

I

La technique a toujours fasciné l'homme. Or aujourd'hui instrumentalisé et marginalisé par son évolution, il vit dans une technosphère inappropriée à ses besoins véritables. La confiance et les inquiétudes que suscite la technique reflètent son caractère ambivalent. Le progrès technique semble en effet avoir atteint un degré d'irréversibilité qui, en l'absence de fiabilité absolue, ne laisse pas d'autre possibilité que d'accepter une sécurité relative. Ce n'est pas un hasard si, depuis le passage au nouveau millénaire, les sciences humaines portent un intérêt particulier au progrès, notamment à un progrès à caractère eschatologique [Cf. Peter Sloterdijk (dir.), *Vor der Jahrtausendwende. Berichte zur Lage der Zukunft*, 1990 ; Pierre André Taguieff, *L'Effacement de l'avenir*, 2000, et *Le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, 2004].

Les auteurs de ce volume se sont concentrés sur des sujets reflétant cette problématique à l'intérieur de leurs disciplines afin d'apporter des éléments à un débat mené dans un esprit de pluridisciplinarité.

Une analyse de l'œuvre de Johann Rist montre que le dix-septième siècle était déjà traversé par une spiritualité intense où s'ébauchait l'essor technologique de l'Europe qui prenait alors conscience d'un changement fondamental dans les conditions de vie, changement qui allait devenir un défi éthique (Richard Hommes). « L'Homme est une Machine », tel est le constat de Lamettrie (1747) comparant la création à un grand ouvrage qu'il décrit dans la terminologie des arts afin de l'opposer aux autres « machines » que sont les animaux. Au dix-neuvième siècle, où l'on assista aux débuts de la méthode expérimentale entraînant, par exemple, une instrumentalisation de l'animal, et la science et la technique devinrent objets de controverses éthiques. La controverse provoquée par les opposants à la vivisection dans la Grande-Bretagne victorienne en est un témoignage (Émilie Dardenne).

En attribuant à l'ingénieur une position clé dans la création d'une nouvelle société, le présocialisme français installe l'idée d'une administration organisant tous les rapports entre les membres de cette société selon des préceptes techniques. Cette conception d'une « technique sociale » marque le début de la « sociologie » au dix-

neuvième siècle. Dans une lettre de 1897, Joseph Conrad, romancier anglais d'origine polonaise, emploie la métaphore de la machine à coudre pour le système social, envisagé dans son rapport avec l'ordre de l'Univers. Dans son roman *Heart of Darkness* (1899) Conrad applique cette machinerie textuelle à la technique d'écriture décrite dans cette lettre (Michel Arouimi).

En France, Émile Zola utilise la nouvelle méthode scientifique pour son « roman expérimental », qui est devenu de ce fait une sorte de laboratoire. Certains romans de son cycle *Les Rougon-Macquart* montrent une technique devenue monstrueuse [*La Bête humaine*], reflétant les profondeurs de l'âme humaine [*Germinal*]. Le dernier volume du cycle, *Le Docteur Pascal*, exprime l'espoir d'une science – et d'une technologie génétique, comme on dirait aujourd'hui – de parvenir un jour à la rédemption, c'est-à-dire à affranchir l'homme du fardeau de l'hérédité.

Le constat de Lamettrie trouve son prolongement dans la métaphore de la « mégamachine », développée par Lewis Mumford et ses disciples pour désigner l'organisation sociale [cf. Serge Latouche : *La Mégamachine. Raison scientifique, raison économique et mythe du progrès*, Paris 2004]. Sans compter que l'alliance des technologies aboutit à une concentration de pouvoir favorisant la manipulation des esprits, la domination culturelle et la discrimination. Le bon sens voudrait que l'homme décide lui-même de ce qu'il accepte. Cependant, il n'y est pas prêt car la technique est devenue sa deuxième nature. Ce n'est pas la technique qui est en cause, mais bien la relation que l'homme entretient avec la technique. Si les progrès techniques ne s'accompagnent pas d'une conscience aiguë de la responsabilité, les valeurs fondamentales et universelles sur lesquelles reposent le fonctionnement de la société et les droits de l'homme ne sont plus respectés.

C'est ce que démontre une étude sur le lien particulier entre technique et travail qui, depuis l'avènement de l'ère industrielle, définit les rapports de l'homme et de la société (Albert Martinez). On constate que, dans les civilisations modernes, la technique tend à remplacer la magie, qui a un pouvoir bien distinct. Ce constat débouche sur une enquête à propos du statut de « technicien » qui s'avère ambigu : le technicien semble remplacer le mage. Toutefois, soumis aux impératifs de la technique il devient interchangeable – ce qui le distingue de l'artiste qui, en tant qu'être humain, n'est pas dissocié de son art. Une analyse du statut de « technicien » dans les sociétés contemporaines ne peut pas faire abstraction des concepts

associés au terme « technique » depuis l'Antiquité – à savoir le travail, l'action et la science, mais aussi le sacerdoce (Marion Duvauchel). On s'aperçoit vite que la technique renvoie à la science sans que le technicien se confonde avec le scientifique. L'ingénieur apparaît en quelque sorte comme le médiateur entre la technique et la science, mais aussi comme le médiateur entre le monde du travail et les exigences du capital sans lequel il ne serait pas en mesure de réaliser son projet. Il s'ensuit que, à tous les niveaux de la production, l'homme est contraint de s'interroger sur les fins de son activité et surtout de son travail. Ce questionnement le confronte non seulement à un constat de profonde aliénation mais aussi à des problèmes éthiques relatifs à l'exécution même de son travail – qui exige une certaine déontologie – et à la société dans laquelle il vit.

Ainsi voit-on émerger depuis la fin du dix-neuvième siècle en architecture et dans les arts appliqués des mouvements à la recherche d'un équilibre entre un environnement marqué par les innovations techniques et les aspirations humaines – à savoir la *Wiener Werkstätte* par exemple dont les collaborateurs semblent avoir préféré aux positionnements radicaux de la sphère culturelle allemande la juste mesure éthique entre deux formes en apparence contradictoires : celle de la fonctionnalité, à laquelle ne saurait se soustraire un art désireux de refléter la conscience de son temps, et celle qui exige précisément du créateur de l'ère industrielle qu'il maintienne *in fine* la technique sous la tutelle de l'esprit, de l'imagination et de la poésie (Alain Leduc).

La littérature et les arts reflètent quant à eux la complexité de ces rapports. Jules Verne, par exemple, cherche à intégrer technique, science, arts, musique et littérature dans une tradition afin de parer aux visions d'horreur qui hantent déjà ses contemporains. Le dix-neuvième siècle voit ainsi naître le genre de l'anti-utopie à tonalité eschatologique (Till R. Kuhnle). Au début de la science-fiction, la technique apparaît essentiellement comme concrétisation des progrès de la science. La science-fiction de la première heure montre l'homme aux prises avec les conquêtes de la science et des techniques, mais les problèmes éthiques se situent de prime abord sur le plan des rapports entre les hommes. Des auteurs comme Kurd Lasswitz posent pourtant la question de l'adéquation du progrès à la réalité de l'homme, à la réalité d'une espèce désormais forcée de s'interroger sur ses limites (Françoise Willmann). Un auteur italien comme Marinetti en présente une toute autre vision dans son roman d'inspiration nietzschéenne : *Mafarka le futuriste* (1909/1910)

transforme tout en instrument de guerre afin de s'imposer comme surhomme. Et ce dernier s'affirme en engendrant par une parthéno-génèse à la fois artisanale et mythique. Le roman paraît peu après le *Manifeste du futurisme* du même auteur qui rêve d'un monde dés-humanisé se soumettant au rythme de la production industrielle et notamment de la guerre.

La technique est un défi éthique qui demande à l'homme d'être à sa hauteur – sinon le dernier homme devra faire face à l'agressivité d'une nature anorganique issue de sa tentative de s'assujettir le monde par les moyens de sa technologie, comme dans *La Mort de la terre* (1910) de Rosny Aîné. Et en effet, les craintes apparues au dix-neuvième siècle à cause du manque de maturité de l'homme encore incapable de maîtriser les exploits du progrès deviennent réalité lors de la Première Guerre mondiale quand les moyens de transport par exemple se transforment en instrument de guerre et que canons et mitraillettes se trouvent dans les mains de soldats eux-mêmes réduits au rang d'instrument. La vie humaine est devenue un facteur purement « technique », traité par les statistiques (Joachim Tauber). L'ambiguïté du progrès de la science et de la technique devient un sujet récurrent dans la littérature après la Première Guerre mondiale et elle est reprise par le cinéma (par Fritz Lang dans *Metropolis* ou par Charles Chaplin dans *Modern Times* pour ne citer que les plus connus), mais aussi par les autres arts dans le contexte du mouvement « Dada » et de l'expressionnisme. C'est d'ailleurs à ce dernier que se rattache une partie de l'œuvre d'Alfred Döblin (Marion Dufresne) qui reproduit dans ses romans le vécu de la ville moderne [*Berlin Alexanderplatz*], tout en cherchant à dépasser cette modernité par un discours mythique. *Die Bergbahn* [*Le Téléphérique*] d'Ödön von Horváth en est un autre exemple. Cette pièce qui s'inspire d'événements véridiques analyse la face cachée du progrès technique habituellement occultée par l'enthousiasme et l'admiration que suscite l'exploit. L'œuvre d'Horváth suggère que l'empire de la technique déshumanise et qu'il en découle une dissolution des repères et une régression morale (Jacqueline Bel).

En réponse au défi éthique lancé par ce progrès, les grands hommes recherchent l'exploit et la confrontation « dans les orages d'aciers » [*In Stahlgewittern*, 1920] prônés par Ernst Jünger. Mais après 1945, l'auteur transfère son héroïsme dans un univers faisant abstraction de ce défi éthique – étant donné qu'une caste politique, fasciste puis démocratique, a abandonné les valeurs héroïques. C'est le moment du *recours aux forêts* (Danièle Beltran-Vidal). À cet

égard, des écrivains tels qu'Oswald Spengler ou Ernst Jünger sont, malgré leurs affinités avec une idéologie fasciste, loin des visions d'un Hans Dominik qui écrit des romans de science-fiction faisant l'apologie d'idées proches de celles du national-socialisme. Dans les romans de Dominik, les ingénieurs soumettent la technique la plus moderne à un seul et unique but : procurer de « l'espace vital » à la race blanche (Alfred Strasser). Il faut noter à ce propos qu'entre 1929 et 1936, un vocabulaire « technique » militaire fait son entrée dans des dictionnaires tels que le *Langenscheidt* (Éric Duvoskeldt).

Après la Deuxième Guerre mondiale, la littérature met en avant l'impuissance de l'homme face à l'arrogance que donne le pouvoir technique à celui qui le maîtrise. La conviction que l'action de la technique est illimitée aboutit toujours au naufrage humain, intellectuel et moral (Régine Battiston), une constatation aux accents souvent apocalyptiques. Et c'est dans ce contexte que Friedrich Dürrenmatt s'adonne à un humour noir doublé d'une étonnante perspicacité pour démasquer les turpitudes de la nature humaine. L'homme choisit toujours la « pire des solutions » et court à la catastrophe dès lors qu'il s'efforce de l'éviter. Pour lui, « technique » et « éthique » jouent à un jeu de plus en plus dangereux et tragique, si bien qu'il en vient à dessiner le monde à l'envers, un monde confinant même à une *Tour de Babel* (Peter André Bloch). Il n'est donc pas étonnant que dans un État misant sur l'industrialisation comme le fit l'ancienne RDA par exemple des écrivains tentent d'apporter une explication au développement néfaste de certaines technologies et s'interrogent sur le rôle qui revient à la littérature dans un monde dominé par la science et la technique. C'est ce qui ressort de l'analyse de trois récits de Christa Wolf : *Le Ciel partagé*, *Cassandre* et *Incident* (Dorle Merchiers). Et dans la pièce *L'incident technique* (1971), l'auteur hongrois Károly Szakonyi ridiculise l'évocation de la tradition dans une famille sous l'emprise de la télévision qui génère chez les téléspectateurs une indifférence générale et leur fait accepter sans réticence les conséquences d'une vie confinée dans les stéréotypes, d'une vie tournée vers un avenir barré (Erzsébet Hanus).

Le principe d'une exigence éthique inconditionnelle s'avère donc déterminant. Depuis le premier volume de sa *Philosophie* [*Philosophische Weltorientierung*, 1932], Jaspers s'interroge sur les « limites de la technique » qui, selon lui, sont définies et par les lois de la physique et par la perspective d'une destruction des conditions de vie par l'homme (Jean-Marie Paul) ; après la guerre, il s'élève ainsi contre le lancement de la bombe atomique sur Hiroshima qui a

montré la possibilité d'une telle destruction. Un des directeurs de conscience de l'Allemagne d'après-guerre, Ernst Bloch, souligne que la technique, destinée à être un « instrument de vie », a été définitivement transformée en « instrument de mort ». En s'en prenant à la pensée eschatologique inscrite dans *Das Prinzip Hoffnung* [Le principe de l'espoir, 1954-1959] de Bloch, Ernst Jonas cherche à mettre fin à un débat mené en Allemagne par la génération des soixante-huitards. *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation* [Le principe de responsabilité, 1979] est désormais le nouveau paradigme. Il se substitue au débat axé sur la responsabilité des « systèmes » et fait valoir que l'écologie est le nouveau défi éthique, défi relevé par une théologie critique dans *Le progrès mortel. De la destruction de la terre et des hommes* [Eugen Drewermann, *Der tödliche Fortschritt. Von der Zerstörung der Erde und des Menschen im Erbe des Christentums*, 1981]. Mais d'autres, comme Ulrich Horstmann, restent sceptiques face au monstre qu'est l'espèce humaine [*Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*, 1983], monstre qu'il faut fuir. Un autre tournant du débat confrontant « technique » et « éthique » se dessine en sociologie. En 1986, le sociologue allemand Ulrich Beck considère *La Société du risque* [*Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, 1986] comme un phénomène de la « seconde modernité » dont l'enjeu principal est de répartir les risques, notamment ceux induits par les nouvelles technologies, à l'échelle mondiale.

II

Si, jusqu'ici, le conflit opposant « technique » et « éthique » a été traité par rapport au ressenti de l'homme face au progrès vertigineux et à ses impacts sociologiques et philosophiques, idéologiques et littéraires, les répercussions de ce conflit sur la production artistique n'en ont point été négligées pour autant. Il ne fait pas de doute que le célèbre essai de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936) a sensibilisé des générations de chercheurs au dilemme dans lequel les innovations dans les médias, notamment au cinéma, avaient plongé la production artistique et les œuvres critiques.

Certes, il y a eu tout au long du dix-neuvième siècle une vive controverse opposant l'art et la littérature aux exigences d'une société

industrielle, mais c'est avec les nouveaux médias qu'une prise de conscience de l'étendue de cette controverse s'installe. L'essai de Benjamin résume les grands débats déclenchés par les avant-gardes dites historiques mais aussi par un cinéma devenu « parlant ».

L'entre-deux-guerres est marqué par de vives querelles. Des critiques réactionnaires s'acharnent partout contre les écrivains, notamment socialistes, qualifiés d'« intellectuels » qui abandonnent, selon Julien Benda, l'Absolu [*La Trahison des clercs*, 1927] ; en Allemagne, la presse conservatrice cherche à museler ces tendances, particulièrement sous la République de Weimar. On reproche à l'art et la littérature modernes d'être l'expression du « bolchevisme culturel ». En effet, dans les milieux de l'avant-garde européenne, la Révolution russe est d'abord accueillie comme un événement à la fois politique et esthétique. Mais très vite cette alliance nouée entre la révolution et les arts s'avère être un stratagème : au lieu de libérer les forces créatrices, les arts modernes contribuent à soumettre société, culture et production industrielle à une idée unique. Dans les pays dits socialistes, les avant-gardes seront bientôt remplacées par un art officiel unissant réalisme et pathos à des fins de propagande ; en Italie, le futurisme, qui mise sur Mussolini, faillit connaître un destin presque identique.

Alors même que les nouvelles prouesses techniques continuent à fasciner, toute innovation devient source de conflits. La production cinématographique par exemple, qui nécessite des financements importants, engendre des problèmes économiques opposant producteurs et collaborateurs. La « technique » change non seulement l'industrie cinématographique hollywoodienne, mais aussi toute forme de production artistique destinée au grand public ; l'arrivée de nouveaux médias modifie l'organisation de spectacles ainsi que la diffusion (Daniel Peltzman). De nombreuses voix s'élèvent contre la mise en œuvre de ce nouveau cinéma, contre un art réduit aux effets et contre le danger d'une manipulation des masses – à savoir celles de Walter Benjamin, de Bertold Brecht et de Siegfried Kracauer, ou encore d'Adorno et de Horkheimer dans *Dialectique de la raison* [*Dialektik der Aufklärung*, 1947] qui introduisent le terme de « industrie culturelle », un des termes clé de la critique des idéologies.

La musique moderne, surtout celle venue d'outre-Atlantique, est une des cibles privilégiées de la critique tournée contre le soi-disant « bolchevisme culturel » de la République de Weimar : le jazz, les girls, les nouvelles danses sont considérés comme porteurs de dés-humanisation. On les accuse de vider l'âme de l'homme moderne de

sa substance en l'exposant à des rythmes et des mouvements saccadés obéissant à des règles mathématiques et de se limiter à une exécution purement technique (Pascale Avenel-Cohen). De tous les arts, c'est peut-être la musique qui pâtit le plus de ce conflit entre « technique » et « éthique », principalement en raison du développement d'un « scientisme musical ». Certains compositeurs, cependant, se montrent soucieux de lui redonner son unicité indivisible, son pouvoir incantatoire en s'opposant aux esthétiques de laboratoire (Jacques Amblard).

Qui fixe les normes éthiques ? Le problème a toujours préoccupé l'humanité et continue à agiter philosophes, écrivains, intellectuels, historiens, artistes et scientifiques. Face à la globalisation de la technique et à l'accroissement des risques, la réflexion pluridisciplinaire s'impose plus que jamais dans un monde qui ne cesse de lancer des nouveaux défis comme ceux du génie génétique et des biotechnologies qui soulèvent – une fois de plus – la question de l'éthique face à l'utopie de l'abondance (Efstratia Oktapoda).

En Allemagne, Peter Sloterdijk soulève cette question dans un discours sur les règles pour le parc humain [*Regeln für den Menschenpark*, 1999] qu'on rapproche aussi de la fin du roman de Michel Houellebecq *Les Particules élémentaires* (1998) – et cette problématique imprègne la fin du millénaire sous l'emprise de la nouvelle utopie technique prometteuse de la « santé parfaite » [*Le Rêve biotechnique*, Lucien Sfez, 2001].

Et le roman de Houellebecq n'est qu'un exemple parmi les innombrables œuvres qui transgressent les limites de la *mimesis* aristotélicienne et, par la suite, celles de l'esthétique idéaliste interdisant de reproduire tout ce qui emplit d'horreur et de dégoût, de même que tout ce qui excite le désir. Cette discussion a pris de l'ampleur avec les nouvelles possibilités qui s'offrent aux médias. D'une part, le droit à l'information paraît exiger la description des souffrances humaines. D'autre part, même si elle vise, par un agencement de rhétoriques gravitant autour du « bien commun », à promouvoir l'initiative civile et/ou civique, une telle démonstration de la souffrance n'est pas sans risque – d'autant plus que chaque média cherche à se distinguer, voire à se démarquer, souvent sans égard pour la dignité de l'individu souffrant ni pour celle du spectateur. Par ailleurs, le public se trouve ainsi confronté à des discours médiatiques pluriels, incantatoires et répétitifs sur la souffrance (Vincent Meyer). Les problèmes éthiques soulevés par la médiatisation de la souffrance renvoient à celui de la plaidoirie dans les cours, surtout

quand il s'agit, par exemple, d'un procès pour viol ou pour crime. C'est notamment dans la tradition des Cours de Justice anglaises qu'on trouve une réflexion sur les limites éthiques de la technique de la plaidoirie. Plaider suppose de défendre son client avec conviction, chaleur, entraînement, sang-froid, adresse, convenance et esprit. Il faut savoir captiver pour finalement convaincre. Mais quelles sont les limites de la plaidoirie ? Et quelle est la place de l'éthique dans la plaidoirie (Anne Wagner) ?

Ces questions concernant la rhétorique ramènent aux fondements du conflit opposant « technique » et « éthique ». Les origines du conflit sont indépendantes du progrès scientifique et du développement d'une économie moderne misant sur la croissance. Il est au cœur de toute action humaine, chaque fois que la maîtrise particulière d'une technique implique un changement dans les rapports entre les membres d'une société, une redistribution des rapports de domination. L'histoire de Prométhée l'illustre aussi bien que la parabole au centre de *La Guerre du feu* (1911) de Rosny Aîné.

Dans le domaine des arts, « technique » et « éthique » se définissent par rapport à la réalisation d'une œuvre. Le passage de la poésie du classicisme à la poésie de la modernité en est une illustration. De 1630 environ jusqu'à *Crise de vers* de Mallarmé, la poésie française obéit à un canon de règles le plus souvent draconiennes. Après avoir été réduite (par Malherbe et Boileau entre autres) à un système de règles rigides la ramenant à une morale du devoir et de l'effort, et, surtout, à une technique qui risque d'en dessécher la dimension poétique, l'autonomie progressive de la poésie moderne montre comment le poète, au lieu de s'en tenir à une technique imposée, cherche une « éthique personnelle » (Peter Schnyder). Mais depuis le romantisme d'un Victor Hugo et de son héritier moderne Charles Baudelaire, la poésie est aussi le terrain d'un conflit entre les arts et ce progrès qui, au service du capitalisme, donne raison à la prophétie de Marx et Engels dans *Le Manifeste du parti communiste* (1848) et révolutionne la production pour finir par transformer l'univers. Au vingtième siècle, l'œuvre de René Char fournit l'exemple d'une poésie empli de la conscience d'une technique qui n'est pas neutre, mais qui modifie au contraire en profondeur les rapports des hommes avec le monde, puis leurs rapports entre eux. Au lieu de répondre à la question « Qui commande ? », ils cherchent à renouer avec le dialogue Homme/Terre (Jean-Dominique Poli).

Tout ceci ne doit faire oublier ni à l'artiste ni au scientifique qu'ils sont également des citoyens : malgré l'autonomie indispensable de leurs sphères, malgré leur passion de la découverte et ce désir farouche d'être les premiers (ce qui est d'ailleurs une saine émulation), une lourde responsabilité pèse sur eux. À ce titre, ils ne sont pas dispensés d'une réflexion sur leur recherche, en termes de pertinence scientifique d'abord, mais aussi en termes de questionnement quant aux conséquences sociales de celle-ci (Joseph Jean-fils).

La télécommunication a changé la face du monde. L'âge du numérique [Dominique Nora, *Les Conquistadors du cybermonde*, 1995] est celui de nouveaux défis pour tous les domaines d'une société appelée « postmoderne » ou « postindustrielle ». Les technologies font ressortir d'une manière spécifique la tentation de l'avoir et de l'accumulation d'un côté, la difficulté de construire de l'autre. Et, inversement, les possibilités inédites de la création artistique et du débat démocratique. Mais plus les nouveaux médias de l'information et de la communication prennent de l'importance, moins les hommes paraissent aptes à communiquer entre eux (Odile Riondet). Partageons, dans la continuation des articles réunis dans ce volume, l'idéal d'un *homo communicans* à l'esprit critique.

Boulogne-sur-Mer, septembre 2010

Jacqueline Bel et Till R. Kuhnle