujours plusieurs possibilités de direction pour ce changement. Cela rapproche à l'idée de Weber de l'aiguiller. Selon Hauser, les facteurs sociaux sont dominants quant la direction est « déterminée », mais il proclame qu'il serait une erreur d'assumer que les conditions sociales créent les formes, par lesquelles s'exprime une révolution artistique. Les facteurs psychologiques, stylistiques et sociologiques jouent tous un rôle dans le changement de forme.[101]

[99] ibid. p. 8-12.
[100] ibid. p. 14-15.
[101] ibid. p. 14.

Le concept de l'idéologie, déduit de celui de la « conscience fausse », est analogue avec le concept psychanalytique de la « rationalisation ». Selon ce concept, l'individu aspire à donner ses émotions, ses pensées et ses actions une forme ou un revêtement acceptable, qui se présente de point de vue des conventions sociales comme acceptable. Les classes qui s'expriment par les représentants interprètent, de la même manière, les événements historiques et naturels, et surtout les valeurs et les opinions, en harmonie avec les buts matériels.[102]

Ces rationalisations doivent rester inconscientes, pour que toute l'idéologie ne s'écroule. De la même manière, chaque forme culturelle doit prendre distance de son origine sociale.

Hauser conçoit la position de l'idéologie dans l'art différent de celle dans la science, car selon lui, le concept de *vérité* dans l'art est différent de la vérité théorique. Chaque point de vue de l'art étant une perspective, la question de la relativité ne se relève pas. Selon Hauser l'art peut, cependant, augmenter notre connaissance du monde et de l'être humain. L'art peut être un vecteur exprimant des buts sociaux soit implicitement soit explicitement. De ces deux, la manière implicite est plus efficace, et plus révélatrice de point de vue historique.[103]

Selon point de vue d'Hauser, les estimations dans l'histoire de l'art ne peuvent êtres ni objectifs ni déterminants. Chaque génération estime les efforts artistiques antérieurs par le répertoire de ses propres buts artistiques. La problématique centrale dans l'histoire de l'art est ainsi dite l'interprétation et la valorisation des styles différents. Hauser assigne ainsi la position prétendant que l'objectif de l'histoire de l'art peut être conçu comme une idéale objective et immuable.[104]

[102] ibid. p. 21.
[103] ibid. p. 24-25.
[104] Ibid. p. 38.

1.2. L'idéologie et le style

Quand Quentin Skinner prend les idéologies au centre d'intérêt, devient la légitimation de la pensée et des contenus cachés de la pensée le centre de la recherche.[105] Cela est une question de la construction des concepts; quels concepts prennent le relais dans quel moment dans l'histoire. Par exemple l'apparition du fonctionnalisme dans l'architecture à la fin des années 10' reflète des changements au niveau de la « réalité sociale » en entière. Ce qui devient légitime à un moment dans l'histoire est une question qui touche des nombreux secteurs possibles de la recherche. La légitimité de la rupture totale que présentait le modernisme en tant qu'un mouvement est par exemple un point de départ qui donnerait des sujets fertiles dans plusieurs domaines de la recherche.

Dans l'architecture, le changement de style a pris des formes et des dégrées de la visibilité différents. Quelques styles changent petit à petit, comme c'était le cas du glissement du baroque au rococo, ou subitement, comme quand le modernisme renversait l'expression du classicisme. Dans la recherche de l'art, les styles sont aussi des catégories crées pour faciliter la classification et la recherche, et non pas des concepts fixes ou donnés.

Michel Maffesoli conçoit le style d'une époque analogique avec la société de ce moment dans l'histoire. Selon lui le changement de style exprime le changement dans la sensibilité de la société, tout en étant en même temps le moteur de ce changement. Selon lui le style exprime quelque chose de la manière d'être collective.[106] Interprété de cette manière-là le style contient une immanence propre à lui.

Maffesoli nomme « la transfiguration de la politique » le processus dans lequel la saturation de la politique lointaine la renvoie dans la vie quotidienne. Si on suit l'interprétation cathétique, le style rend dans la pensée de Maffesoli la miséricorde visible de la même manière que les sacrements.[107] Comment un style se rend légitime est une question intéressante, car elle implique aussi la question du pourquoi de la

[105] Palonen. 1998. p. 149.
[106] Maffesoli. 1993. p. 35-38.
[107] ibid. 113. p. 54.

légitimité. Si on pense par exemple du baroque, la question de la légitimité ne se relève guère : le style est légitime parce qu'il est considéré beau, parce qu'il n'y a pas *d'opposition* pour l'apparition du style.

Modernisme est le premier grand style basé sur une *idéologie* concernant les masses, il était le style des masses, de l'architecture, de la peinture etc. à la taille humaine. Les styles antérieurs avaient été des styles concernant les goûts d'un group social assez limité, et ainsi la question de la légitimité ne se posait pas de la même manière.

Walter Gropius publie en 1924 le texte *Idee und Aufbau* ou il présente le problème concernant la relation entre la production industrielle et l'art. Son manifeste *Bauhaus* voulait disséminer et présenter l'idée du bâtiment du futur, du but de toute création, qui dans sa forme unira tous les arts plastiques.[108]

Dans ce texte Gropius[109] proclame qu'il peut naître un nouveau sens de l'unité dans le monde par le travail, et dit que la vielle conception dualiste du monde, selon laquelle l'individu avait toujours une opposition dans une forme ou dans une autre, devait disparaître. Le message fondamental de son manifeste était, que l'environnement esthétique était le droit naturel de chacun, et n'appartenait pas uniquement aux élites. Dans son concept de l'environnement, esthétique Gropius incluait aussi les relations sociales et tout l'art en général. « L'esthétique » de Gropius est une attitude qui traverse tous les domaines de la vie, et dont le but est d'éduquer les individus et la société en entière.

Gropius concevait la machine, en tant qu'instrument de la conception et de la production, comme l'outil le plus important de l'époque. Selon lui le travail artisanal et le travail industriel devait se rapprocher et devenir finalement un ensemble du travail. L'idée centrale dans les théories de Bauhaus, la standardisation des parties de construction pour la démocratisation du processus de la construction, demandait selon Gropius une co-opération importante entre le monde économique, industriel et artistique. D'une manière Bauhaus s'employait de se mettre contre la spécialisation

[108] Usvamaa-Routila. 1989. p. 7.
[109] Gropius. 1989. p. 7

dans les domaines de la production, et tentait d'unifier les travailleurs de tous les secteurs.

2. T.J. Clark : La modernité comme pratique négative

Dans son article *The Condition of Artistic Creation* (1974), T.J. Clark proclame que dans la recherche de l'art il faut y avoir un point de vue socio-historique. Selon lui, le concept de la *création artistique* devait être remplacé par le concept de la *production artistique*, et l'intérêt de la recherche devait être porté sur la manière dont les classes sociales utilisent l'art. Le style devrait ainsi être interprété comme une expression de l'idéologie, et c'est le fonctionnement de ces idéologies qui doit être au centre de la recherche.

Dans le champ de l'histoire de l'art, on peut voir Clark comme successeur d'Hauser. Ils ont pourtant des différences importants quant à la méthodologie de recherche. Hauser est plus un historien social, Clark un historien de l'art. La différence centrale on aperçoit dans le concept de l'idéologie.

L'idéologie d'Hauser est totale et déterminante de point de vue de l'individu, est fonctionne dans le champ de subconscience. Clark n'explicite pas son concept de l'idéologie, mais on peut interpréter de ses écritures que son concept de l'idéologie fonctionne d'une manière beaucoup plus explicite que celui de Hauser. Pour Clark, l'idéologie est une attitude visible que l'on peut travailler, et que l'on peut aspirer à renverser. Et c'est exactement cela que Clark conçoit problématique dans l'art moderne : l'art moderne, se concentrant à ses pratiques, perd sa puissance par rapport aux idéologies, et ainsi perd la possibilité à la révolte et à la création. Quand la forme et le travail sur les détails deviennent trop importants, l'art perd son caractère social.

« Nous voulons déchiffrer comment se formait l'avant-garde, et pourquoi existait-il. Quant à ces deux questions, nous devons comprendre que la catégorie en soi est instable et illusoire. On ne peut pas écrire l'histoire de l'avant-garde uniquement par les conditions préalables du mode, du recrutement ou du personnel. Dans ce cas-là, nous oublions notamment que l'avant-garde en soi était profondément idéologique. Il aspirait

à supprimer l'identité fausse et univoque du monde de l'art. L'unité, pas les différences de l'opinion est d'une importance centrale. »

Clark voit que la modernité, en employant et en procurant des techniques nouvelles et assez poussées, se concentrait uniquement sur la technique, l'aspect apolitique dans l'art. Mais ce qu'il ignore, c'est que cette évolution de la technique était un phénomène politique, car la concentration ne se focalisait pas sur les techniques, mais sur le *pourquoi* et sur le *comment* d'employer ces techniques.

Clark écrit dans *Farewell to an Idea : Episodes from a History of Modernism* (1999), que l'avant-garde est destinée aux générations suivantes, mais que nous sommes les générations suivantes.[110] Selon lui, ce qui est essentiel dans la modernité, c'est le caractère surprenant des évènements, le hasard. Le hasard se reflète dans l'ordre social qui s'est tourné d'une vénération des ancêtres à une tentative de projeter le futur : les biens, les plaisirs, les libertés, l'infinitude de l'information et les manières de contrôler la nature.Ici Clark tente de décrire la condition générale de la modernité : la rupture avec le présent et le passé, qui ouvre l'horizon de l'expectation pour l'individu, mais il ne voit pas forcement le sens politique de cette projection.

La pratique de l'art moderne est selon Clark négative : le modernisme s'oriente vers ses moyens d'expression, ses mediums, et ainsi se trouve les significations uniquement dans les pratiques spécialisés et extrémistes. Ils s'exposent comme des decompositions infinies, des œuvres qui sans cesse mènent leur medium à la limite et jusqu'au point où le medium se brise, disparaît ou se retransforme en matière non travaillée. En aspirant à l'art pur la négation se relève comme un fait parfait et total, une fois mise en marche, il s'accumule et devient incontrôlable, détruisant toute possibilité à la signification.

Il s'agit du retour au carré noir, les couleurs basiques du spectre. À l'autre côté de la négation se trouve le vide, le message répété invariablement par la modernité. Pour Clark, la négativité est le fait de l'art moderne. Il conçoit la pratique de négativité comme l'aspiration à atteindre la manque des significations dans la culture moderne et

[110] Ibid. p. 75.

à créer des formes à partir de ce manque. Comme la vie des individus en général, et des artistes en particulier manque du sens, aussi les oeuvres manqueront du sens.

Négation devient ainsi un projet de prise en possession de la réalité morcelée, un avouement du fait qu'il n'y a rien de solide ou entière dans le monde environnant.

Clark suit l'idée d'Adorno, qui proclamait que la structure de l'art correspond à celle de la société. Les lacunes dans l'art reflètent la manque des significations communes. L'art reflète la réalité, à partir de son propre point de vue.[111] Il peut se croire indépendant, mais cette croyance se prouve faux justement par la forme que prend l'art, correspondant à celle exprimée par toutes les valeurs et par tous les énoncés sociaux et politiques.

L'artiste lui-même construit l'histoire et ainsi l'opposition aux solutions proposées par l'histoire. La création de l'œuvre d'art est un évènement parmi d'autres. Elle est un regroupement des évènements dans l'histoire, mais aussi de l'histoire, c'est-à-dire elle peut orienter son travail, implicitement engagé dans l'histoire, vers l'histoire elle-même. Une œuvre d'art peut employer l'idéologie comme matérielle, mais elle travaille ce matérielle, lui donnant des formes nouvelles, qui de temps en autre renversent des idéologies.

Selon Clark, on a tort par exemple à lié Courbert-Monet-Matisse-Picasso dans une ligne univoque et solide, et penser qu'ils font partie d'un continuum herméneutique. Clark n'ignore pas l'existence des grands peintres modernes, est n'aspire pas à diminuer leur accomplissement, mais il insiste qu'il faut étudier comment les accomplissements sont faits. Or, l'importance est d'étudier avec quels matérielles, duquel point de vue et pour quelles fins l'oeuvre a été établie.[112]

« Je veux expliquer les composants en commun entre la forme artistique du créateur, les systèmes existants de la représentation, les théories de l'art courants, autres idéologies, les classes sociales et les structures et processus plus généraux dans l'histoire. »[113]

[111] ibid. 1994. p. 48.
[112] Clark. 1982. p. 9-20.
[113] Clark. 1999. p. 8.

Le projet de Clark est ainsi moderne en soi ; il aspire à comprendre le futur qui n'existe pas par le passé et par le présent. Par cette démarche, il semble partager l'avis de Baudrillard, que la technologie est une extension de la raison analytique, qui pousse l'aliénation des individus à l'extrême. Quant Clark parle de la concentration sur les techniques de l'art, on y entend également cette position-là : il voit la technologie comme quelque chose d'innaturel, étrange pour l'activité humaine dite « naturelle », et ne conçoit pas l'individu comme une entité entrelacée avec les moyens de production qu'il produit lui-même.

3. Jürgen Habermas : La rationalité communicative

La théorie que fait Habermas autour du concept de la modernité, on peut comprendre comme une réponse pour les visions pessimistes de la théorie critique antérieure, qui s'exprime surtout dans l'œuvre d'Adorno et d'Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*[114], publié en 1944. En abandonnant les idées des Lumières ils ont conduit, selon Habermas, la théorie critique dans une impasse. Habermas aspirait à retourner dans le projet transcientifique de l'école de Frankfurt des années 30, dans lequel les idées du siècle des Lumières avaient une place importante.[115]

Le but d'Habermas pendant sa carrière était d'établir un concept de la rationalité qui ne recourait pas à la raison instrumentale, et à partir duquel il pourrait construire une vaste théorie sociale permettant de localiser les fondements sociaux de la critique.

Selon Habermas, la rationalité est sociale par son caractère, et elle est en liaison avec l'interaction communicative. La rationalité multidimensionnelle, qu'implique le concept de *la rationalité communicative*, est implicite dans la forme de la vie moderne et dans celles de sa reproduction.[116]

[114] Taide modernissa maailmassa. 1991. p. 212.
[115] Sosiologian nykysuuntauksia. 1995. p. 195.
[116] Sosiologian nykysuuntauksia. 1995. p. 204-6.

A partir du XIX siècle une manière de contrôler les évènements lointains était de faire *confiance* au commande à l'autonomie de celui qui observe. La visualisation des situations et évènements hors la portée est devenue de plus en plus technologique, on a besoin des appareils techniques pour apercevoir le monde. Aussi l'observateur doit se construire la capacité de « voir » à travers les formes assez standardisées présentées par le média. [117]

Cela implique, à la manière proposée par Habermas, que le concept de la communication a changé également. L'individu doit pouvoir anticiper le type de communication qu'on attend de sa part, et il doit pouvoir communiquer avec des évènements de plus en plus lointains et spécifiques, même si cette communication n'avait lieu que dans la communication à l'intérieur de sujet lui-même. Un type de communication est aussi la cultivation de ses propres facultés de compréhension, qui suit le principe de l'auto-éducation.

L'individu moderne s'est habitué à distinguer l'héritage culturel dans les aspects divers de la rationalité, comme le questionnement sur la vérité, le goût et la justice, sans la providence de critique de la raison. Ces sont des aspects qu'étudie Habermas en employant sa théorie de l'action communicative. Selon lui l'action communicative à trois archétypes : l'action téléologique, l'action normative et l'action dramaturgique.[118]

L'action téléologique décrit l'orientation du sujet vers les conditions du monde objective, englobée par l'exigence de la vérité. Pratiquement cela fait référence aux institutions de l'art dans la culture moderne.

L'action normative dans le projet d'Habermas sous-entend un monde parallèle au monde objectif : le monde social commun à tous les sujets. Dans ce monde le sujet acteur considère ses buts réels et les moyens possibles pour l'actualisation de ses buts, mais aussi l'aspect « justice » de ses actions, c'est-à-dire estimation de ses actions par le bien ou le mal qu'ils peuvent procurer aux autres sujets acteurs, est ainsi est inséré dans l'action l'exigence de la justice.

[117] Barry 1995. p. 49, 52.
[118] Taide modernissa maailmassa. 1991. p. 214-17.

La relation qu'a sujet à son action intérieure se relève en tant que l'action dramaturgique, dans laquelle il s'agit de l'expression de soi. Une ouvre d'art est finalement une forme institutionnalisée de l'action dramaturgique.[119]

Le *Lebenswelt* Habermas présente comme un corrélative de l'action communicative, avec un double nature. D'un côté il prépare le contexte pour l'action ayant pour but une entente mutuelle en tant qu'une réserve implicite et globale du savoir et de l'interprétation des évidences culturelles, et de l'autre ces sont ces types de constructions culturelles qui à partir des interrelations entre ceux-ci procurent des interprétations toutes faites issues des secteurs divers de la réalité.

Ensemble avec les « solidarités » et la socialisation intégrée par les normes et les valeurs, l'action communicative forme une réserve des ressources, qui est fondamentale par rapport la possibilité à l'entente mutuelle. À partir de cela Habermas définit les composants qui structurent le *Lebenswelt*, la culture, la société construite par des relations légitimes et la personnalité dont le coeur est la *communication et les compétences de l'action*.[120]

La théorie du moderne d'Habermas se cristallise dans l'opposition entre le système et le *Lebenswelt*. Le premier se construit par des structures objectives sociales, et le dernier on peut concevoir comme un point de départ d'un point de vue subjectif. Le monde de vie est vécu *directement*, par exemple au travail ou à la maison. De cette manière, le *Lebenswelt,* le mode de vécu, n'est pour Habermas ni un concept psychologique ni un concept phénoménologique. Son aspiration était d'examiner les mécanismes à travers lesquels les *Lebenswelt* subjectives sont produits et entretenus.[121]

Habermas cherche une solution théorico-rationnaliste pour l'aporie générique de l'art dans la société bourgeoise du point de vue de l'évolution de l'institution, née dans le XVIII siècle. Habermas, comme beaucoup d'autres, a employé le terme *postavantgardiste*, et accepte l'idée que les mouvements avant-gardistes ont existé pour casser la construction de l'institution de l'art, sans y avoir réussi.

---

[119] ibid. 1991. p. 217-18.
[120] Sosiologian nykysuuntauksia. 1995. p. 194-8.
[121] ibid. 1991. p. 213.

Au niveau de l'institution de l'art, il s'agit de la réalisation d'une revendication de la vérité ou de l'authenticité, c'est-à-dire du comment et du combien le sujet peut trouver une expression juste pour ce qu'il a vécu ou ressenti. Habermas proclame que le projet des surréalistes d'abolir l'institution de l'art échouait, car le résultat était un rabaissement du niveau de l'art sans résultat ou changement dans la conscience plus vaste de la société, car pour qu'un changement puisse générer, il faut y avoir une interaction et une interpénétration entre des interprétations intellectuelles et des expectations, des expressions et des jugements morales.[122]

Habermas comprend le moderne comme un processus inachevé et progressif, dans lequel les systèmes de la puissance et de l'argent se répandent de plus en plus. Cela il ne conçoit pourtant pas comme le coeur du modernisme. La modernisation est pour lui un processus ouvert, plein de possibilités et des alternatives, qui suivent la logique de la rationalité en but. Ce sont des ingrédients à l'aide desquels Habermas construit son projet moderne.[123]

4. Pierre Bourdieu : Le pouvoir symbolique

Selon Bourdieu, la sociologie a, il y a bien longtemps, quitté le stade préhistorique de son développement, c'est-à-dire l'époque des grandes théories philosophiques et sociales. En effet la sociologie ne fait plus que poser des questions aux autres sciences. Une des difficultés principales qu'affronte la sociologie est que ses centres d'intérêt sont contestés ; des issues cachées et censurées.[124]

Bourdieu a créé une sociologie réflexive, dont le centre d'intérêt est les formes changeantes de la domination, et de la lutte symbolique sur la puissance. Les concepts il a formulé à partir de la recherche empirique, et ils sont plutôt des outils de la recherche que des conceptions empiriques ou des composants d'une théorie formelle.

[122] ibid. 1991. p. 221.
[123] Taide modernissa maailmassa 1991. p. 212-15.
[124] ibid. 1985. p. 39-41

Selon Bourdieu, la violence symbolique présente dans la culture s'exprime dans le langage, dans l'éducation et dans la formation scolaire. La position des acteurs sociaux est inégale d'une manière qui favorise des groupes en possession du capital symbolique. On donne l'exemple du capital ici dans un rapport de possession, mais on peut le comprendre aussi comme une ressource ou une relation.

Les formes du capital les plus essentielles sont selon Bourdieu le capital économique et le capital symbolique, qui sont poursuivis sur des champs différents. L'éducation et la formation sont des capitaux aussi bien que le goût gastronomique et artistique. Le goût est un système de classification, à l'aide duquel on peut différencier des pratiques et des objets sur des champs d'action. La qualité essentielle des champs est le pouvoir de transformer des capitaux. Le pouvoir de produire avec le langage des énoncés conformes pour un champ spécifique est important, est ainsi fonctionne le langage comme un appareil avec lequel on produit des différences et des distinctions sociales.

Le champ est un ensemble des relations objectives et historiques, attachées aux positions diverses du capital. Les gens hors champ sont sans puissance, et Bourdieu voit son projet de sociologie réflexive en qualité du moyen pour briser ces structures du pouvoir, les rapports du contrôle du pouvoir.

Un autre terme central pour Bourdieu est celui de *l'habitus*. Les règles et le langage du champ se réalisent sans prendre la forme d'une articulation particulière dans l'habitus. L'habitus est l'ensemble des observations, des valorisations et des actions mentales et corporelles, conservés dans l'individu. En tant que cela il est un ensemble mécaniquement construit, on pourrait dire une habitude historique. Il s'agit de la manière de produire des catégorisations, des valorisations et des manières à se disposer par le goût, assimilé par l'éducation familiale et la formation scolaire. À travers les conditions communes de vie d'un groupe se forme l'habitus commun, qui expose vers l'extérieur les pratiques de la vie commune au groupe. Le style de vie est notamment une expression de l'habitus.[125]

[125] Sosiologian nykysuuntauksia. 1995. p.

Bourdieu trouve son terrain le plus concret en écrivant au sujet de l'art. Selon lui l'artiste créateur, sincère et indépendant de son environnement n'existe pas. Le monde des œuvres d'art est un exemple de la puissance et du caractère des stratégies de la distinction, car l'art et l'appréciation de l'art sont un chant essentiel dans le jeu sur le pouvoir symbolique. L'artiste lui-même ne peut se produire en tant qu'artiste, mais son existence comme tel dépend du champ et de sa constitution. Aussi les biographistes, les systématiciens, les critiques d'art et les historiens font partie du champ attaché à une forme d'art spécifique. Une fois le champ construit, il faut payer pour y entrer et une fois entré, il faut suivre la réglementation du champ. Selon Bourdieu, l'amour éprouvé pour l'art n'est pas un phénomène psychologique, mais social.[126] L'art conçu de telle manière n'a pas d'« essence » sublime, il est un pion dans le jeu ayant pour but l'obtention du pouvoir symbolique.

Bourdieu reconnaît que l'art imite l'art, ou bien que l'art procure de l'art, et le plus souvent de tel art qui s'élève contre l'art lui même. [127] Il faut donc à partir de ce point de vue poser plutôt que la question « qu'est-ce que fait l'artiste ? », poser celle de « qui est-ce qui fait l'artiste ? ». La valeur d'une œuvre ne génère pas tellement du rareté de l'oeuvre que de la rareté de l'artiste, exprimé par la touche personnelle, l'autographe de l'artiste. L'autographe est corollaire à l'effet du nom ou de marque dans le business du mode, c'est-à-dire à une croyance collective à la valeur de producteur et de l'oeuvre qu'il produit. (f.ex. Duchamp, Warhol et Jones).

Selon les paramètres de Bourdieu, on peut définir le but de l'histoire de l'art de la manière suivante : *définir comment se construit un champ d'art capable à construire et à présenter l'artiste (opposé à l'artisan) pour l'artiste en tant que tel*. [128] Pour cela il faut observer des conditions sociales et économiques de la constitution du champ d'art. Les champs étant capables de provoquer une croyance aux capacités semi divines, et étant considéré comme des caractéristiques propres à l'artiste modern, il faudrait expliciter comment un champ de la production de l'art a pu se constituer en tant qu'une entité historique produisant de la croyance aux artistes et à leur pouvoir de création de la valeur.

[126] Bourdieu 1994. p. 17.
[127] ibid. p. 187.
[128] Bourdieu 1994. p. 188

À partir de cela on pourrait concevoir aussi les fondements de l'hypothèse méthodologique selon laquelle le « sujet » du produit artistique et de la production d'art n'est pas l'artiste, mais l'ensemble de tous les acteurs étant en relation à l'art, ayant un intérêt à l'art, ayant du profit de l'art - et du fait qu'il existe, vivant de l'art et pour l'art, et produisant des œuvres considérées comme art. Pour la recherche sur l'histoire des concepts, cela procure un sujet fertile en connexion directe avec la création des nouveaux concepts et des nouveaux vocabulaires. Comment se produit un champ nouveau, et comment ça se fait qu'un champ devient attrayant au cours des siècles ? Les champs ne sont pas fixes, mais de la matière vivante et changeante. On peut constater aussi des entrelacements entre des champs, par exemple quand le champ d'art ou d'un art spécifique se noue avec un champ industrielle ou économique.

4.1. Bourdieu et Haacke : La lutte conceptuel

Le concrétisme de Bourdieu dans ses considérations sur l'art s'exprime dans l'oeuvre éclaircissant les conversations entre Bourdieu et l'artiste conceptuel Hans Haacke, *Libre échange*. Dans ce recueillement des conversations Haacke se relève parfois plus "bourdieuist" que Bourdieu lui-même. L'oeuvre de Haacke, utilisant la critique sociale comme essor, fonctionne comme un pont entre l'univers de la théorie et l'univers de la pratique. Bourdieu le voit, lui, comme un artiste qui tente de restituer à l'art sa fonction politique, dont la perte était le prix à payer pour l'autonomie croissant de l'art.

L'oeuvre d'art est un signe du pouvoir symbolique, et comme tel elle a un effet politique. C'est effet est employé par des états et des entreprises ; ainsi le détournement de cet effet contre ces puissances politiques et économiques est plus difficile. Haacke – comme les professionnels du parrainage et de la commercialisation en général – se présente comme un maître de l'usage du pouvoir symbolique, et il emploie ses capacités pour mettre en question les rapports du pouvoir et les actions de ceux qui sont en possession du pouvoir. Selon Bourdieu, il dévoile le pouvoir symbolique, qui fonctionne d'une manière plus efficace quand il est caché, d'une manière qui donne une

exemple aux sciences sociales de comment transmettre de nouvelles informations au grand publique.[129]

Bourdieu dit à Haacke lors d'une conversation : « grâce à votre compétence d'artiste, vous savez bien utiliser les armes symboliques, qui contraignent les acteurs à parler, à s'exprimer contre l'action symbolique menée par des entreprises à travers leurs actions mécènes. Vous construisez des machines symboliques, qui fonctionnent comme des pièges mènant le public au coeur de l'action, et insistent sur la tache de la communauté de l'art. Les artistes, les écrivains et les scientifiques, qui sont en possession de quelques résultats les plus rares de toute l'humanité, doivent apprendre à utiliser contre l'état le privilège accordé à eux par l'état lui-même. Il est possible par le renforcement de soutien de l'état et en même temps par la commande de l'utilisation de ce soutien, d'éviter les dangers de la centralisation et du libéralisme, dans lesquels les idéologistes de libéralisme veulent nous captiver. »[130]

Les thèmes des oeuvres d'Haacke relèvent de la critique sur le rapport problématique entre l'art et l'argent, ciblés contre les entreprises parrainant l'art et ainsi l'utilisant comme un écran de fumée pour leur exercice du pouvoir. Derrière la façade se trouve l'argent noir, le marchand des armes et les violations des droits humains. Haacke « haït l'art à cause de l'art », et conçoit l'oeuvre comme intimement liée au temps, à l'environnement et au contexte historique : « Dans le group, qui est intéressé surtout à ce que nous avons provisoirement nommé « la forme » (j'ai mal au ventre chaque fois que j'emploie cette dichotomie complètement fallacieuse.), sont des bels esprits qui croient que chaque référence, si dérisoire soit-il, pollue l'art en y ramenant des éléments qui a nommé Clemence Greenberg « en dehors de l'art ».

Derrière cette thèse est la supposition que les oeuvres constituant toute l'histoire de l'art ont été crées dans un vide, et qu'ils ne peuvent pas ainsi révéler de leur contexte de naissance. L'accentuation sur « la forme » ou « le contenu » est l'expression d'une sorte de séparatisme. Tous les deux notions sont surtout politiques. En parlant de la

[129] Libre-échange. 1997, p. 12.
[130] ibid. p. 82-86.

nature propagandiste de l'art, il faut noter que la signification et l'influence de l'oeuvre ne sont pas immuables ; ils dépendent du contexte dans lequel on prend l'oeuvre en considération. » Haacke, s'armant du pouvoir symbolique oppose l'autonomie et le rôle de l'oeuvre dans le contexte d'exposition : dans les musées et dans les galeries.

HH: Souvent je travaille par rapport à un environnement ou une situation spécials, et l'entourage social et politique du lieu d'exhibition devient significatif de même que son caractère architectural. Les dimensions symboliques d'un contexte d'exhibition sont en fait du matériel essentiel pour moi. On ne peut pas transposer ou exposer un travail fait pour un lieu spécifique sans des explications supplémentaires...

PB: Cela est aussi un des liens brisé par l'autonomisation des institutions d'art : l'influence du musée détache l'oeuvre de tous ses contextes préliminaires et revendique un regard "pure". Toi, tu restitues ce lien à l'oeuvre. Ce que tu dis prend en considération les contextes où la chose, elle est dite...

HH: …Par rapport à l'art fait pour un contexte spécifique, je voudrais ajouter que pour cela, comme pour beaucoup d'autres question concernant la théorie et la sociologie de l'art, on trouve un prédécesseur dans l'action de Marcel Duchamp. En exposant l'Urinoir dans l'exposition de Society of Independant Artists il a intentionnellement ciblé à un contexte bien défini. Il le connaissait bien parce qu'il faisait partie de cette communauté New Yourkaise, et pouvait anticiper les réactions de ses collègues, avec lesquelles il a joué.

PB: Exactement. Mais paradoxalement il a travaillé dans le sens opposé par rapport à toi. Il a utilisé le musée comme un contexte déconstructurant, si on pouvait dire...

L'œuvre de Haacke Baudrichard's Ecstasy (1988) est composé d'un urinoir doré, d'une planche à repasser un seaux, une pompe de déchets et des tuyaux en plastique. Le nom

de l'oeuvre est un jeu de mots, faisant référence à Baudrillard ; au diminutif du mot « rich », et à l'essai écrit par Baudrillard The Ecstasy of Communication.[131]

Peintre à l'origine, Duchamp s'insurgeait contre les peintres qu'il appelait « les intoxiqués de la térébenthine » et contre « la bêtise rétinienne » liée à cet art. Il se réclamait plus proche de l'expression de Léonard définissant la peinture comme une « chose mentale ». Son Nu descendant un escalier (1912) fait scandale à New York et le rend célèbre. Au- delà du nu, il y recherche une méthode de démultiplication du mouvement dans l'espace. En 1913, il expose une « sculpture » appelée Roue de bicyclette. Deux objets quotidiens sont assemblés et collés l'un sur l'autre par l'artiste : une roue de bicyclette et un tabouret. Ici rien ne sort de la main de l'artiste qui réalise un collage tridimensionnel.

Duchamp travaillait encore, avant l'arrivée de l'art conceptuel, avec des objets concrets, qu'il comprenait comme la matière d'art. Il s'insurgeait contre les peintres qu'il comprenait comme des acteurs sur le champ d'art dont il faisait partie. Haacke par contre s'insurge contre les entreprises et la liaison qui se fait entre l'art et l'argent, un détaille qui marque une position nouvelle entre ces deux facteurs.

La critique de l'art à l'intérieur du champ d'art pour changer les pratiques idéologiques d'art est un phénomène moderne, qui implique aussi un partage des idéologies et l'apparition d'un nouveau concept de « politique » au milieu de l'art, car cette idée d'opposition (l'art-l'institution) n'a pas forcément existé auparavant. Cela a aussi à faire avec l'institutionnalisation de l'art et avec les systèmes de subvention de l'art, qui sont devenus de plus en plus poussés. L'art et l'argent ont toujours été liés, mais aujourd'hui la logique industrielle tente de *standardiser* la production de l'oeuvre d'art selon une méthanique qui, selon moi, sans jugement sur le bien et le mal, semble tout à fait logique vue l'évolution de la production dans tous les secteurs humains.

[131] Pallasmaa. 1989.

L'art vu en tant qu'une branche d'industrie est une position quelque peu nouvelle, et demande des nouvelles conceptualisations dans une situation nouvelle. Cela on voit déjà par exemple dans le concept de « *l'industrie culturelle* », employé récemment par les instances administratives et institutionnelles de l'art et de la culture en Europe. Une exemple de cette lutte est le changement actuelle du statut des intermittents du spectacle en France, en ouvre depuis trois ans. La question centrale dans cette lutte n'est pas la position que prend l'état en face des artistes, mais le changement dans le *concept* d'artiste, qui relève d'un besoin pratique de l'optimalisation des ressources dans tous les secteurs de l'administration et du travail humains. « L'artiste » est en train de perdre la valeur qui auparavant était attachée à ce nom du métier, et il commence à apparaître une demande des résultats concrets alignés avec les buts posés pour et par des institutions gérantes la société.

Branca Ćurčić[132] revendique dans un rapport publié par Iaspis et eipcp, qu'au sein des politiques culturelles européennes régularisées et la production culturelle conduite par le capital, il faudrait restituer pour l'art et pour la culture leur rôle à la conciliation des valeur humanistiques et sociales.

Ce type d'argumentation est intéressant du point de vue de l'approche de Bourdieu. Étant à l'intérieur du champ de « l'art », on veut diviser l'art en l'art en tant qu'une activité marchande et l'art dit sublime, véridique. De cette division ensuit la revendication que l'état doit subventionner la production de l'art véridique. Pour mieux saisir les conversations actuelles, il semble que le sens de l'art doive encore être reconceptualisé, et qu'il faudrait considérer comment les idéales posées pour l'art comme activité, sont différentes par exemple de ceux qui sont posés pour l'éducation ou la planification de l'éducation. Il est évident que si l'art ne vend pas, il n'est pas dans l'intérêt de l'état de le subventionner, sinon il n'est pas lié aux autres buts au contrapason avec les aspirations des instants politiques. Et qu'est-ce qui est, dans les conversations actuelles, la justification pour la demande de subvention de l'art ? Dans cette situation, il me semble, il existe le besoin urgent de *reconceptualiser* le rôle de l'art dans la société. Il ne s'agit pas d'un jugement ou d'une opinion, mais d'une

[132] Ćurčić. 2005. p.43.

constatation d'un décalage existant entre les pratiques et les concepts sur ce champ spécifique, donc d'une friction qui , de toute manière, se corrigera naturellement dans un sens ou dans un autre.

Les individus travaillant dans le milieu d'art se veulent encore concevoir comme des porteurs des valeurs humanistiques, qui au dernier ressort est une question de l'auto-construction d'une identité à l'intérieur d'un champ spécifique. Pourquoi l'artiste ne se voit pas par exemple en tant qu'artisan ou même un marchand? Cela, selon moi, est en liaison direct avec l'immaterialisation du travail (dont on parlera dans la derniere partie de ce travail), car l'art comme activité suit le même processus de l'immatérialisation que tous les autres secteurs du travail productif, qui conduit à haut niveau d'abstraction et de conceptualisation dans tous les stades du travail. Dans la construction d'dentité d'artiste, on peut quand même voir des différences entre des pays et des régions différents. L'artiste français est l'artiste d'une manière différente que son collègue finlandais.

III La production et l'industrie culturelle

« Mais c'est un vrai mystère : pourquoi aime-t-on un mauvais film américain et le préfère-t-on, mettons, à un mauvais film norvégien... »

-Jean-Luc Godard-

L'Introduction

Dans cette partie, j'essaye de voir comment naît une forme de la production moderne, l'industrie du cinéma. Je fais une juxtaposition entre le travail Fordiste et la production du cinéma, pas seulement parce qu'ils apparaissent au même moment dans l'histoire, mais aussi parce qu'ils nous offrent un exemple de comment deux formes de productions apparemment séparées et différentes suivent la même logique de la réalisation, étant tous les deux des formes de la production humaine dans le même continuum espace-temps.

Selon moi, cela ne pourrait pas être autrement, car les développements des domaines d'activités différents ne se développent pas dans un espace herméneutique, mais sont tous l'expression du même processus de l'évolution. La forme dans laquelle née le cinéma, notamment l'industrie de masse, n'aurait pas pu être autrement.

Si on veut parler du cinéma en tant qu'un art, on continue forcément la tradition de la rhétorique d'art qui veut dédier « la véridique » au domaine de l'expression (et non pas de production) d'art comme le caractère central de ce champ d'action. Ici aussi bien la notion « le cinéma » que « l'expression » est traitée comme une forme de production surgissant dans l'histoire.

1. La production et la perception

Lorsqu'on s'intéresse dans ce travail aux notions de la production et de la perception, et à la naissance et au fonctionnement de ces facteurs, ainsi intéresse-t-on forcément à la forme qui transmet l'activité humaine aux produits : voitures, films, peintures, ordinateurs etc. La production artistique et la production industrielle demandent tous les deux de l'innovation technique, car la technologie née dans un rapport intime entre l'être humain et ses gestes, dans l'opérationnalisation de son existence. Il n'est séparé de l'être humain, mais née au fur et au mesure au travail qu'il effectue, et au développement de sa perception.

Les conversations sur les modalités de la production ou de la création de l'art poursuivent, car on voudrait que la production artistique soit quelque chose de différent des autres modes de la production humaine. Dans cette idée qui porte l'importance sur l'aspect création de l'art, est toujours présent l'idée ou l'esprit que dans l'art et dans la production artistique il y a la présence de quelque chose de plus pure ou de plus authentique que dans d'autres formes de la production.

Cela est parallèle à l'idée de *Hinterwelt* de Weber ; on pense ainsi qu'il y a un autre monde derrière nos perceptions, un monde qui demande d'être décrit ou dévoilé, et qui est la source de nos actions. Comme conçue souvent, la motivation de l'artiste *doit* être de faire visible ce qu'il *perçoit* comme « invisible ». Et ce qui est perçu comme invisible dépend de l'artiste en cause.

Ma thèse suit l'idée de Clark, selon laquelle la notion de création artistique pourrait être remplacé par celle de la production, mais à partir des à priori différents. L'idéologie, selon moi, n'est pas une attitude visible, mais fonctionne plutôt comme l'idéologie d'Hauser. Elle fonctionne à travers les êtres humains, mais par des manières imperceptibles à eux. Selon moi il est aussi quelque peu erroné de parler de la « création artistique » en tant qu'une activité ayant des buts consciencieusement politiques ou révolutionnaires, car la production fonctionne au niveau de la subconscience.

Patric Flichy propose que la technologie naîtrait dans une interaction entre « le milieu intérieur » qu'il nomme la culture, et «le milieu extérieur » qui pour lui est l'environnement naturel. Flichy propose que les restrictions universelles de la production veuillent les utiles de respecter les lois de la géométrie et de la mécanique rationnelle, d'un sort de convergence technique.[133]

La distinction que fait Flichy me semble fortement intéressante et juste, mais je voudrais pourtant éclairer ces deux notions pour mieux convenir à la lecture en question. Bruno Muel, cinéaste qui créait des films au sein du groupe Medvekine dans les années 60, définissait la culture comme la compréhension du monde dans laquelle nous vivons.[134]

Cette définition nous aide à faire le nôtre. Ce que Flichy nomme «le milieu intérieur » ou la « culture » j'appelle la perception, et par son « milieu extérieur » ou « l'environnement naturel », je comprends les conditions du travail. Pour encore mieux distinguer ce qu'on veut dire par « perception », je souligne que dans cette lecture, elle n'est pas comprise comme une entité séparée de la conscience humaine, mais plutôt comme l'action qui *est* la conscience comme le comprend Edmund Husserl avec son concept de l'intentionnalité[135]. La compréhension du monde dans laquelle nous vivons, comme le décrit Muel, est un acte intentionnel.

Pour Husserl, toute conscience « est conscience de quelque chose », et l'intentionnalité est la nécessité pour la conscience d'exister comme conscience d'autre chose que soi.[136] Cela est un propos radical et fondamental, car il introduit la notion de *l'action* comme une partie innée et nécessaire à la conscience, aussi bien que l'idée que la conscience humaine ne peut absolument pas exister sans interaction avec l'environnement ambiant, la vie autour. Selon ma compréhension, cela est aussi la manière de Weber de comprendre le rôle des valeurs dans la réalisation de l'action, et c'est de cette manière que le concept de subconscience peut être introduit à la lecture sur Weber.

[133] Flichy. 1995. p. 78.
[134] Perron. 2002. p. 94.
[135] Sartre II. 2003. p. 88-89.
[136] ibid. p. 90.

Cela nous introduit la notion d'une *pensée active,* capable de créer et de progresser, d'une conscience qui naît dans l'interaction avec le monde. La conscience n'*est* pas sans la perception du monde entourant. Voici on arrive à l'importance et au caractère de la perception. Elle est le lien entre la pensée et le monde, l'*acte* qui alimente la pensée, et qui rend possible l'être de la conscience.

À propos de la notion de la pensée, je différencie la *pensée active* qui je comprends comme une partie fondamentale de la conscience qui opère au niveau du *progrès* ou de l'évolution, et la *pensée passive* qui je comprends comme une fonction mécanique, et qui opère au niveau de la répétition ou de l'involution. La pensée active se situe dans le besoin d'éprouver, de percevoir le monde concret, et d'expérimenter les limites de soi dans la perception, qui est un acte invisible, mais toujours en mouvement. Cette conception suit aussi la définition de la créativité comme si mentionnée dans la première partie.

Jean-Paul Sartre définit les conditions de possibilité de l'expérience de la manière suivante : l'importance est que je puisse toujours considérer ma perception ou ma pensée comme la mienne. La phénoménologie que Sartre proclame est une étude scientifique et non-critique de la conscience, son procédé essentiel étant *l'intuition*.

Selon Husserl, l'intuition nous met en présence de *la chose*, c'est-à-dire du concret, et ainsi est la phénoménologie une science de *fait*. [137] Le fait ne peut être qu'éprouvé, c'est une perception qui ne se traduit pas par la pensée seule ; on pourrait dire une constatation. Ainsi il ne peut y avoir de l'objectivité en dehors du cadre temporel et contingent dans lequel nous agissons. Mais ce qui peut être noté, c'est que cette objectivation des faits culturels s'opère partout dans la société.

Henry Bergson fait le constat, qu'une constatation ne peut pas être une pensée coupée de l'action, mais un rapport au phénomène observé qui nécessite un rapport direct avec lui. L'intuition est, en utilisant les notions temporelles, plus rapides que la pensée seule, et ainsi capable à nous amener à une constatation *non-critique*. Ainsi sont les rapports

[137] Sartre I. 2003. p. 94-95.

d'un être humain au monde toujours issu d'un problème existential, car l'existence nous et toujours *traduit* par l'action, par une perception en étant dans le monde.

Il s'agit de ce rapport existentiel que je voudrais décrire par la notion du convergence technique ; un être dans le monde, un rapport intime entre la perception et la production, où le produit naît des percepts, et le produit alimente les perceptions qui font naître la production nouvelle.

1.1. L'éthique et la production

Hannah Arendt nous apporte le propos selon lequel Immanuel Kant « n'est jamais intéressé au passé, c'est le futur de l'espèce qui l'intéresse ». [138] Cela est une thèse forte intéressante car elle révèle que le progrès ne peut pas devenir dans une reconstruction du passé, dans les faits historiques mais dans une perception de la présence. Le bon sens nous dit que ce qui connaît la présence connaît l'avenir, car l'avenir se construit sur de(s) moment(s) présent(s). Et comme déjà Socrate le disait: « ne pense pas ou ne dis pas de non sens », on tentera d'utiliser le bon sens.

Cette valorisation du moment présent n'est pas seulement une question de la stratégie type comment gérer une entreprise de demain, mais aussi une question de la phénoménologie. Pour ne pas tomber dans des généralisations trop larges il faut se poser la question « pourquoi est le moment présent l'avatar de l'avenir et quel et son rapport au progrès ? »

À propos des passions joyeux Spinoza propose qu'ils restent toujours inadéquats, car ils génèrent d'une cause externe.[139] « Il faut donc que, à la faveur des passions joyeuses, nous formions une idée de ce qui est en commun entre le corps extérieur et le nôtre. Car cette idée seule, cette notion commune, est adéquate. ».[140] Et, on pourrait ajouter, et une notion qui ne génère pas d'une cause externe, mais d'une perception interne.

[138] Arendt. 2003. p. 24.
[139] Hardt. 1991. p. 5.
[140] Deleuze. 1981. p. 262.

Pour Spinoza, le passage des idées inadéquates aux idées adéquates est lié à l'accroissement de notre puissance d'exister et d'agir, qui correspondent au pouvoir d'être affecté. Les affections Spinoza divise en affections actives et affections passives. Les affections passives peuvent être aussi bien des affections passives de joie que des affections passives de tristesse. Selon Deleuze, la dévalorisation des passions tristes est l'objet *pratique* de la philosophie.[141] Cette dévalorisation entend l'accroissement des affections actives, une sorte de devenir active, qui est une *pratique éthique*.

Selon Arendt « pratique » chez Kant signifie « moral » et concerne l'individu en tant que l'individu. Pour Kant « penser » signifie penser par soi-même, qui est la maxime d'une action qui n'est jamais passive. Il appelle le *préjuge* la tendance à la passivité. [142] Cela nous rappelle le propos de Sartre que nous avons déjà introduit : « l'importance est que je puisse toujours considérer ma perception ou ma pensée comme la mienne », ce qui décrit une pensée active, capable à distinguer ce qui génère des impulsions externes et ce qui est reconnu dans une perception intérieure. Le préjuge est aussi ce qui est conceptuellement le contraire exact à la créativité ; il s'agit d'un horizon fixe, fermé et connu, qui rende la relation au futur « déjà-vu », et ne réponde pas aux demandes de la compétition progressiste.

Pour Kant, pourtant, le progrès concerne « l'espèce », pas l'individu.[143] Selon Robert Cumming le sujet de la philosophie politique moderne n'est pas la cité ou la politique, mais la *relation* entre la philosophie et la politique[144], c'est-à-dire la relation entre une pratique éthique et la vie dans la société, qui essentiellement est une question du progrès. Mais même si le progrès ne concerne pas l'individu, la relation le fait, car la relation dépend de la perception de l'individu.

Les « passions tristes » de Spinoza équivoquent à la notion de préjuge chez Kant. La passivité est le facteur intégral et sélectionnant de ces deux notions. Kant nous décrit l'homme mélancolique moderne qui « se soucie peu du jugement des autres, de ce qu'ils tiennent pour bon et pour vrai. (...) Il considère la véracité comme sublime et ne hait rien tant que le mensonge et la dissimulation. Il nourrit un sentiment élevé de la

[141] Hardt. 1991. p. 3-4.
[142] Arendt. 2003. p. 71, 95.
[143] Arendt. 2003. p. 45.
[144] Arendt. 2003. p. 43.

dignité de la nature humaine, s'estime soi-même et tient tout homme pour un être digne de respect. Toute basse subjection lui répugne, son noble coeur respire la liberté. Il ne souffre ni les chaînes d'orées qu'on porte à la cour, ni les fers pesants des galériens. Il se juge sévèrement, comme il juge autrui. Il lui arrive d'être fatigué de lui-même et du monde. (...) Il risque de devenir un fantastique ou un songe-creux ». [145]

Cette description de l'homme mélancolique équivoque à l'idée que fait Spinoza des idées inadéquates. Les idées inadéquates relèvent d'une coupure entre la perception propre de l'être humain et le monde. Sans l'idée, sans la reconnaissance de ce qui est commun entre le corps extérieur et le nôtre, de cette notion commune, les idées que l'on peut produire sur ce qui est à l'extérieur et sur soi-même sont inadéquates. De cette manière, le propos de Kant selon lequel progrès est l'issue de l'espèce devient compréhensible. L'espèce est une matière qui est relationnel, un fait qui est ignoré par celui qui juge de l'avance les idées inadéquates issues du rapport entre soi et le monde. De cette manière, celui qui se coupe de ce courant relationnel par ses préjuge, se coupe du mouvement du progrès, et ainsi de l'espèce. De cette manière, la créativité devient la nouvelle exigence pour l'appartenance à l'espèce.

Cela crée une sorte de « fausse urgence du présent ». Walter Benjamin écrit dans ses oeuvres Paris, capital du XX siècle : « si ce qui est à sauver n'est pas sauvé maintenant, il risque de disparaître définitivement. ». [146] Dans ce propos, on entend l'élément essentiel à la modernité ; le souci du progrès et de la destruction de ce qui a été, aussi bien qu'un jugement subjectif sur ce qui est de l'ordre du bien et de ce qui est de l'ordre du mal. Car si l'ouverture marque ceux qui ont le droit d'être les porteurs du progrès, le souci de « soi future » coupe cette relation, car le souci de soi et le souci de l'espèce ne sont pas des phénomènes sur la même échelle. Le souci de l'espèce est dans ce vocabulaire progrès lui-même, mais il est d'une manière incompatible avec le souci personnel.

La liaison entre la mélancolie et le progrès devient intéressante de cette position-ci. Le dépassement de soi est une fervent qui semble faire marcher le progrès. Mais l'espèce

[145] Kant. 2001. p. 31-32.
[146] Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour. 2000. p. 18.

humaine en tant qu'individus essaye toujours dépasser les limites de la vie organique « naturelle », et souhaite que la vie individuelle se prolonge au-delà de sa durée réelle, qui démontre une mécompréhension du fait que le progrès se produit au-delà d'une vie humaine. D'ici se relève la hâte, la peur que l'on n'ait pas le temps de terminer quelque chose qui « réellement » ne devrait pas être terminé par un individu, qui le dépasse réellement et ne concerne que l'espèce.

Il est question ici du jugement de la vie terrestre en tant qu'une *image* sublime, comme le *Hinterwelt* terrestre. C'est l'homme qui se prend pour un aigle tandis qu'en vérité il est simplement un homme d'affaires normal. Dans les sociétés occidentales, la logique de l'éthique protestante a créé des mécanismes qui, par la pratique du jugement de soi projettent l'individu soit dans le passé, soit dans le futur, et lui privent de la possibilité de vivre dans le moment présent et ainsi construire une valorisation de la vie fondée sur la perception du présent.

« La société industrielle moderne est une religion fanatique. Nous saccageons, empoisonnons, détruisons tous les écosystèmes de la planète. Nous signons des reconnaissants de dette que nos enfants ne pourront jamais payer... Nous nous conduisons comme si nous étions la dernière génération sur terre. »[147] Dans cette citation, l entend le coeur du phénomène ; on ne sait plus vivre pour le futur car le futur n'a pas de sens quand le présent n'est pas perçu comme tel.

1.2. La raison et la rationalité

En définissant le concept de rationalité il ne peut y avoir de la connaissance sur le bien ou le mal de la rationalité telle quelle, et il n'y a aucune raison de porter le jugement sur la rationalité elle-même, car elle est une caractéristique propre à l'homme. Theodor Adorno et Max Horkheimer dans *La dialectique de la Raison* proclament que le principe de la Raison et *l'autoconservation*, qui culmine dans une logique binaire et continue s'opérant dans le choix entre la survie et la destruction, décelable encore dans le principe selon lequel de deux propositions contradictoires une seule peut être vrai et

[147] Lutzenberg. 1991.

une seule fausse[148]. Il faut pourtant noter ici que les concepts de la raison et de la rationalité ne présentent pas la même chose ou le même évènement, mais que la Raison est plutôt le produit d'une sorte de développement de la rationalité.

Le formalisme de ce principe traite plutôt que la Raison, un phénomène d'un autre niveau, notamment de celui qui se situe au niveau de la méthodologie de la Raison. Raison elle-même n'est rien, elle est un concept crée pour miroiter le fonctionnement du monde active un mirage de l'action humaine. « La Raison » est une forme de rationalisation proposée par les structures de l'économie et de l'industrie dans un *Lebenswelt* défini par la production humaine, et notamment par les structures du travail.

Adorno et Horkheimer comprennent également que les rapports de pouvoir sont un élément important du fonctionnement de la logique de la Raison. Ils conçoivent que « pour l'individu, la domination incarne l'universelle, la raison dans la réalité. »[149]. La Raison est un rapport sur l'axe pouvoir-puissance, c'est un acte méthodique pour disposer l'individu dans la réalité, car c'est lui qui dans la vie de tous les jours emploie les démarches proposées par la Raison, est ainsi modèle la réalité pratique selon les propositions fait par elle.

Je vois, pourtant, la Raison présentée de cette manière-là, comme une force de la pensée passive ou de l'involution, un mécanisme naturel qui freine le progrès pour que le progrès puisse apparaître, car la friction est l'essor de tout mouvement, de tout phénomène, comme le savait déjà l'homme dont la main allumait la feu pour la première fois dans l'histoire de l'humanité.

1.3. La quantité et la qualité

Adorno et Horkheimer proclament que dans la production humaine on peut observer au cours du XX siècle une révolution de détail ; dans la peinture la couleur devient plus important que l'ensemble de la composition picturale et dans le roman le profondeur

[148] Adorno & Horkheimer. 1974. p. 46.
[149] Adorno & Horkheimer. 1974. p. 38.

psychologique domine sa structure.[150] D'une manière l'individu devient plus important que la nature, il saute de sa surface et prend le caractère d'un Moi spécifique, il commence à se disposer différemment et à partir des à priori différents, car le champ de perceptions possibles ou ouvert pour l'homme change subitement du caractère.

Adorno et Horkheimer continuent : « Une fois sublimé en sujet transcendantal et logique, le moi qui, après l'extirpation méthodologique de tous les résidus naturels considérés comme mythologiques, ne devait plus être ni corps, ni sang, ni âme, ni même de naturel, devient le point du référence de la Raison, l'instance législatrice de l'action. Pour la Raison comme pour le protestantisme, celui qui se contente de vivre sans référence rationnelle à l'autoconservation régresse vers son stade préhistorique. Pour elle l'instinct en tant que tel est aussi mythique que la superstition ; servir un Dieu non postulé par le Moi est aussi absurde que s'adonner à la boisson. --- Dans l'économie bourgeoise, le travail social de chaque individu est médiatisé par le principe du *moi*. »[151].

Selon Adorno et Horkheimer, l'industrie culturelle met à fin cette révolution du détail en introduisant dans le monde la culture de masse [152]. Dans cela on peut voir une contradiction par rapport au surgissement d'un moi détaillée, ou comme je pourrais dire, souverain, mais la contradiction n'est qu'apparente, car la création d'un moi détaillé suit la même logique de standardisation que les formes de la culture et du travail. La question de l'apparition de ce moi de plus en plus détaillé et surveillé et de la culture de masse qui produit de plus en plus de distraction est forte intéressante, car elle introduit une contradiction r p t e dans la culture contemporaine.

C'est comme s'il s'opérait un double mouvement ; celui de l'extension et de distraction par des nouvelles formes de la culture offerte par la nouvelle technologie, et celui de la concentration et de l'exigence de la clarté dans l'expérience de l'individu. Walter Benjamin associe le directeur en cinéma, ou l'artiste travaillant avec la technologie moderne au chirurgien, et le peintre, l'artiste traditionnels au magicien, le guérisseur shamanique[153]. D'une manière, chaque individu devient un auto-chirurgien, qui doit

[150] Adorno & Horkheimer. 1974. p. 134.
[151] Adorno & Horkheimer. 1974. p. 45-46.
[152] Adorno & Horkheimer. 1974. p. 135.
[153] Wollen. 1991. p. 54.

répondre au besoin de s'auto-guérir par soi-même à l'aide de la lumière du regard omnisciente de la raison. Cette révolution du détail, dont parlent Adorno et Horkheimer, prend un autre sujet, qui est le « sujet dans le monde », car l'individu ne peut plus avec le flux d'information se considérer comme un moi unique est autonome, coupé des mouvements des impulses externes. Cela, je crois, est déjà un élément constitutif de notre manière à percevoir le rapport ou le jeu entre le monde et le soi : le *conditionnement* inévitable de chaque être humain aux influences qu'il reçoit.

Guy Débord proposait que le spectacle habitue les gens à se poser des questions qui ne concernent que des *détails* de la vie.[154] Ce détail est conceptuellement différent de ce d'Adorno et d'Horkheimer, mais dans la proposition de Débord on entend la voix de la logique de la Raison ; les choses sont désormais perçues par une seule fonction humaine : la raison binaire intellectuelle, qui essaye de disposer le monde sous un ordre définissable. Ainsi on ne peut plus avoir de l'opinion sur la totalité, et il se crée un sentiment faux de la participation, *une image de la participation* chez l'homme. La révolution du détail que décrivaient Adorno et Horkheimer était quelque chose de positif au fond ; il s'agissait d'un mouvement naturel dans lequel l'homme se partage dans un courant d'action plutôt qu'en est le contrôleur et qu'en cherche la maîtrise.

La révolution de détail décrit par Adorno et Horkheimer ne rencontre pas sa fin par la disparition, mais par la *standardisation* du détail et du Moi. En parlant du détail, on fait référence et à quantité de la production et à la qualité d'elle, deux notions essentielles du travail industriel. Par production du détail on sousentend facilement une quantité faible et une qualité forte de la production, mais il s'agit plutôt qu'un choix d'époque d'un choix du spectre, sans oublier que l'on parle dans le cadre des processus de rationalisation, dont la production (le travail manuel *et* le travail industriel, le travail concret *et* le travail conceptuel) est une forme. La conscience du conditionnement crée un moi standardisé, crée pour procéder et pour classifier le sur flux d'information.

Approfondissons ces deux concepts par un aperçu dans l'organisation du travail dans le contexte de l'organisation du travail et de l'individu. Je propose que les aspects dite quantité et qualité de la production industrielle équivaillent aux mêmes aspects dans la

[154] Debord. 1957. p. 692.

production de l'individu dit souverain, chez lequel ces deux aspects fonctionnent comme des facultés de standardisation.

2. La construction du « moi » social

René Descartes a divisé l'individu en deux par sa thèse "*cogito, ergo sum".* Il l'a divisé en sujet de substance spatial (l'esprit), et en sujet pensant (la matière). Au coeur de l'esprit, il a posé le sujet individu qui se construit sur la capacité de rationaliser et de penser.[155] Il est donc notable que Descartes concevait la pensée et l'esprit comme des fonctions parallèles.

Cette fameuse phrase est souvent traduite «, ' je pense, ainsi je suis », mais aussi « je pense, ainsi j'existe »[156]. Dans ces deux phrases différentes se cache une différence conceptuelle. « Je pense, ainsi je suis », lie ensemble le penser et l'être en tant que deux fonctions parallèles égales. En réduisant cette idée dans la phrase énoncée, nous pouvons oublier le fait historique que Descartes posait au coeur de son sujet le Dieu, et en faisait l'animateur premier du monde et de la création, et nous concentrer à la phrase elle-même.

"Je pense, ainsi j'existe", prête attention aux fonctions des niveaux différents. « Ainsi j'existe », implicite l'idée de l'existence par la pensée. Le fait d'exister suit dans cette phrase la pensée comme une causalité, car exister, tandis que être, est un concept à priori simple, lié non à la réflexion mais à la sensation de l'être. Dans cette phrase, la pensée et l'existence ne se reflètent pas, mais la pensée et le fondement de l'existence. Lars Gustafsson[157]constate qu'à partir de la thèse Descarters on pourrait aussi bien dire "*ambulo, ergo sum"* ("Je marche, j'existe"), et comme cette thèse est - referant la logique-ci mentionnée- aussi véridique que "je pense, ainsi j'existe", on peut conclure que la liaison entre la pensée et le moi existant n'est pas logiquement indispensable.

[155] Hall. 1992. p. 31.
[156] Gustafsson 2001. p. 46
[157] ibid. p. 46.

Gustafsson dépasse l'observation que "je marche, ainsi je suis" et "je marche, ainsi j'existe", sont des fonctions des niveaux différents, car être et exister sont des concepts opérant aux niveaux différents. « Je suis », indique un moi qui est, donc qui a déjà conçu qu'il est, tandis que « j'existe », indique une sensation de l'existence qui n'est pas individualisée de la même manière que « je suis ». Je dirais que « je suis » est une conception, tandis que « j'existe » est une sensation. Je propose qu'on puisse indique ici les deux niveau de « l'individu » et de « l'espèce ».

Pour éclairer les choses on pourrait prendre en considération le concept de *parallélisme* par Benedictus Spinoza. On essaye d'avoir de l'information sur les pouvoirs du corps afin de trouver les pouvoirs mentaux, qui sont incompréhensibles et intraduisibles pour la conscience, et ainsi comparer ces pouvoirs. Selon Spinoza, ce Model du corps n'implique ni la dévalorisation de la pensée en relation de l'étendu du mouvement, ni la dévalorisation de la conscience par rapport à la pensée.

Dans cette idée Spinoza trouve la subconscience ; la subconscience de la pensée comme un élément aussi fondamental que la « subconscience du corps ». Pour Spinoza, la conscience est la location des illusions ; elle registre des impulses extérieures, mais elle ignore les causes de ces impulses. L'ordre des causes s'organise de la manière suivante : chaque corps dans le mouvement, chaque pensée ou chaque entité mentales en pensée se constitue dans les relations caractéristiques, qui contiennent les rapports entre les différentes parties du corps, aussi bien que les rapports entre les différentes parties de la pensée.[158]

Spinoza ne veut pas faire la répartition du corps et de la pensée en entités qui pourraient se subordonner, mais en relations qui fonctionnent ensemble. D'une manière, le corps dépasse l'information que l'on a de lui. Ainsi se regroupent les passions du corps et les passions de la pensée, et les « Autres » corps, dans le langage de Spinoza amicales ou hostiles, évoquent en nous des sentiments de la tristesse ou de la joie. Nos interactions avec les autres significatifs sont donc des rencontres entre les êtres totaux.

[158] Deleuze. 1981. p. 18-19.

La philosophie de l'immanence absolue par Spinoza semble dépasser les problèmes posés par des poststructuralistes et des discours matérialistes en comprenant le corps comme une partie du sujet conscient, et ainsi en ignorant le rapport entre la pensée et la langue, mais ce n'est pas le cas.Une partie élémentaire de la philosophie de Spinoza est l'éthique de la joie, l'éthique comme le mode d'une typologie immanent, qui remplace le moral imposé.[159] Ainsi devient le pouvoir propre de sujet plus important, et son accroissement par les passions joyeuses qui naissent dans un rapport discursive aux autres.

Foucault, en parlant de la discipline du corps, n'est pas loin de cette idée. Les théoriciens de la guerre du XVIII siècle appelaient « manœuvre » la syntaxe, laquelle on peut nommer le codage instrumental du corps. Dans ce codage, le corps est parcellé en deux séquences parallèles. L'autre est composé par des parties du corps convenables à la fonction, et l'autre par des parties de l'objet utilisé, par exemple une fusille. Ces deux séquences sont amenées en rapport l'un avec l'autre par des mouvements simples, et ainsi se crée une série canonique, dans laquelle tous ces rapports ont leur propre place. De cette manière, il se crée le rythme entre le corps et la fusille, l'ensemble du corps et de l'objet. Derrière cet entrelacement du corps et de la machine se trouve la discipline, qui définit la relation du corps à l'objet en cause. La base d'un mouvement efficace est le corps discipliné.[160] Si on se rappelle l'individu devant son horizon des possibles, cela veut dire que les rythmes définissant le rapport ou la relation à ce mouvement du progrès ou de l'évolution sont dans le corps, dans la subconscience du corps.

Le corps et l'outil sont, selon Foucault, identifiés l'un à l'autre par la méthode panoptique. L'action et le mouvement sont intériorisés à la pensée et étendus dans toute la société. Par la technologie de la discipline et par le corps, on répartissait une sorte de l'éthos de l'action disciplinée. Le but était selon Foucault le commande intériorisé, bien catégorisé et détaillé, qui pouvait changer et influencer les individus et modifier leur comportement.[161] Cela, pourtant, selon moi, était une partie d'un mouvement naturel qui suivait la logique de la révolution du détail comme présenté auparavant.

[159] ibid. p. 23.
[160] Foucault 1975. p. 208-209.
[161] ibid. p. 234.

Selon Jacques Lacan, la subconscience est construite comme la langue. On peut répéter cette phrase jusqu'à la fin du monde, mais elle ne s'ouvre si on ne le met pas en morceaux, et la traite en considérant ces relations internes. Qu'est-ce que veut Lacan dire par la langue, et qu'est-ce que c'est que la subconscience pour lui ?

La forme la plus primitive, inanalysée et authentique de l'expérience de soi idéalise est en question quant l'enfant regard dans le miroir pour la première fois. Cela est l'idée principale de la lecture que tenait Lacan en 1949, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du JE, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique*, qui est continuellement discutée et retravaillée. Selon Lacan, l'expérience de son propre corps et son propre motrice est pour l'enfant une expérience tellement fort, qu'il dépasse toutes ses insuffisances motrices pour se tendre vers le miroir. Le reflet dans le miroir crée en sujet une identification importante, ou plutôt une transformation, une forme à laquelle se tenir.[162]

L'enfant s'éprend du moi fictif, qui est insaisissable, car ce moi rend tangible la présence du moi perceptible, sans pouvoir se fonder en une entité avec l'expérience de soi direct.[163] Cette image de soi née dans la phase de miroir et l'on peut l'appeler une fantaisie de soi en tant qu'une personne totale. La contradiction de l'identité on trouve dans cette conception, car même si le sujet se trouve parcellé ou morcelé, il conçoit son propre identité comme l'unité.[164] Cela nous fait penser à Narcisse, qui regarde sa propre image avec tel engouement qui se noue dans son propre image. Ici, sous une autre terminologie, on parle également des facteurs de la standardisation de soi, de la *fantaisie de soi* produit et reproduit par l'individu dans une interaction avec les impulses offerts par la culture et la société autour.

Anthony Giddens nomme *le projet réflexif de* soi la pratique qui demande une planification réflexive et continue de la vie. Selon lui, dans la modernité mature cette

[162] Gustafsson 2001. p. 44; Lacan 1977. p. 2.
[163] Gustasson 2001. p. 45.
[164] Hall 1992. p. 39.

planification, qui demande de la considération des risques filtrés par le contact au savoir expertisé, prend l'élément central dans la structuration de l'identité.[165]

Cette lecture propose qu'il n'y ait pas d'une identité « réel » ou réellement entière, mais que l'identité est un miroitement continu, une présentation, représentation et représentation de la représentation. Gustafsson[166] pose la question « si le sujet de mes processus de la pensée n'est pas moi, qui est-ce ? Est-ce qu'il faut que je n'assume qu'il y ait un autre moi que celui, qui je comprends en tant que tel dans mes processus mentaux ? ».

Lacan constate dans son essai *L'Instant de la lettre dans la subconscience*, que "il ne s'agit pas de savoir si je parle de moi de la manière convenant à ce que je suis, mais de savoir si le moi parlant de cette manière est le même que le moi qui est l'objet de cet énoncé. »[167] Cela suit le principe de l'observation de soi, du regard rependu sur soi-même extrême.

Cette explication semble d'être un trucage sémantique : je ne suis pas et je ne pense où je crois penser, mais par là où je ne crois pas d'être. Issu de cette problématique Lacan a cité Freud : "Wo es war, soll ich werden."[168]. Paradoxalement avec cet énoncé Lacan peut contourner le problème posé par la psychologie de l'ego. L'ego est remplacé par l'utopie, par un processus continu, inachevé et infini. Selon ce propos, l'ego n'est plus le reflet de la subconscience, mais une sorte de flirtation qui se passe dans le processus de subjectivation entre le soi reflété et l'entourage en question.

Ce moi (*Ideal-I*) est pourtant née et présupposé avant de le focaliser en dialectique de l'identification avec l'autre, c'est-à-dire bien avant que la langue puisse capter cette expérience et sa fonction en tant que sujet. Cette forme de l'identification dirige le fonctionnement de l'ego dans la direction « fictionnelle » avant la détermination sociale, et reste ainsi toujours indéfinissable pour le sujet.[169]

---

[165] Giddens. 1991. p. 5.
[166] Gustafsson. 2001. p. 49.
[167] ibid.p. 49.
[168] ibid. p. 50.
[169] Lacan. 1977. p. 2.

Cela, on peut dire, et le fondement asocial du moi social. La psychologie de l'ego devrait, selon Lacan, se baser sur la méconnaissance du sujet en tant qu'un sujet autonome, et ainsi comprendre l'impuissance qui caractérise la construction de moi.[170] A partir de cette prise de position Lacan trouve la définition le plus vaste qu'il donne à la névrose. Sur l'échelle de la société, on peut y voir le reflet de la manière dont les désirs et les émotions s'étourdissent dans la communauté.

Selon Lacan, on se souvient de ce que l'on a oublié dans l'action.[171] Selon cette idée, le corps a une langue et son propre mentale à lui, ou que le corps est une langue. Cela nous renvoie à la question de langue. Si je brûle ma main sur une plaque chaude, et je me blesse la main, je peux dire que la plaque était chaude, et que je me suis brûlé la main, mais est-ce que j'ai *vécu* quelque chose que je ne pas exprimer par le langage ? Et qu'est-ce que cela signifie par rapport à mon comportement social ?

En parlant des discours matériaux on contourne souvent le fait que ces discours ne sont pas uniquement constitués de la parole. Les discours sont de l'action, des actes et des significations qui se forment en action. La relation entre le langage et la parole en individu reflète des choix sémantiques et une manière spécifique de construire le soi. Le sujet parle, mais il parle car il a été construit en tant que sujet dans l'interaction symbolique[172].

Gustafsson[173] constate que la structure de la subconscience est grammatique, et que cela est la prémisse pour la parole de la subconscience. Mais en disant que la subconscience est structurée comme la langue, ou qu'elle est structurée grammatiquement, on fait des prétentions énormes dépendant des à priori ontologiques par rapport à ce que l'on conçoit comme la langue et le langage.

Quant on pense la parole comme des miroirs de Lacan, on peut concevoir que l'autre parle en moi.[174] Cela ensuite une sorte d'hésitation sémantique, dans laquelle se manifeste l'idée sartrienne que le moi est plutôt la présence en soi que le soi lui-même.

[170] ibid. p. 6-7.
[171] Lacan. 1977. p. 52.
[172] ibid. p. 65.
[173] Gustafsson. 2001. p. 53.
[174] ibid. p. 56-57.

Pour comprendre cette présence en d'autres termes que ceux qui sont grammatiques, on pourrait parler de moi étrange, dérapé, qui visite le corps et la conscience.

Ce discours psychologisant fait partie du changement des concepts issus de l'art et de la création, et de la production et de la perception, car il indique le changement dans la manière de concevoir l'homme. Il est un signe de la tendance à « la pathologie de soi », un signe de ce discours legistatrice, et de la chirurgie de soi de plus en plus poussée.

3. La révolte du travail industriel

Le fordisme est dit avoir né dans 1917 avec le premier emploi de la ligne de montage dans les usines de John Ford pour le modèle T-Ford. Avec une vitesse étonnant cette invention s'étend dans le monde industriel. Il s'agit d'une des premières inventions de la standardisation de l'industrie et du travail qui s'étend internationalement, est qui ainsi harmonise le mode du travail industriel sur le plan international. Elle est un des premiers avatars de la « mondialisation » en surgissement depuis la révolution culturelle de XIX siècle.

L'industrie cinématographique de masse, étant née en même moment avec la ligne de montage d'Henry Ford, a la même tendance à une diffusion rapide de la standardisation de travail et à la standardisation de la perception. Le cinéma crée rapidement sa propre ligne de montage d'image, qui connaît un vif intérêt international dés les premiers jours de son existence. La standardisation de perception rend sa propre force évolutive dans l'expérience phénoménologique du soi et du monde. Pour la première fois dans l'histoire, l'homme peut se mettre devant l'image de soi dans un temps non pas absolu mais découpé. Le temps devient matériellement un outil par lequel concevoir le monde.

Les deux, le cinéma et la ligne de montage de Ford fonctionnent dans le cadre de dépassement de l'expérience personnelle. Dans les usines de Ford l'individu est séparé du résultat concret de son travail, pas matériellement par la distance physique, mais aussi conceptuellement par le découpage des processus de travail. Cela est la première bribe dans la matière de spécialisation de travail. Charles Taylor, la pionnière de l'ergonomie et des mouvements efficaces, publie son oeuvre Principles of Scientific

Management en 1911. Selon les idées présentées dans cet oeuvre, les travailleurs devaient êtres aussi régularisés, prévisibles et efficaces que la machine elle-même.[175]

Par la pratique fordiste l'individu est vite dépassé par le résultat concret de son travail. Les travailleurs dans les usines de Ford ont témoigné de leur étonnement personnel devant cette nouvelle manière de travailler : « on agissait comme dans les films où les images se suivent à une vitesse choquante. On appartenait à une vitesse de geste étonnante. » [176] .

Cette notion de *dépassement* est essentielle pour arriver à comprendre la liaison que fait *l'éthique* au fordisme, à l'économie et à tout autre forme collective de la structuration de la société. En parlant de la remontée de la vitesse on sous-entend que le *monde actif* devient physiquement plus « petit » à l'aide des moyens de transportations plus rapides, conceptuellement (qui est une dimension du monde physique) plus étroit par le développement des moyens de communication et d'information et intellectuellement plus compréhensible grâce à ces deux facteurs antérieurs qui rendent possible l'élargissement du sphère de l'expérience personnelle par la facilité de déplacement physique, et l'étendue de la compréhension sur le monde entourant par l'accès facile aux quantités de matériel informationnel très élevé, notamment par l'internet et l'audimat croissant de télédiffusion.

Selon Laurent Creton, les systèmes productifs des pays industrialisés sont structurés par trois tendances principales, qui sont la mondialisation, la concentration et l'innovation technique.Ces tendances caractéristiquement l'économique depuis la révolution industrielle de XIX siècle et se renforcent dans le contexte de la libéralisation des échanges.[177] Ces constatations peuvent reporter aussi aux derniers points décrivant le changement de vitesse du monde concevable et de l'homme concepteur.

Par la *mondialisation*, j'entends la concentration physique comme première prémisse des échanges inter-, supra- et transnationales.Par *concentration*, je comprends la concentration conceptuelle du monde, c'est-à-dire la concentration grâce au

[175] Wollen. 1991. p. 43.
[176] Coriat. 1979. p. 74.
[177] Creton. 2002. p. 9.

développement des moyens techniques de la répartition de l'information et par *l'innovation technique* j'entends l'aspect intellectuel et innovateur, qui est suivant la terminologie de la production un aspect lié au développement de la perception humaine.

Dans le vingtième siècle s'opère un changement de la vitesse qui reporte au vingt-et-unième : la geste exécutive se sépare de l'acteur générateur de geste, elle devient la propriété de la production et ainsi elle devient réellement *immatérielle*. Elle est séparée de son sens direct et est donnée à une instance de production extérieure.

Je coude une chemise à la machine : chaque geste que j'exécute sert à la réalisation d'une oeuvre finie, la chemise.Les gestes sont dirigés par le but et le résultat de travail que je peux me représenter par l'expérience que j'ai de chaque étape du travail aussi bien que du produit réalisé, mais les gestes effectués ne font pas du sens directement, car je ne comprend pas le fonctionnement de la machine, et son fonctionnement dépasse les capacités de ma perception et de ma compréhension directes. Dans le cas du travail standardisé pas seulement la force de travail n'est vendue, mais aussi le *sens* du travail effectué, qui auparavant était personnel, incessible.

Antonio Gramsci propose que la forme de travail tayloriste pourrait en fait être l'instant libératrice du travail. Il argumente qu'une fois le processus d'adaptation est complète, ce qui se produit dans le cerveau du travailleur, n'est pas l'état de zombie, mais l'état de la liberté absolu. Selon lui, la seule chose qui s'est mécanisée par le travail tayloriste est le geste physique ; la mémoire, une fois réduite aux gestes simples, répétés à un rythme intense laisse le cerveau libre pour autres occupations.[178] Cette séparation de la pensée et du geste, du travail effectué et de celui qui le travaille, note l'instant de l'immatérialisation du travail. Le travail devient immatériel *du point de vue de sujet-l'individu* quand l'individu cède le commande sur ses propres actions au mouvement mécanique. Il devient le spectateur de ses propres actions. Selon les Situationnistes Internationales la caractéristique le plus important de la culture au-delà du niveau du spectacle est *la participation totale.*[179] Mais le caractère souhaité de cette participation reste une énigme. Est-ce peut-être que le caractère de la participation doit changer à l'époque de produit de consommation immatériel? Peut-être la participation devient

[178] Wollen. 1991. p. 56.
[179] Debord. 1957. p. 699.

immatériel aussi, comprenant des formes nouvelles et plus poussés de l'observation de soi et des produit que l'on consomme.

Le motif de travail dans les usines de Ford avec la nouvelle ligne de montage est l'expulsion des temps morts et ses conventions en temps de travail productif. Cela a induit plusieurs changements ; premièrement les rapports (concrets) du travail ont changé, deuxièmement l'échelle de production a subi des changements, et troisièmement la nature des produits et les conditions de la formation des coûts de la production (c'est-à-dire l'économie industrielle dans sa globalité) s'est transformé.[180]

Ces trois aspects sont chacun commandés par deux aspects de la production, notamment la standardisation des produits (aspects *qualité*) et la production des grandes séries (aspects *quantité*).

La ligne de montage introduisait un mode de travail où chacun avait sa place exacte et une tache, un geste exact dans le processus de la production. Ainsi devient l'individu lui-même l'outil de la production des grandes séries et stockages. Au moment de la standardisation de la qualité des produits, l'ouvrière cesse la qualité du travail (dans le sens phénoménologique et personnel du terme) au produit. La standardisation des produits (aspect qualité) demande un changement de qualité du travail de l'ouvrier, et le changement au niveau de la taille des séries demande le changement dans la quantité du travail que l'effectue l'ouvrier ; son travail devient plus concentré, et expulse l'effort personnel du travailleur de *comprendre* directement les processus et les gestes qu'il exécute. D'une manière, l'ouvrier devient pour la première fois extériorisé du travail qu'il fait ; le rapport quantité qualité de son travail change profondément. Il devient capable d'accroître l''aspect quantité par l'ajustement de l'aspect qualité du travail.

Cela, je propose, est en connexion et en accord avec le changement des modes de perception qui s'opèrent pendant le vingtième siècle. Il s'agit de la première étape d'une « mondialisation interne », un moment où l'individu accède à un nouveau système de production et de *perception* avec tout son poids. Ces deux aspects apparemment différents, production et perception, ne sont que deux facettes d'un même

[180] ibid. p. 76, 79.

processus du pris du sens. Il est évident que le monde n'est devenu ni plus petit ni plus rapide mais que le sens du « monde » a changé, qui introduit un changement dans le sens du « réel ».

Aujourd'hui nous vivons l'incertitude et l'imprévisibilité comme horizon permanent : « être présent signifie désormais être en état de répondre a une situation, de demande largement imprévisible en quantité comme en qualité. Après l'ère fordienne des produits standardisés fabriqués en masse, voici venue l'ère de soupçon, l'ère de la qualité et de la différenciation.[181]

C'est en ce moment-là que devient intéressante l'approche des Situationnistes Internationales (SI), un group géré par Gyu Débord. À 1957 dans la réunion de fondation de SI, Débord définit le principe de spectacle comme le « non-intervention »[182]. Le but qui se donne Débord en ce moment est de diminuer le nombre des *spectateurs* et augmenter le nombre de ceux qui *voient* et vivent ce qu'ils voient. Cette même approche employaient déjà les avant-gardistes russes à propos du théâtre, mais Débord fait ses énoncés face à l'image vivante, est ainsi rende la question actuelle dans un contexte historique parallèle mais différent. Le modèle du travail fordiste sous ce regard est spectaculaire par définition, car il incarne le principe de la non-intervention dans la sphère qui lie l'individu le plus intimement au monde, notamment dans la production.

La question autour de la production, et surtout de la réception de l'image devient une question éthique quand on commence à s'interroger sur la prise de position du spectateur, et sur des qualités ou des caractéristiques de l'image ayant ce pouvoir. L'éthique ici ne doit pas être compris en tant qu'un moral, mais comme un mode de l'action, ou une prémisse de l'action, ou une catégorie de la compréhension dans le sens Kantien du terme. « L'éthique » concerne l'action à priori, car il s'agit de la manière d'être dans le monde. « La production » de soi devient une catégorie de la participation au monde, et le fait de construire son identité devient une construction du et une contribution au monde.

[181] Coriat. 1990. p. 32.
[182] Debord. 1957. p. 699.

La production de l'art suit la même logique, et selon moi il n'est pas un hasard que le cinéma comme une forme de la culture de masse et un produit de la consommation en masse s'apparaît en ce moment dans l'histoire que le travail fordiste et tayloriste. Ils répondent aux exigences de la situation, notamment l'immatérialisation de la perception et une demande pour l'expérience « globale » de soi morcelé dans le *Lebenswelt*.

Walter Benjamin note que l'art doit être industrialisé s'il veut être entièrement moderne : c'est-à-dire, s'il veut répondre aux besoins des masses.[183] Il ne s'agit pas d'une prise de position fondée sur un jugement du bien et du mal, mais d'un processus naturel et réactif issu de l'évolution de l'espèce.

Ce que l'on conçoit comme « l'américanisme » est fourni par fordisme, car Ford se situait plutôt à côté de la masse que de l'individu.[184] Comment ce changement qu'on essaye de comprendre s'opère aux ou par les Etats Unies est une question qui demanderait une recherche plus poussée, mais, à l'aide du bon sens, on peut constater que les nouvelles formes de la culture et du travail issus de la masse voient la lumière du jour en Amérique, au sein d'une culture individualiste et compétitive.

Une culture de compétition se fonde forcément sur l'opposition entre soi et le monde, soi et l'autrui, et un mode de travail compétitif demande à une participation aigue aux processus de travail des autres, il demande du *networking*. On est encore devant un mouvement tiré par deux pôles opposés.

Il est intéressant à noter qu'aux Etats Unies le cinéma n'était jamais, tandis qu'en Europe, vu comme un « art », mais comme un produit industriel et marchand.

Jean-Luc Godard dans une conversation avec Youssef Issaghpour : JLG « La terre entière accepte, comme moi j'accepte un samedi, à des moments encore, d'aller voir un film américain avec un cône, une glace, plutôt qu'aller voir, même des fois, un bon film. » YI : Parce que c'était fait avec une fonction de loisir et de divertissement, les gens d'Hollywood ne l'ont jamais caché, ils ont proclamé que c'était ça leur unique but,

[183] Wollen. 1991. p. 53.
[184] ibid. p. 49.

ils n'ont jamais prétendu de faire l'art, c'est vous et vos amis aux *Cahiers* qui avez transformé Hollywood en grand art ! »[185]

De cette conception différente issue du sens et de la pratique du septième art témoigne aussi le flux d'acteurs aux Etats Unies. En France, les acteurs ne passent pas de la télévision au cinéma, tandis qu'aux Etats Unies ce passage est courant.[186] En France, il semble, les sphères de l'art et du divertissement sont conceptuellement séparées, tandis qu'aux Etats Unies cette séparation n'existe pratiquement pas, même dans la culture dite « *underground* ». Dans cet argument, il faut bien sur noter l'importance de l'élitisme français dans les structures et les flux du travail, mais l'argument se tient quand même.

Une différence entre le cinéma américain et le cinéma européen se trouve dans la liaison à la littérature, car le film d'art et d'essai français était et est fortement lié à la forme d'expression lié à l'écriture et à la littérature, tandis qu'aux Etats Unies l'écriture de scénario était une pratique liée à l'expérience et à l'observation directe de l'entourage physique, la psychologie humaine etc. Dans le scénario américain, le *plot*, la trame d'histoire est l'élément central qui cristallise l'histoire racontée, tandis que dans la tradition française l'histoire du film se définit plutôt par des concepts où des perceptions rapides (voir p. 42) ; l'organisation des détails. Ici se relève une caractéristique à la manière de pensée dans une société compétitive, notamment celui de la pensée *paranoïde,* la tendance de construire des histoires cohérentes et logiques à partir du comportement des gens, des phénomènes inattendus etc., tendue sur la polarité l'adversaire-héros. Le souci de l'individu est différent dans ces deux démarches : dans l'autre il est basé sur la capacité de l'individu de produire une pensée sur soi-même, d'exister par la pensée, et dans l'autre sur la peur de perte de la qualité intacte de sa vie personnelle dans la forme de penser « *somebody's after me* ». Les sources de la peur se trouvent ainsi dites aux endroits différents : à l'intérieur et à l'extérieur du sujet ».

« JLG : l'invention du scénario, je dis que c'est un petit comtamble de la mafia --- puisque l'invention du scénario, c'est la remise en ordre d'un truc, donc on peut imaginer que quelque chose de cet ordre-là s'est produit --- surtout qu'à la naissance

[185] Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour. 2000. p. 54.
[186] Creton. 2002. p.19.

d'Hollywood immédiatement la mafia s'est transportée de New York à Los Angeles, comme on le sait... »[187]

3.1. L'industrie du cinéma et le travail fordiste

"Déjà deux fois pendant ce siècle l'industrie de voitures a changé nos conceptions les plus profond sur la production des choses. La production des choses ne détermine pas uniquement la manière dont on travaille, mais aussi les manières dont on achète, dont on pense et dont on vit."[188]

En prononçant les mots fordisme et le cinéma dans le même phrase, on ne peut guère éviter l'association à réalisateur John Ford. Il y a pourtant quelque chose d'intéressant dans cette « erreur » ; dans l'image que nous donne John Ford de la démocratie, la liberté de l'individu et de la cohésion sociale, un teinte fordiste. Dans le film Young Mr. Lincoln (1939) le champ de « politique » est clair et bien défini, et les gens aspirant à participer à la société entourant sont des individus clairs et distincts, et ils combattent pour l'adhésion au champ de « politique » avec ces propres identités bien définies. Dans l'imaginaire de Ford, les gens ne sont pas de masse, mais des individus ayant une place et une fonction précise dans la société.[189]

Ce qui est intéressant par rapport à cette anecdote, c'est que la rupture entre le fordisme et le postfordisme marque notamment la rupture ou le commencement d'une rupture dans la conception de l'identité. Le projet de la politique moderne, création d'une identité nationale commence à se briser lentement à l'aide des modes de production qui s'étendent globalement. La manière de travailler industriel change pas seulement l'économie mondiale, mais aussi la perception de l'individu dans cet édifice.

Punishment Park nous donne une autre image de la démocratie. Réalisateur Peter Watkins a fait un « documentaire » (encore censuré aux Etats Unies) qui montre comment un groupe d'activistes américains sont condamnés devant le juge soit à la

[187] Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour. 2000. p. 82.
[188] The Machine that Changed the World. 1990. p. 64.
[189] Kaplan. 2006.

prison soit au Punishement Park, un désert qu'ils doivent traverser à pied afin d'arriver au drapeau des Etats Unies, que l'on voit loin dans l'horizon. Le réalisme du film donne le spectateur l'impression que les évènements sont vrais, surtout parce que la qualité « fausse » des évènements n'est à aucun moment explicitée. Ce qui est notamment intéressant dans ce film, c'est que le spectateur est prêt à croire qu'une telle disposition est *possible*. Il est fort intéressant que le spectateur puisse imaginer la réalité d'un tel contexte, et qu'il puisse l'accepter en tant que réel.

Cela marque une idée de la position de l'individu dans le monde d'information d'aujourd'hui, où les points de repère d'identité ne peuvent plus être liées aux informations *réelles*, mais aux informations *probables*. On est entrée dans le monde de proximité.

Anthony Giddens note que le savoir a remplacé les faits proposés par la tradition ; que la doute est une forme de la raison critique moderne, et entre dans la vie quotidienne. La modernité ainsi institutionnalise le principe de la doute radicale et insiste sur la forme d'hypothèse de l'information.[190]

Et pourtant nous aimons les certitudes. À partit de Septembre 2001 une partie de la ferveur de la population américaine pour la guerre contre le monde musulman, on peut trouver dans ce prospect. L'identité commune, en partie perdue lors de la chute de l'Union Soviet en 1989 était retrouvé ; la nation se souvenait de lui-même en présence de l'adversaire qui lui définissait son identité en tant qu'une nation guerrière.

Le cinéma et le fordisme apparaissent dans le monde au même moment. La ligne de montage de Ford et la ligne de montage visuelle des frères de Lumière s'étendent dans le milieu international avec une force jamais vu auparavant. La première projection publique du cinéma a lieu au Grand Café à Paris le 28 décembre 1895, au moment où le théâtre avait beaucoup d'influence sur la forme des lieux publics et sur la forme d'expression cinématographique. Les frères Lumière projetaient au Grand Café dix court métrages, qui étaient de la *documentation* des évènements quotidiens : le train arrive à la gare, les ouvriers quittent l'usine, la fontaine etc. L'impression du

[190] Giddens. 1991. p.3.

mouvement dans les films était une expérience forte pour les spectateurs, et selon les anecdotes connus le publique, effrayé, s'enfuyait de la salle avant que la projection soit terminée. Ils n'étaient pas prêts à voir le mouvement physique reproduit à grand écran.

Les Lumières croyaient que les gens étaient intéressés au cinéma uniquement à cause de ce nouvel effet de mouvement, et qu'ils en perdraient l'intérêt une fois habitués à l'image « vivante ». Mais ce n'était pas le cas. L'acteur-magicien Georges Mélies était un des premiers pour apercevoir les possibilités d'un film dramatique. Il a commencé à utiliser le langage de l'imagination et des trucages dans ses films, dont par exemple Le voyage dans la lune (1902), dans laquelle une fusée frappe la lune dans l'oeil, était un grand succès.

Le film dramatique introduisait dans le cinéma le mouvement psychologique dont il avait besoin pour vivre. David Griffith, qui employait des formes psychologiques de l'art de conter, des angles de caméra variés et des effets spéciaux de la lumière, est considéré comme le fondateur de la *réalisation*. Birth of a Nation (1915) était le premier de ses films tournants. Les relations personnelles délicates, les scènes de bataille spectaculaires et l'impression de l'écoulement de temps nostalgique rendaient le film un box-office succès. Selon le fameux commentaire de Woodrow Wilson The Birth of a Nation était « l'histoire de la nation écrit dans une éclaire ».

Dans l'Union Soviet le gouvernement de Lenin a nationalisé le cinéma en 1919, et trois ans plus tard Lenin déclare que « le cinéma est la forme d'art la plus importante ». Contre l'évolution de cette forme d'art jouaient le manque du matériel et la fuite des professionnels du cinéma de pays.Les réalisateurs comme Eisenstein, Tisse et Kulesov sont tous appris leur métier à la frontière de bataille.[191] Eisenstein réalisait des films, mais il développait aussi sa propre théorie de montage, dans laquelle il traitait par exemple l'effet émotionnel qu'avaient les différents types de montage sur le spectateur.[192]

La première guerre mondiale étouffe la production du cinéma européen, et glisse la polarité du cinéma aux Etats-unis. Quand le pays rejoint la guerre en 1917, on

[191]Von Bagh. 1978. p.26.
[192] Eisenstein. 1980. p. 145-158.

commence à projeter des films de propagande contre Allemagne dans le pays entier. Cette même démarche continue en Allemagne depuis 1933, lors que le ministère de propagande de Joseph Goebbels pratique sa stricte censure. Le cinéma propagandiste amène un nouvel élément dans le cinéma; l'effet fort sur les sentiments du spectateur, et l'identification explicite du spectateur à l'idéologie présentée par une expérience sentimentale.

Aux Etats-Unis dans les années '20 l'industrie de cinéma atteint sa grandeur. Quand l'industrie déménage de New York au Hollywood en 1909, cette petite banlieue de Los Angeles devient une grande usine, dans laquelle les sociétés de production et les producteurs construisent leurs studios gigantesques. Dans ce mouvement de la standardisation de la production se standardisent aussi les formes intérieures de la narration cinématographique : le système de vedettes, les structures de narration, les genres et les démarches de la production s'établissent et se fixent. La production se centralise très vite, et quelques grands personnages comme les frères Warner, Samuel Goldwyn et Louis B. Mayer règne le monde la production.

Avec l'arrivée des studios, on voit des traits fordistes dans la production du cinéma. Il s'opère la naissance des métiers du cinéma, dans lesquels les taches de chacun sont désormais distinguées. Chaque ouvrier, producteur, scénariste, ingénieur de son, cadreur etc. a sa place bien définie dans la chaîne de production, côntrolée par le studio. Le principe de stockage, on trouve aussi dans le cinéma. Les films sont « stockés », on produit des séries, pour lesquels on calcule le succès à partir du succès du premier film en série. En plus des films, les spectateurs sont eux aussi stockés dans le système : les studios commandent leurs spectateurs en avance par les films qu'ils produisent.

La création du système de vedettes et des genres sert le principe du stockage. Déjà à l'époque du film muet les belles actrices étaient très populaires, et quand le nom d'une vedette est dévoilé en 1910, le système de vedettes est née. Il se crée un côté intime du cinéma pour le spectateur; la vedette est déjà vu pour le spectateur, et ainsi crée-t-elle de la continuité entre les films différents et les expériences du spectateur. Il peut s'identifier aux évènements du film par l'acteur. Les genres comme burlesque, comédie, western etc. fonctionnent également comme des facteurs remplissant les attentes des spectateurs. Chaque genre emploie son propre rythme et sa manière à

raconter l'histoire et à se servir des effets spéciaux, qui rassure le spectateur devant l'écran. Les genres produisent l'impression de la continuité de l'histoire de la même manière que les séries télévisées. Le cinéma ainsi crée ses propres produits et ses propres spectateurs à la fois, et les produits cinématographiques deviennent rapidement des succès économiques énormes.

Depuis le début, le cinéma est une économie rentable. À New York en 1911 1,5 millions d'habitants sur le total 4,7 millions vont au cinéma au moins une fois par semaine.Aux Etats Unis l'Audimat du cinéma continuait á accroître jusqu'à la fin des années '40, où elle commençait à rapidement baisser à l'arrivée de la télévision. En France en 1945 40 millions d'habitants du pays consommaient 440 millions billets des films, tandis qu'en 2003 60 millions français consommaient seulement 200 millions billets[193]. Il est souvent dit que l'économie américaine s'est fait avec le cinéma, avec cent millions de spectateurs par semaine, à la grande époque de cinéma hollywoodien.[194] À part de l'effet économique, il y a l'effet de l'adaptation du publique à une certaine manière de sentir, de penser et d'apercevoir commode à la forme naissant de l'économie nationale.

Jusqu'aux années 30 le cinéma capte à l'écran l'image et le mouvement, mais il change du caractère brusquement à l'arrivée du film sonore et coloré, quant on peut enfin globalement employer la technologie nécessaire. Le film muet avait prêté beaucoup du théâtre de son époque, et fournissait des spectacles qui étaient radicalement différents de la réalité quotidienne. Dans le film muet, la différence entre le "réel" et le "non réel" était encore claire pour le spectateur.

Désormais le cinéma devient une partie de discours, de la parole, et il prend un pas vers l'expérience du réel. Le premier film sonore *The Light of New York* voit la lumière du jour en 1928, et le premier film en couleur, *Flowers and Trees* par Disney en 1933. Le premier long-métrage en couleur, *Gone With the Wind* par Victor Fleming atteint les spectateurs en 1939. On raconte que quand Goebbels a vu le film, il a trouvé le cinéma allemand tellement honteux qu'il a interdit la sortie du premier film allemand en

[193] Creton. 2004.
[194] Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour. 2000.

couleur *Frauen Sind Doch Bessere Diblomaten* à cause du caractère dépressif du film et de la mauvaise qualité des couleurs[195].

L'accompagnement du son et de la couleur change cette forme d'art conçu auparavant comme purement visuel et motrice. Cependant l'idée du mariage de l'image et du son avait déjà été l'ambition de l'inventeur du premier cinémascope, Thomas Alva Edison. Il raconte : « En 1877 il m'est arrivé l'idée, qu'il serait possible de construire un instrument ayant le même effet sur la vue qu'a le gramophone sur l'ouïe, et en conjoignant ces deux on pourrait capturer et projeter tout mouvement simultanément.».”[196] Pour les réalisateurs l'arrivé de bande sonore signifiait l'emploi d'un répertoire psychologique nouveau. Réalisateur Rouben Mamoulian était impressionné par cette technique par lequel il pouvait ”créer des impressions qui seraient impossibles ou artificielles sur la scène où dans la vie réelle, mais qui dans le film créaient de sens et avaient l'air naturelles. »[197].

À l'essor de Fordisme née aussi un autre métier, celui du spectateur qui travaille dans la salle de cinéma. Il reçoit et consomme le répertoire des images destinée à lui. D'autres types de métiers liés à la production cinématographique naissent également: des analystes et des spécialistes qui écrivent, jugent et enseignent le cinéma. Le spectateur nourri par ce discours retourne à la salle pour consommer les images soutenues par des branches d'arbre cinématographique.

Une fois que l'Audimat du cinéma s'est écroulé aux Etats-Unis, les studios indépendants commencent à produire de plus en plus de film, brisant le canon d'expressif d'Hollywood. Après la deuxième guerre mondiale, le cinéma européen commence à se ranimer, et à Cannes en 1959 on voit côte à côte Alain Resnais, Jean-Luc Godard et François Truffaut. La nouvelle vague du cinéma arrive en France. Ailleurs dans le monde réalisateurs comme Ingmar Bergman, Federico Fellini et Michelangelo Antonioni ont du succès. On voit aussi Guy Debord à Cannes à la fin des années '50.

[195] Sedergren. 1996.
[196] Edison. 1955. p. 64.
[197] Rouben Mamoulian. 1967. p. 346-47.

« Le retour à la nature » par la vague est rendu possible par les innovations techniques telles que la nouvelle caméra 35mm légère et le capteur du son portable. Les réalisateurs commencent à briser des conventions de raconter habituelles, et créent une nouvelle logique qui rapproche de la manière dont les pensées se relèvent dans la conscience ; dans un désordre.

En France, les salles de cinéma disparaissent rapidement vers le milieu des années 50 et à la fin des années 60. Les petites salles du quartier cèdent la place aux multiplexes. Aujourd'hui l'industrie de cinéma se trouve prise en étau entre le modèle fordiste et le modèle postfordiste. Les studios et les producteurs cherchent des nouveaux moyens pour atteindre les spectateurs. Les films comme Fight Club, Being John Malkovich ou ExistentZ montrent le nouveau rapport de l'individu par rapport à la société, conjoignant les luttes des niveaux micro et macro ; ils montrent un sujet qui perd son unité intérieure. La société devient une projection relative de la position changeant du sujet. Cela miroite le changement dans le champ ou le répertoire mental de l'individu.

L'ExistenZ par David Croenenberg crée un espace virtuel que les personnages du film perçoivent plus réel que la réalité quotidienne. De point de vue de critique social le film décrit une attitude nonchalante vers la réalité ; si on perçoit le virtuel comme plus réel, plus émouvant que la réalité, on peut abandonner la réalité habituelle sans remords. Dans l'espace virtuel de l'Existenz, les gens sont conscients de l'existence de la réalité de la même manière que nous sommes conscientes de l'existence de la subconscience. Nous sommes ici, mais en même temps nous pouvons sentir que nous sommes ailleurs. Cette divergence suscitée par l'image veut nulle point dire que le besoin de « lieu » ou de la sensation du lieu aurait disparu, mais que son point de polarisation devient fluctuant et se relativise.

Un des premiers avatars dans cette démarche méthodique était Guy Debord et le SI (situationnisme internationale). Dans leur logique, le rôle de l'image est lié à la société de spectacle. Du coup les images règnent la réalité, et la valeur esthétique de l'image est conjointe aux mécanismes du commande et de l'oppression mentale. Le cinéma et la publicité sont traités comme des institutions fermées, qui enferment les sujets spectateurs dans une prison mentale. Debord proclame que la mise-en place de sujet dans un espace critique, extérieur à l'idéologie, à partir duquel on pourrait observer la

réalité, est une illusion. Debord projette son premier film *Hurlements en faveur de Sade* en 1952. Avant la projection, il monte sur scène et annonce: ”Il n’y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir des films. Passons, si vous voulez, directement à la discussion.” [198]

Platon constatait que notre imaginaire n’est pas touché par la vue; la vue est le plus sensible des sens, mais elle ne peut pas reconnaître la sagesse. Le mot cinéma, ou premièrement cinématographie, fait référence au mot grec kinesis

Le principe du cinéma se fonde sur la lenteur de la perception visuelle. L’impulse disparaît du cerveau dans environ 0,1 secondes, et quand on montre plus que 15 images par seconde, les images séparées se fondent ensemble et créent *l’impression* d’un mouvement continu. Le caméscope est un appareil photo capable de capter 24 images par secondes sur la pellicule. Quand on est devant l’écran, on n’a pas le temps de reconnaître les images séparées, mais l’impression que donne la grande succession d’images ; on est littéralement ému par le mouvement, on est dans le mouvement car on n’a pas le temps de le percevoir.

La ligne de montage et le cinéma introduisent tous les deux l’être humain dans un mouvement plus rapide que la conscience ordinaire peut concevoir. Par ses mécanismes, le cinéma ne diffère pas tellement des jeux vidéos, où la prémisse est un décalage entre la conception de l’action et l’action concrète, quand on peut réaliser les buts conçus sans l’usage de l'effort musculaire correspondant[199]. De la même manière dans le cinéma, on peut créer un sentiment sans l’acte concret qui serait nécessaire pour son surgissement dans la vie réelle.

« Nous ne trouvons pas ce que nous voulons, mais voulons ce que nous trouvons », proclame Debord dans *Réfutations de tous les jugements.* La critique de Debord est la première tentative de relever le rôle oppressif de l’image dans le corps social. Dans son discours, les publicités, les films etc. sont vus comme des représentants et producteurs d’un mécanisme du contrôle. Finalement Debord s’enferme à sa maison de campagne et se suicide. Le sujet a fait sa dernière tentative de s’enfuir.

[198] La Libération. Déc. 1994.
[199] Virole. 2003.

Les écritures et les films de Debord sont la première tentative réelle d'exprimer implicitement le pouvoir captivant de l'image. Dans ses films il y a un décalage violant entre les textes (la parole) et les images ; les textes nient les associations proposées par les images et ainsi aspirent à les dénuder de leur pouvoir associatif. D'une manière, cela est le premier essai public de prendre conscience de ce pouvoir, et en prenant conscience à domestiquer ou à couper les chaînes associatives proposées par les images, et à empêcher l'identification à l'image en rappelant le spectateur que ce que suggère l'image n'est pas « réel », qu'il existe d'autres chaînes d'associations possibles. D'une manière Debord semble vouloir ouvrir l'existence des horizons d'expectation multiples à la conscience ordinaire.

La production suit soigneusement les tendances internationales, l'Audimat et les questionnements donnent des indices pour la direction qu'il faut suivre. Le client commande de plus en plus le film qu'il veut voir, mais lui et son goût sont aussi le produit de l'industrie. Un film d'Hollywood de base, dont le budget est environ quarante million dollars, ne sort pas dans la salle sans être projeté à l'audience de test dont les réactions émotionnelles sont suivies par des entretiens et les capteurs électroniques posés aux bouts des doigts des spectateurs.

On peut bien demander pourquoi l'image mouvante apparaît au seuil du XX siècle. L'image participe au flux d'information de plus en plus accélérant. Elle oppose, pour la première fois, l'individu à la "réalité virtuelle". La première règle d'un bon scénario, "le spectateur doit pouvoir s'identifier avec le protagoniste du film", décrit l'état de la réalité virtuelle. Le sujet spectateur doit pouvoir se détacher de sa situation actuelle et se projeter dans une réalité parallèle, il doit être capable d'être « l'autre », cent une relation réelle à l'autre. Petit à petit le cinéma concrétise le modèle d'action surgissant dans la société industrielle, le modèle où les relations commencent de se transmettre à travers du travail, et où les individus se détachent des relation « réelles » interpersonnelles, et se reconnectent par un « lieu » ou une « organisation ». Le cinéma est un lieu et une organisation qui fonctionne comme un relais connectant et regroupant des gens mondialement sous le signe de l'industrie culturelle.

Il est intéressant que la disposition fournie par le cinéma offre aussi le moment possible de prise de conscience de ce fait.Les moments vécus devant le grand écran semblent

réels, mais nous savons qu'il s'agit de la fiction.Les rapports que nous vivons dans nos réalités quotidiennes semblent réels, mais nous commençons à soupçonner qu'ils peuvent être fictifs. Que notre perception d'eux peut être fictive. Pour la première fois l'individu a la possibilité de prendre conscience des limitations évidentes de son propre autonomie. Les millions de spectateurs amoureux de Ridge Forrester acceptent de vivre une émotion que fait surgir un personnage fictif, et ainsi il peut peut-être accepter que l'autonomie qu'il s'accorde à soi dans la vie réelle puisse être fictif aussi.

La société demande des relations fictives. On est partout entourés par des images et l'on en consomme comme du pain. On ne peut plus imaginer qu'on vive dans une seule réalité. En marchant dans la rue, en faisant les courses, en faisant la cuisine, l'individu est conscient de l'existence des autres réalités parallèles et *possibles*. Le flux d'image le sensibilise au fait que les impressions ressenties à un moment ne sont vraies que localement, elles sont locales. Dans *Cet obscur objet du désir* par Luis Bunuel il y a deux femme jouant le même rôle de protagoniste. Beaucoup de gens voyant le film ne voient pas ces *deux* actrices malgré leurs différences physiques évidentes.

Étant dans le temps où nous consommons les images qui nous consomment et nous font travailler Michel Houllebecq décrit la position du lecteur moderne : « Les livres appellent des lecteurs, mais ceux-ci ne peuvent pas être des simples consommateurs, des simples fantômes : ils doivent être, en quelque sorte, des sujets. Les occidentaux ne savent plus être des lecteurs ; ils ne peuvent plus répondre à la demande humble que leur pose le texte devant eux : d'être simplement un être humain pensant et ressentant par soi-même. »[200]

[200] Houllebecq. 1998. p. 75

Bibliographie

Adorno, Theodor & **Horkheimer**, Max. *Dialectique de la raison*. Paris. 1974

***A**rchéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue. Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour*. Farrago. 2000.

Arendt, Hannah. *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*. Seuil. 2003.

Barry, Andrew. *Reporting and Visualising*. Dans Chris Jenks (Ed.) Visual Culture. London and New York: Routledge. 1995.

Bourdieu, Pierre. *Questions de sociologie*. Les Éditions de Minuit. 1994

Clark, T.J. *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London 1982.

Clark, T.J. *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*. 1999.

Clark, T.J. *The conditions of artistic creation*. The Times Litterary Supplement 1974.

Coriat, Benjamin. *L'Atelier et le chronometre. Essai Sur Le Taylorisme, Le Fordisme Et La Production De Masse*. Christian Bourgois. 1979.

Coriat, Benjamin. *L'Atelier et le robot.* Christian Bourgois. 1990.

Creton, Laurent. *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*. CNRS Éditions. 2002.

Csikzentmihalyi, Mihaly. *Creativity – Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Collins. 1996.

Ćurčić, Branca. 2005. *From Self-organising Towards Progressive Cultural Policies.* Dans European Cultural Policies 2015. A report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe. Iaspis, eipcp. p. 43-49. p.43

Da Vinci, Leonardo. *Traité de la peinture*. Traduction de André Chastel. Berger Levrault. 1987.

Debord, Guy. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationnioste internationale*. Dans Internationale Situationniste. Librairie Arthème Fayard, Annexe 2. 1957.

Deleuze, Gilles. *Spinoza. Philosophie Pratique*. Les Éditions de Minuit. 1981.

Edison, Thomas Alva. Dans Edward Kellogg, History *of Sound Motion Pictures. Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers.* 1955.

Eisenstein, Sergueï. *Cinématisme, peinture et cinéma*. Ed. Complexe. 1980.

Flichy, Patric. *L'Innovation téchnique. Recents développements en sciences sociales. Vers une nouvelle théorie de l'innovation*. Éditions de la découvert. 1995.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard. 1975.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*, tome 1 : La Volonté de savoir. Gallimard. 1994.

Franken, Robert E.. *Human Motivation*. Wadsworth Publishing. 2006.

Fromm, Erich. *Psykoanalyysi ja uskonto*. Traduction en finnois par Riitta Sirola. Helsinki: Kirjayhtymä. 1986.

Giddens, Anthony. *Capitalism and Modern Social Theory – an analysis of the writings of Emile Durkheim and Max Weber*. Cambridge: University Press. 1971.

Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Polity Press. 1991.

Gronow, Jukka. *Länsimainen rationalisoitumisprosessi ja modernin länsimaisen kulttuurin irrationaalisuus*. s.9-36. Teoksessa Hietaniemi, Tapani (toim.). Aiheita Weberistä. Helsinki: Tutkijaliitto. 1987

Gropius, Walter 1989. *Bauhausin aate ja organisaatio*. Traduction en finnois par Sirkkaliisa Usvamaa-Routila. Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitoksen julkaisuja, sarja C nide 3.

Guaraldo, Olivia.. *The Concept of Objectivity in Max Weber*. p. 109-132. In Dis-embalming Max Weber. SoPhi. 1999.

Gustafsson, Lars. *Merkillinen vapaus*. Traduction en finnois par Erik Rosendahl. Helsinki: Loki-Kirjat. 2001 (2000).

Hall, Stuart. *The Question of Cultural Identity*. p. 273-316. Dans Modernity and Its Futures. Stuart Hall, David Held, and Tony McGrew (Ed.). Cambridge: The Open University. 1992.

Hardt, Michael. *L'art de l'organisation: Agencements politiques chez Spinoza*. Futur Antérieur 7:1991.

Hauser, Arnold. *The Philosophy of Art History*. USA 1958.

Heiskala, Risto. *Toiminta, tapa ja rakenne*. Helsinki: Gaudeamus. 2000.

Hietaniemi.

Hobbes, Thomas. *Leviathan*.

Houllebecq, Michel. *Interventions*. Flammarition. 1998.

Jung, Carl. *Kärsimyksestä*. Koonnut Franz Alt. Traduit en finnois par Maarit Arppo. Kirjayhtymä. 1993.

Kant, Immanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Flammarion. 2001.

Kaplan, Leslie. *Les grandes jambes de la démocratie. Young Mr. Lincoln*. TRAFFIC 56 Hiver 2006. Politique(s) de John Ford.

Ketola, Kimmo. *Kysymys uskonnon rationaalisuudesta*. s. 79-94. Dans Pesonen, Heikki (Ed.) Uskontotieteen ikuisuuskysymyksiä. Helsinki: Helsingin yliopiston uskontotieteen laitos. 1997.

Lacan, Jacques. 1977, 2 *Écrits. A selection.* W.W. Norton & Co. Traduction en anglais par Bruce Fink. 2002.

***L**ibre-échange*. Pierre Bourdieu, Hans Haacke. Le Seuil / Les presses du Réel. 1994.

Lindroos, Kia. *Nykyisyyden politiikkaa: Walter Benjaminin ja Paul Virilion aika.* Dans Kia Lindroos, Kari Palonen (Éd.): Politiikan aikakirja. Vastapaino. 2000.

Lutzenberg, José Antonio. dans Sunday Times. Mars 1991.

Maffesoli, Michel. *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Le Livre de Poche. 1993.

Mamoulian, Rouben. dans Andrew Sarris (ed.) *Interviews with Film Directors*. Avon Books. 1967.

Pallasmaa, Ulla-Maria, TAIDE 4/89

Palonen, Kari. *Retorinen käänne poliittisen ajattelun tutkimuksessa – Quentin Skinner, retoriikka ja käsitehistoria*. Dans Kari Palonen & Hilkka Summa (ed.) Pelkkää retoriikkaa. Vastapaino. 1998.

Perron, Tangui. *Bruno Muel*. Dans POST SCRIPT Essays in Film and the Humanities, Vol 22, Nro 1, Fall 2002.

Sartre, Jean-Paul. (I) *La transcendance de l'Ego et autres textes phénoménologiques*. Librairie Philosophique Vrin. 2003.

Sartre, Jean-Paul. (II) *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'Intentionnalité*. Dans La transcendance de l'Ego et autres textes phénoménologiques. Librairie Philosophique Vrin. 2003.

Schinkel, Anders. *Imagination as a Category of History: an Essay Concerning Koselleck's concepts Erfarungsraum and Erwartungshorisont*. History and Theory 44. Feb. 2005.

Sedergren, Jari. *Elokuva, sota & etnisyys*. Filmihullu 3/1996.

Severino, Immanuel. *Kärsimys, kohtalo ja kapitalismi.* Traduction en finnois par Markku Salo ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Loki-Kirjat. 1997

Skinner, Quentin. *The Foundations of Modern Political Thought II. The Age of Reformation*. Cambridge University Press. 1978.

***T**he Machine that Changed the World.* Womack, James P., Daniel T. Jones, and Daniel Roos (Ed.). New York: Rawson Associates. 1990.

***T**aide modernissa maailmassa*. Sevänen, Saariluoma ja Turunen (Ed.). Helsinki 1991.

Usvamaa-Routila, Sirkkaliisa 1989. *Walter Gropiuksen Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses 1924.* Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitoksen julkaisuja, sarja C nide 3.

Virilio, Paul. *L'Inertie Polaire*. vai Lindroos? tsek.

Virole, Benoit. *Du bon usage des jeux vidéos et autres avantures virtuelles*. Hachette. 2003.

Von Bagh, Peter. *Esipuhe* dans Eisenstein, Sergueï. Elokuvan muoto. Love Kustannus Oy. 1978.

Weber, Max. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme.* Traduction par J.-P. Grossein. Gallimard. 2003.

Weisberg, Robert W. *Creativity – Beyond the Myth of Genius*. W H Freeman & Co. 1993.

Wollen, Peter. *Cinema/Americanism/The Robot. dans Modernity and Mass Culture*. James Naremore and Patrick Brantlinger (ed.). Indiana University Press. 1991.

Les cours magistraux

Creton, Laurent. 2004. Sorbonne, Paris III. 07.12.2004. *L'économie du cinéma et de l'audiovisuel.*

Vähämäki, Jussi. 2002. l'Université de Jyväskylä. Printemps 06.03.2002. *Teoriahistoria*.

Jasper, James. 2002. l'Université de Jyväskylä 22.11.2002. *Globalisation and its emotional landscape.*