

Le système des sept arts libéraux, tel que Martianus Capella l'avait codifié, repris par Charlemagne lorsqu'il entreprit de sauver la culture impériale, devint le cadre d'un enseignement dont le but était de mieux interpréter la parole divine, de discerner les armatures de l'ordre universel, mais aussi d'aider à mieux tenir sa place dans la cité terrestre, puisque l'on considérait celle-ci comme homologue à la cité de Dieu. Il continua de former des " orateurs ", des experts de l'oraison et de la pratique oratoire. A ces arts initiait précisément la faculté propédeutique de l'université.

Au XIIe siècle cependant, Hugues de Saint Victor, entreprenant le classement des connaissances humaines, jugea nécessaire de faire une place auprès des arts libéraux aux arts " mécaniques ", c'est-à-dire à ceux qui font intervenir le corps, les muscles, la main. Hugues toutefois situa ceux-ci très en contrebas, dans une position subordonnée, domestique, analogue à celle assignée, dans les maisons nobles, aux gens de métier (ministerium, ministériaux), logés à part dans les communs, soumis aux ordres des maîtres, isolés d'eux par une frontière de classe infranchissable.

La délimitation entre les arts libéraux et les arts mécaniques prend assise en effet sur de très vieilles attitudes mentales, alliant la noblesse à l'oisiveté, réputant le travail manuel " servile ", indigne de l'homme de qualité, sur d'autres aussi, manichéennes, qui, voyant dans le charnel la part maudite de l'univers, tournaient le dos à la matière, la redoutaient, la condamnaient, s'évertuant à dégager à toute force le spirituel du corporel. Ces tendances de la pensée incitaient à répartir les divers " arts " au sein d'un édifice à deux niveaux : à l'étage maître, les pratiques conférant la maîtrise du verbe, du chant, des idées, de toutes les activités qui relient l'être humain au domaine des anges ; au ras du sol, au plan des cuisines, les façons de travailler le bois, la laine, le métal, la chair même, et qui rabaissent vers le bestial. Entre les deux, ce fossé qui, par exemple, sépara très longtemps les médecins, gens de réflexion, interprétant des symptômes, habiles à remettre en ordre l'organisme sans y porter la main, des chirurgiens, confondus avec les barbiers et les bourreaux, parce que, munis d'outils, ils touchaient au corps, et qui durent pendant des siècles lutter pour faire admettre leur " art " parmi les libéraux.

Pendant des siècles, un semblable désir de forcer la cloison anima ceux que nous appellerions des artistes. Ils étaient en effet, pour des raisons identiques, exclus. Principalement parce que, dans la conscience médiévale, ce qu'est pour nous l'art demeurait enfoui au profond d'une mystique et d'une morale. La beauté n'était pas recherchée pour elle-même. Elle était offerte à la gloire de Dieu. Dans l'œuvre d'art, la meilleure part des richesses du monde était, au sens plein du terme, " consacrée " et par cette vocation sacrificielle, l'intention, la signification symbolique, la valeur du matériau, le temps passé à l'élaborer se trouvait privilégié par rapport au travail des mains. L'œuvre d'art, d'autre part, collaborait

à l'élucidation des mystères ; elle entendait livrer aux regards des équivalences de l'invisible. Par conséquent, l'acte créateur incombait aux prêtres, aux savants, aux hommes du livre et de la parole. Orfèvres, brodeurs, verriers, imagiers, n'avaient mission que d'exécuter.

DUBY (GEORGES)

Hierarchie des arts au Moyen Age : les arts libéraux et les arts Mécaniques.

Le moteur automobile d'aujourd'hui n'est pas le descendant du moteur de 1910, seulement parce que le moteur de 1910 était celui que construisaient nos ancêtres. Il n'est pas non plus son descendant parce qu'il est plus perfectionné relativement à l'usage ; en fait, pour tel ou tel usage, un moteur de 1910 reste supérieur à un moteur de 1956. (...) On pourrait dire que le moteur actuel est un moteur concret, alors que le moteur ancien est un moteur abstrait.

SIMONDON (GILBERT)

MEOT, p. 20-21

« L'objet technique existe donc comme un type spécifique obtenu au terme d'une série convergente. Cette série va du mode abstrait au mode concret : elle tend vers un état qui ferait de l'être technique un système entièrement cohérent avec lui-même, entièrement unifié. »

SIMONDON (GILBERT)

MEOT, p.23

« L'adjonction d'une structure supplémentaire n'est un véritable progrès pour l'objet technique que si cette structure s'incorpore concrètement à l'ensemble des schèmes dynamiques de fonctionnement ; pour cette raison, nous dirons que la tétrode à faisceaux dirigés est plus concrète que la penthode. »

SIMONDON (GILBERT)

MEOT, p.30

« La concrétisation donne à l'objet technique une place intermédiaire entre l'objet naturel et la représentation scientifique. L'objet technique abstrait, c'est-à-dire primitif, est très loin de constituer un système naturel ; il est la traduction en matière d'un ensemble de notions et de principes scientifiques séparés les uns des autres en profondeur, et rattachés seulement par leurs conséquences qui sont convergentes pour la production de l'effet recherché. Cet objet technique primitif n'est pas un système naturel, physique ; il est la traduction physique d'un système intellectuel. Pour cette raison, il est une application ou un faisceau d'applications ; il vient après le savoir, et ne peut rien apprendre ; il ne peut être examiné inductivement comme un objet naturel, car il est précisément artificiel. »

SIMONDON (GILBERT)

MEOT, p. 46

« Au contraire, l'objet technique concret, c'est-à-dire évolué, se rapproche du mode d'existence des objets naturels, il tend vers la cohérence interne, vers la fermeture du système des causes et des effets qui s'exercent circulairement à l'intérieur de son enceinte, et de plus il incorpore une partie du monde naturel qui intervient comme condition de fonctionnement, et fait ainsi partie du système des causes et des effets. »

SIMONDON (GILBERT)  
MEOT, p. 46

« La concrétisation des objets techniques est conditionnée par le rétrécissement de l'intervalle qui sépare les sciences et les techniques ; la phase artisanale primitive est caractérisée par une faible corrélation entre sciences et techniques, alors que la phase industrielle est caractérisée par une corrélation élevée. La construction d'un objet technique déterminé peut devenir industrielle lorsque cet objet est devenu concret, ce qui signifie qu'il est connu d'une manière à peu près identique selon l'intention constructive et selon le regard scientifique.

SIMONDON (GILBERT)  
MEOT, p.36

Si l'homme ressent souvent une frustration devant la machine, c'est parce que la machine le remplace fonctionnellement en tant qu'individu : la machine remplace l'homme porteur d'outils. Dans les ensembles techniques des civilisations industrielles, les postes où plusieurs hommes doivent travailler en un étroit synchronisme deviennent plus rares que par le passé, caractérisé par le niveau artisanal. Au contraire, au niveau artisanal, il est très fréquent que certains travaux exigent un groupement d'individus humains ayant des fonctions complémentaires : pour ferrer un cheval, il faut un homme qui tienne le pied du cheval et un autre qui mette le fer, puis le cloue. Pour bâtir, le maçon avait son aide, le goujat. Pour battre au fléau, il faut posséder une bonne perception des structures rythmiques, qui synchronisent les mouvements alternés des membres de l'équipe. Or, on ne peut affirmer que ce sont les aides seuls qui ont été remplacés par des machines ; c'est le support même de l'individualisation technique qui a changé : ce support était un individu humain ; il est maintenant la machine ; les outils sont portés par la machine, et on pourrait définir la machine comme ce qui porte ses outils et les dirige. L'homme dirige ou règle la machine porteuse d'outils ; il réalise des groupements de machines mais ne porte pas les outils ; la machine accomplit bien le travail central, celui du maréchal ferrant et non celui de l'aide ; l'homme, dégagé de cette fonction d'individu technique qui est la fonction artisanale par essence, peut devenir soit organisateur de l'ensemble des individus techniques, soit aide des individus techniques : il graisse, nettoie, enlève débris et bavures, c'est-à-dire joue le rôle d'un auxiliaire, à certains égards ; il fournit la machine en éléments, changeant la courroie, affûtant le foret ou

l'outil de tour. Il a donc, en ce sens, un rôle au-dessous de l'individualité technique, et un autre rôle au-dessus : servant et régleur, il encadre la machine, individu technique, en s'occupant du rapport de la machine aux éléments et à l'ensemble ; il est organisateur des relations entre les niveaux techniques, au lieu d'être lui-même un des niveaux techniques, comme l'artisan. Pour cette raison, un technicien adhère moins à sa spécialisation professionnelle qu'un artisan.

(...) Dans la réflexion sur les conséquences du développement technique en relation avec l'évolution des sociétés humaines, c'est du processus d'individualisation des objets techniques qu'il faut tenir compte avant tout ; l'individualité humaine se trouve de plus en plus dégagée de la fonction technique par la construction d'individus techniques ; les fonctions qui restent pour l'homme sont au-dessous et au-dessus de ce rôle de porteur d'outil, vers la relation aux éléments et vers la relation aux ensembles. Or, comme ce qui jadis était employé dans le travail technique était précisément l'individualité de l'homme qui devait se techniciser puisque la machine ne le pouvait pas, la coutume a été prise de donner à chaque individu humain, dans le travail, une seule fonction ; ce monisme fonctionnel était parfaitement utile et nécessaire lorsque l'homme devenait individu technique. Mais il crée actuellement un malaise, parce que l'homme, cherchant toujours à être individu technique, n'a plus de place stable près de la machine : il devient servant de la machine ou organisateur de l'ensemble technique ; or, pour que la fonction humaine ait un sens, il est nécessaire que chaque homme employé à une tâche technique entoure la machine aussi bien par le haut que par le bas, la comprenne en quelque sorte, et s'occupe de ses éléments aussi bien que de son intégration dans l'ensemble fonctionnel. Car c'est une erreur que d'établir une distinction hiérarchique entre le soin à donner aux éléments et le soin à donner aux ensembles. La technicité n'est pas une réalité hiérarchisable ; elle existe tout entière dans les éléments, et se propage transductivement dans l'individu technique et les ensembles : les ensembles, à travers les individus, sont faits d'éléments, et il sort d'eux des éléments. L'apparente prééminence des ensembles provient du fait que les ensembles sont actuellement pourvus des prérogatives des personnes jouant le rôle de chefs. En fait, les ensembles ne sont pas des individus ; de même, une dévaluation des éléments est produite par le fait que l'utilisation des éléments était jadis le propre des aides et que ces éléments étaient peu élaborés. Ainsi, le malaise dans la situation relative de l'homme et de la machine provient du fait que l'un des rôles techniques, celui de l'individu, avait été tenu jusqu'à nos jours par des hommes ; n'étant plus être technique, l'homme est obligé d'apprendre une nouvelle fonction, et de trouver dans l'ensemble technique une place qui ne soit plus celle de l'individu technique ; le premier mouvement consiste à occuper les deux fonctions non individuelles, celle des éléments et celle de la direction de l'ensemble ; mais

dans ces deux fonctions l'homme se trouve en conflit avec le souvenir de lui-même : l'homme a tellement joué le rôle de l'individu technique que la machine devenue individu technique paraît encore être un homme et occuper la place de l'homme, alors que c'est l'homme au contraire qui remplaçait provisoirement la machine avant que de véritables individus techniques aient pu se constituer. Dans tous les jugements qui sont portés sur la machine, il y a une humanisation implicite de la machine qui a comme source profonde ce changement de rôle ; l'homme avait appris à être l'être technique au point de croire que l'être technique devenu concret se met à jouer abusivement le rôle de l'homme. Les idées d'asservissement et de libération sont beaucoup trop liées à l'ancien statut de l'homme comme objet technique pour pouvoir correspondre au vrai problème de la relation de l'homme et de la machine. Il est nécessaire que l'objet technique soit connu en lui-même pour que la relation de l'homme à la machine devienne stable et valide : d'où la nécessité d'une culture technique.

SIMONDON (GILBERT)

*Du mode d'existence des objets techniques*, 1ère partie, chap.II, V, Aubier, 1989 (1958), p. 78-79 et 80-82

« L'objet technique ne doit pas être envisagé comme un être artificiel, le sens de son évolution est une concrétisation. (...) un objet technique perfectionné est un objet technique individualisé, en lequel chaque structure est plurifonctionnelle, surdéterminée ; chaque structure y existe non pas seulement comme organe, mais comme corps, comme milieu, comme fond pour les autres structures ; en ce système de compatibilité dont la systématique se ferme comme une axiomatique, se sature, chaque élément remplit non seulement une fonction dans l'ensemble mais une fonction d'ensemble. Il y a comme une redondance d'information dans l'objet technique devenu concret. Cette notion d'information permet d'interpréter l'évolution générale des objets techniques selon la loi de conservation de la technicité, à travers une succession des éléments, des individus et des ensembles ; le véritable progrès des objets techniques s'effectue à travers un schème de relaxation et non de continuité ; il y a conservation de la technicité comme information à travers les cycles successifs d'évolution. »

SIMONDON (GILBERT)

Gilbert Simondon. *Du mode d'existence des objets techniques*, « Genèse et évolution des objets techniques », pp. 265-266

[...] l'aspect de l'évolution technique se modifie lorsqu'on rencontre, au XIXe siècle, la naissance des individus techniques complets. Tant que ces individus remplacent seulement les animaux, la perturbation n'est pas une frustration. La machine à vapeur remplace le cheval pour remorquer les wagons ; elle actionne la filature : les gestes sont modifiés dans une certaine mesure, mais l'homme n'est pas remplacé tant que la machine

apporte seulement une utilisation plus large des sources d'énergie. Les Encyclopédistes connaissaient et magnifiaient le moulin à vent, qu'ils représentaient dominant les campagnes de sa haute structure muette. Plusieurs planches, extrêmement détaillées, sont consacrées à des moulins à eau perfectionnés. La frustration de l'homme commence avec la machine qui remplace l'homme, avec le métier à tisser automatique, avec les presses à forger, avec l'équipement des nouvelles fabriques ; ce sont les machines que l'ouvrier brise dans l'émeute, parce qu'elles sont ses rivales, non plus moteurs mais porteuses d'outils ; le progrès du XVIIIe siècle laissait intact l'individu humain parce que l'individu humain restait individu technique, au milieu de ses outils dont il était le centre et le porteur. Ce n'est pas seulement par la dimension que la fabrique se distingue de l'atelier de l'artisan, mais par le changement du rapport entre l'objet technique et l'être humain : la fabrique est un ensemble technique qui comporte des machines automatiques, dont l'activité est parallèle à l'activité humaine : la fabrique utilise de véritables individus techniques, tandis que, dans l'atelier, c'est l'homme qui prête son individualité à l'accomplissement des actions techniques. Dès lors, l'aspect le plus positif, le plus direct, de la première notion de progrès, n'est plus éprouvé. Le progrès du XVIIIe siècle est un progrès ressenti par l'individu dans la force, la rapidité et la précision de ses gestes. Celui du XIXe siècle ne peut plus être éprouvé par l'individu, parce qu'il n'est plus centralisé par lui comme centre de commande et de perception, dans l'action adaptée. L'individu devient seulement le spectateur des résultats du fonctionnement des machines, ou le responsable de l'organisation des ensembles techniques mettant en œuvre les machines. C'est pourquoi la notion de progrès se dédouble, devient angoissante, ambivalente ; le progrès est à distance de l'homme et n'a plus de sens pour l'homme individuel, car les conditions de la perception intuitive du progrès par l'homme n'existent plus.

SIMONDON (GILBERT)

*Du mode d'existence des objets techniques*, 1969, Aubier, p. 115-116.

L'opposition dressée entre la culture et la technique, entre l'homme et la machine, est fautive et sans fondement ; elle ne recouvre qu'ignorance ou ressentiment. Elle masque derrière un facile humanisme une réalité riche en efforts humains et en forces naturelles, et qui constitue le monde des objets techniques, médiateurs entre la nature et l'homme.

SIMONDON (GILBERT)

*Du mode d'existence des objets techniques*, éd. Aubier, pp. 9-11

L'opposition dressée entre la culture et la technique, entre l'homme et la machine, est fautive et sans fondement ; elle ne recouvre qu'ignorance ou ressentiment. Elle masque derrière un facile humanisme une réalité riche en efforts humains et en forces naturelles, et



qui constitue le monde des objets techniques, médiateurs entre la nature et l'homme. La culture se conduit envers l'objet technique comme l'homme envers l'étranger quand il se laisse emporter par la xénophobie primitive. Le misonéisme orienté contre les machines n'est pas tant haine du nouveau que refus de la réalité étrangère. Or, cet être étranger est encore humain, et la culture complète est ce qui permet de découvrir l'étranger comme humain. De même, la machine est l'étrangère ; c'est l'étrangère en laquelle est enfermé de l'humain, méconnu, matérialisé, asservi, mais restant pourtant de l'humain. La plus forte cause d'aliénation dans le monde contemporain réside dans cette méconnaissance de la machine, qui n'est pas une aliénation causée par la machine, mais par la non connaissance de sa nature et de son essence, par son absence du monde des significations, et par son omission dans la table des valeurs et des concepts faisant partie de la culture. [...] En fait, cette contradiction inhérente à la culture provient de l'ambiguïté des idées relatives à l'automatisme, en lesquelles se cache une véritable faute logique. Les idolâtres de la machine présentent en général le degré de perfection d'une machine comme proportionnel au degré d'automatisme. Dépasant ce que l'expérience montre, ils supposent que, par un accroissement et un perfectionnement de l'automatisme, on arriverait à réunir et à interconnecter toutes les machines entre elles, de manière à constituer une machine de toutes les machines. Or, en fait, l'automatisme est un assez bas degré de perfection technique. Pour rendre une machine automatique, il faut sacrifier bien des possibilités de fonctionnement, bien des usages possibles. L'automatisme, et son utilisation sous forme d'organisation industrielle que l'on nomme automation, possède une signification économique ou sociale plus qu'une signification technique. Le véritable perfectionnement des machines, celui dont on peut dire qu'il élève le degré de technicité, correspond non pas à un accroissement de l'automatisme, mais au contraire au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une certaine marge d'indétermination. C'est cette marge qui permet à la machine d'être sensible à une information extérieure. C'est par cette sensibilité des machines à de l'information qu'un ensemble technique peut se réaliser, bien plus que par une augmentation de l'automatisme. Une machine purement automatique, complètement fermée sur elle-même, dans un fonctionnement prédéterminé, ne pourrait donner que des résultats sommaires. La machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte, et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant des machines les unes par rapport aux autres. Loin d'être le surveillant d'une troupe d'esclaves, l'homme est l'organisateur permanent d'une société des objets

techniques qui ont besoin de lui comme les musiciens ont besoin du chef d'orchestre.

SIMONDON (GILBERT)

Du mode d'existence des objets techniques,  
Aubier, pp.9-11

Dans une montre une partie est l'instrument du mouvement des autres, mais un rouage n'est pas la cause efficiente de la production d'un autre rouage ; certes une partie existe pour une autre, mais ce n'est pas par cette autre partie qu'elle existe. C'est pourquoi la cause productrice de celles-ci et de leur forme n'est pas contenue dans la nature (de cette matière), mais en dehors d'elle dans un être, qui d'après des Idées peut réaliser un tout possible par sa causalité. C'est pourquoi aussi dans une montre un rouage ne peut en produire un autre et encore moins une montre d'autres montres, en sorte qu'à cet effet elle utiliserait (elle organiserait) d'autres matières ; c'est pourquoi elle ne remplace pas d'elle-même les parties, qui lui ont été ôtées, ni ne corrige leurs défauts dans la première formation par l'intervention des autres parties, ou se répare elle-même, lorsqu'elle est déréglée : or tout cela nous pouvons en revanche l'attendre de la nature organisée. Ainsi un être organisé n'est pas simplement machine, car la machine possède uniquement une force motrice ; mais l'être organisé possède en soi une force formatrice qu'il communique aux matériaux, qui ne la possèdent pas (il les organise) : il s'agit ainsi d'une force formatrice qui se propage et qui ne peut pas être expliquée par la seule faculté de mouvoir (le mécanisme).

KANT

*Critique de la faculté de juger*

### *De l'art en général*

1. L'art se distingue de la nature comme le faire (facere) se distingue de l'agir ou de l'effectuer en général (agere), et le produit ou la conséquence de l'art se distingue en tant qu'œuvre (opus) du produit de la nature en tant qu'effet (effectus). En droit, on ne devrait appeler art que la production par liberté, c'est-à-dire par un arbitre qui place la raison au fondement de ses actions. Car, bien qu'on se plaise à désigner comme une œuvre d'art le produit des abeilles (les gâteaux de cire édifiés avec régularité), cela ne s'entend toutefois que par analogie avec l'art ; dès que l'on songe en effet que les abeilles ne fondent leur travail sur aucune réflexion rationnelle qui leur serait propre, on convient aussitôt qu'il s'agit là d'un produit de leur nature (de l'instinct), et c'est uniquement à leur créateur qu'on l'attribue en tant qu'art. Quand, fouillant un marécage, on découvre, comme c'est arrivé parfois, un morceau de bois taillé, on ne dit pas que c'est un produit de la nature, mais de l'art ; sa cause productrice a pensé à une fin, à laquelle ce morceau de bois est redevable de sa forme. Au demeurant aperçoit-on sans doute aussi de l'art en toute chose qui est constituée de telle façon qu'une représentation de ce qu'elle est a dû nécessairement, dans sa cause,

précéder son effectivité (comme c'est le cas même chez les abeilles), sans que pour autant cette cause ait été en mesure de précisément penser l'effet ; reste que, quand on désigne une chose comme constituant absolument une œuvre d'art, pour la différencier d'un effet produit par la nature, c'est toujours une œuvre de l'homme qu'on entend par là. 2. L'art, en tant qu'habileté de l'être humain, se distingue aussi de la science (comme le pouvoir du savoir), à la manière dont le pouvoir pratique se distingue du pouvoir théorique, ou la technique de la théorie (comme l'arpentage se distingue de la géométrie). Et, dans cette mesure, on ne désigne pas non plus comme constituant de l'art ce qu'on a le pouvoir de faire dès lors que simplement l'on sait ce qui doit être fait et que l'on se borne donc à connaître suffisamment l'effet recherché. Seul ce que l'on n'a pas aussitôt l'habileté de faire du simple fait qu'on le connaît de la manière la plus parfaite relève de l'art. [L'anatomiste] Camper décrit très exactement les propriétés que devrait avoir la meilleure chaussure, mais il ne pouvait assurément en faire aucune.

3. L'art se distingue aussi de l'artisanat ; le premier est dit libéral(1), le second peut être nommé aussi art mercantile. On regarde le premier comme s'il ne pouvait répondre à une finalité (réussir) qu'en tant que jeu, c'est-à-dire comme une activité qui soit en elle-même agréable ; on regarde le second comme constituant un travail, c'est-à-dire comme une activité qui est en elle-même désagréable (pénible) et qui n'est attirante que par son effet (par exemple, à travers son salaire), et qui peut par conséquent être imposée de manière contraignante. Afin de savoir si, dans la hiérarchie des corps de métier, les horlogers doivent être tenus pour des artistes et les forgerons, en revanche, pour des artisans, il faudrait disposer d'un autre angle d'appréciation que celui que nous faisons nôtre ici ; car il faudrait prendre pour point de vue la proportion des talents qui doivent nécessairement se trouver au fondement de l'une ou l'autre de ces activités. Quant à déterminer si, même entre ce qu'on appelle les sept arts libéraux, il n'en est pas quelques-uns qui auraient dû être mis au nombre des sciences et d'autres comparés à des métiers, je ne veux pas en débattre ici. En revanche, que dans tous les arts libéraux soit en tout cas requise une certaine dimension de contrainte ou, comme l'on dit, un mécanisme, sans quoi l'esprit, qui dans l'art doit être libre et, seul, anime l'œuvre, n'aurait aucun corps et s'évaporerait entièrement (rôle que jouent, par exemple, dans la poésie l'exactitude et la richesse de la langue, en même temps que la prosodie et la métrique), il n'est pas inutile de le rappeler, dans la mesure où beaucoup de nouveaux éducateurs croient apporter la meilleure contribution possible à un art libéral en y supprimant toute contrainte et en le transformant, de travail qu'il était, en un simple jeu.

(1) Les arts libéraux étaient au moyen âge divisés en deux parties : le *trivium* (grammaire, rhétorique,

dialectique) et le *quadrivium* (arithmétique, géométrie, astronomie, musique).

KANT

*Critique de la faculté de juger*, 1790, Paragraphe 43 - De l'art en général. Éditions Aubier (GF) © 1995, Traduction d'Alain Renaut

La physique arriva beaucoup plus lentement à trouver la grande route de la science ; car il n'y a guère plus d'un siècle et demi, que l'essai ingénieux de Bacon de Vérulam a en partie provoqué, et, parce qu'on était déjà sur la trace, en partie stimulé encore cette découverte, qui ne peut s'expliquer que par une révolution subite de la pensée. Je ne veux ici considérer la physique qu'autant qu'elle est fondée sur des principes empiriques. Lorsque Galilée fit rouler ses boules sur un plan incliné avec une accélération déterminée et choisie par lui-même, ou que Torricelli fit porter à l'air un poids qu'il savait être égal à celui d'une colonne d'eau à lui connue, ou que, plus tard, Stahl transforma des métaux en chaux et celle-ci à son tour en métal, en y retranchant ou en y ajoutant certains éléments, alors ce fut une nouvelle lumière pour tous les physiciens. Ils comprirent que la raison n'aperçoit que ce qu'elle produit elle-même d'après ses propres plans, qu'elle doit prendre les devants avec les principes qui déterminent ses jugements suivant des lois constantes, et forcer la nature à répondre à ses questions, au lieu de se laisser conduire par elle comme en lisières ; car autrement nos observations faites au hasard et sans aucun plan tracé d'avance ne sauraient se rattacher à une loi nécessaire, ce que cherche et exige pourtant la raison. Celle-ci doit se présenter à la nature tenant d'une main ses principes, qui seuls peuvent donner à des phénomènes concordants l'autorité de lois, et de l'autre l'expérimentation, telle qu'elle l'imagine d'après ces mêmes principes. Elle lui demande de l'instruire, non comme un écolier qui se laisse dire tout ce qui plaît au maître, mais comme un juge en fonctions, qui contraint les témoins à répondre aux questions qu'il leur adresse. La physique est donc redevable de l'heureuse révolution qui s'est opérée dans sa méthode à cette simple idée, qu'elle doit chercher (et non imaginer) dans la nature, conformément aux idées que la raison même y transporte, ce qu'elle doit en apprendre, et dont elle ne pourrait rien savoir par elle-même. C'est ainsi qu'elle est entrée d'abord dans le sûr chemin de la science, après n'avoir fait pendant tant de siècles que tâtonner.

KANT

Préface (1787) à la seconde édition de la *Critique de la raison pure* (1781), traduction de Barni et Archambault

Inventer est tout autre chose que découvrir. Car ce qu'on découvre est considéré comme déjà existant sans être révélé, par exemple l'Amérique avant Colomb ; mais ce que l'on invente, la poudre à canon par exemple, n'était pas connu avant l'artisan qui l'a fabriqué. Les

deux choses peuvent avoir leur mérite. On peut trouver quelque chose que l'on ne cherche pas (comme l'alchimiste le phosphore) et ce n'est pas un mérite. - Le talent d'inventeur s'appelle le génie, mais on n'applique jamais ce nom qu'à un créateur, c'est-à-dire à celui qui s'entend à faire quelque chose et non pas à celui qui se contente de connaître et de savoir beaucoup de choses ; on ne l'applique pas à qui se contente d'imiter, mais à qui est capable de faire dans ses ouvrages une production originale ; en somme à un créateur, à cette condition seulement que son œuvre soit un modèle.

KANT

Dans une montre, une partie est l'instrument qui fait se mouvoir les autres ; mais un rouage n'est pas la cause efficiente qui engendre les autres ; une partie, il est vrai, existe pour l'autre, mais non par cette autre. La cause efficiente de ces parties et de leur forme n'est pas dans la nature (de cette matière) mais au-dehors, dans un être qui peut agir en vertu d'idées d'un tout possible par sa causalité. C'est pourquoi, dans une montre, un rouage n'en produit pas un autre et encore moins une montre d'autres montres, en utilisant (organisant) pour cela une autre matière ; elle ne remplace pas d'elle-même les parties dont elle est privée et ne corrige pas les défauts de la première formation à l'aide des autres parties ; si elle est déréglée, elle ne se répare pas non plus d'elle-même, toutes choses qu'on peut attendre de la nature organisée. Un être organisé n'est pas seulement une machine - car celle-ci ne détient qu'une force motrice -, mais il possède une énergie formatrice qu'il communique même aux matières qui ne la possèdent pas (il les organise), énergie formatrice qui se propage et qu'on ne peut expliquer uniquement par la puissance motrice (le mécanisme). On dit trop peu de la nature et de son pouvoir pour des productions organisées, quand on l'appelle un analogue de l'art ; on imagine alors l'artiste (un être raisonnable) en dehors d'elle. Elle s'organise au contraire elle-même dans chaque espèce de ses produits organisés ; dans l'ensemble, il est vrai, d'après un même modèle, mais avec les modifications convenables exigées pour la conservation de soi-même suivant les circonstances. (...) Pour préciser, l'organisation de la nature n'offre rien d'analogue avec une causalité quelconque à nous connue.

KANT

*Critique de la faculté de juger*

À l'égard des choses qui peuvent être autrement qu'elles ne sont, il y en a qui sont un résultat durable de faction, et d'autres qui en sont un résultat, pour ainsi dire, fugitif ; car c'est une différence dont il faut tenir compte ; mais je m'en rapporte encore sur ce point à mes Discours exotériques ; en sorte que la disposition, ou l'habitude de pure théorie, guidée par la raison, ne doit pas être confondue avec la disposition, ou l'habitude d'exécution, également guidée par la raison ; elles ne

sont pas comprises l'une dans l'autre ; car ni la théorie n'est l'exécution, ni l'exécution n'est la théorie. Mais comme l'architecture est un art, et ce qu'on peut appeler une disposition ou habitude d'exécution, accompagnée de raison ; et comme il n'est aucun art qui ne soit pas une telle habitude, ni aucune habitude ou disposition de ce genre, qui ne soit un art, il faudrait en conclure qu'un art et une habitude d'exécution dirigée par la raison véritable, sont la même chose. Au reste, tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelque-une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être. Mais comme l'exécution et la théorie sont deux choses différentes, il s'ensuit nécessairement que l'art se rapporte à l'exécution et non à la théorie. Enfin, le hasard et l'art semblent, sous un certain rapport, s'appliquer aux mêmes objets, comme le dit Agathon : « L'art chérit la fortune, et la fortune favorise l'art. » L'art est donc, comme je viens de le dire, une certaine habitude d'exécution dirigée par la véritable raison ; et le défaut d'art, au contraire, est une habitude d'exécution dirigée par un faux raisonnement, dans les choses qui peuvent être autrement qu'elles ne sont.

ARISTOTE

*Ethique à Nicomaque*

La fusion actuelle de la culture et du divertissement n'entraîne pas seulement une dépravation de la culture, mais aussi une intellectualisation forcée du divertissement. La raison en est d'abord que l'on n'a accès qu'à ces reproductions que sont le cinéma, la radio. A l'époque de l'expansion libérale, le divertissement se nourrissait d'une foi intacte dans l'avenir : les choses resteraient en l'état, tout en s'améliorant cependant. De nos jours, cette foi est encore plus intellectualisée ; elle devient si subtile qu'elle perd de vue tout objectif et n'est plus que ce fond doré de lanterne magique projeté derrière la réalité. Elle se compose de la signification particulière dont le spectacle – en parfait parallélisme avec la vie – investit une fois de plus le beau garçon, l'ingénieur, la jeune fille dynamique, l'homme sans scrupule présenté comme un homme de caractère, et, pour finir, les autos et les cigarettes, même lorsque l'amusement ne rapporte guère aux producteurs, mais uniquement au système dans son ensemble. L'amusement lui-même devient un idéal, il prend la place des biens plus élevée dont il prive entièrement les masses, en les répétant sous une forme encore plus stéréotypée que les slogans publicitaires financée par des intérêts privés. L'intériorité, forme subjectivement réduite de la vérité, fut de tout temps assujettie aux maîtres de l'extérieur, bien plus qu'elle ne l'imaginait. L'industrie culturelle la transforme en mensonge évident. Elle n'est plus ressentie que comme



rabâchage que l'on subit comme un assaisonnement aigre-doux dans les best-sellers religieux, les films psychologiques et les romans-feuilletons des magazines féminins, afin de pouvoir dominer d'autant plus sûrement les émotions de la vie réelle. Dans ce sens, l'amusement réalise la purgation des passions qu'Aristote attribue déjà à la tragédie, et que Mortimer Adler assigne au film. L'industrie culturelle révèle la vérité sur la catharsis comme elle la révèle sur le style. Plus les positions de l'industrie culturelle se renforcent, plus elle peut agir brutalement envers les besoins des consommateurs, les susciter, les orienter, les discipliner, et aller jusqu'à abolir l'amusement : aucune limite n'est plus imposée à un progrès culturel de ce genre. Mais la tendance est immanente au principe même de l'amusement « éclairé » et bourgeois. Si le besoin d'amusement a été produit dans une large mesure par l'industrie qui utilisait le sujet d'une œuvre pour la recommander aux masses, la reproduction d'une friandise pour vanter la chromolithographie et, inversement, l'image du pudding pour faire vendre la poudre de pudding, l'amusement lui, a toujours révélé combien il dépendait de la manipulation commerciale, du baratin du vendeur, du bonimenteur des foires. Mais l'affinité qui existait à l'origine entre les affaires et l'amusement apparaît dans les objectifs qui lui sont assignés : faire l'apologie de la société. S'amuser signifie être d'accord. Cela n'est possible que si on isole l'amusement de l'ensemble du processus social, si on l'abêtit en sacrifiant au départ la prétention qu'a toute œuvre, même la plus insignifiante, de refléter le tout dans ses modestes limites. S'amuser signifie toujours : ne penser à rien, oublier la souffrance même là où elle est montrée. Il s'agit, au fond, d'une forme d'impuissance. C'est effectivement une fuite mais, pas comme on le prétend, une fuite devant la triste réalité ; c'est au contraire une fuite devant la dernière volonté de résistance que cette réalité peut encore avoir laissé subsister en chacun. La libération promise par l'amusement est la libération du penser en tant que négation. L'impudence de cette question qui est de pure rhétorique : « que croyez-vous que les gens réclament ? » réside dans le fait qu'elle en appelle à ces gens même en tant que sujets pensants qu'elle a pour tâche spécifique de priver progressivement de leur subjectivité. Même lorsqu'il arrive que le public se révolte contre l'industrie culturelle, il n'est capable que d'une très faible rébellion, puisqu'il est le jouet passif de cette industrie. Il est devenu néanmoins de plus en plus difficile de tenir les gens par la bride. Le progrès de leur abêtissement doit aller de pair avec le progrès de leur intelligence. A l'époque, des statistiques, les masses sont trop déniaisées pour s'identifier avec le millionnaire sur l'écran et trop abruties pour s'écarter tant soit peu de la loi du grand exigeant de tous les personnages - sauf du mauvais garçon - qu'ils se ressemblent essentiellement au point d'exclure les physionomies qui ne s'y prêtent pas (des visages comme celui de Garbo par exemple qui n'invitent pas à la familiarité). On leur assure qu'ils

n'ont pas besoin d'être différents de ce qu'ils sont et qu'ils réussiraient tout aussi bien sans qu'on attende d'eux qu'ils fassent ce dont ils sont incapables. Mais en même temps on leur fait comprendre que l'effort ne sert d'ailleurs à rien du fait que même la fortune bourgeoise n'a plus aucun rapport avec l'effet mesurable de leur propre travail. Et ils comprennent parfaitement. En réalité, tous reconnaissent dans le hasard grâce auquel un individu a fait fortune, l'autre face de la planification. C'est justement parce que les forces de la société se sont à ce point développées en direction de la rationalité, que chacun pourrait devenir ingénieur ou manager, qu'il n'est plus du tout rationnel de se demander en qui la société a investi ses moyens de formation ou sa confiance pour assurer de telles fonctions. Le hasard et la planification deviennent identiques du fait que, devant l'égalité des hommes, le bonheur ou le malheur de l'individu - de la base au sommet de la société — perd toute signification économique. Le hasard lui-même est planifié, non parce qu'il touche tel homme ou tel autre, mais justement parce que l'on croit en lui. Il sert d'alibi aux planificateurs et fait croire que le réseau de transactions et de mesures qu'est devenue la vie laisse de la place aux relations spontanées et directes entre les hommes. Une telle liberté est symbolisée dans les différents secteurs de l'industrie culturelle par la sélection arbitraire de cas banals. Les rapports détaillés que donnent les magazines sur les croisières modestes mais splendides organisées pour les heureux gagnants d'un concours - de préférence il s'agira d'une dactylo qui aura sans doute gagné grâce à ses relations avec des sommités locales - reflètent l'impuissance de tous. Ils ne sont que du matériel, à tel point que ceux qui les organisent peuvent faire entrer quelqu'un dans leur paradis et le rejeter aussi vite : il pourra ensuite moisir tout à son aise, ses droits et son travail n'y changeront rien. L'industrie ne s'intéresse à l'homme qu'en tant que client et employé et a en fait réduit l'humanité tout entière - comme chacun de ses éléments - à cette formule exhaustive. Suivant l'aspect qui peut être déterminant à un moment donné, l'idéologie souligne le plan ou le hasard, la technique ou la vie, la civilisation ou la nature. Aux hommes qui sont des employés, on rappelle l'organisation rationnelle et on les incite à s'y insérer comme l'exige le simple bon sens.

ADORNO

La dialectique de la Raison

S'il était possible à chaque instrument parce qu'il en aurait reçu l'ordre ou par simple pressentiment de mener à bien son œuvre propre, comme on le dit des statues de Dédale ou des trépieds d'Héphaïstos qui, selon le poète, entraient d'eux-mêmes dans l'assemblée des dieux, si, de même, les navettes tissaient d'elles-mêmes et les plectres jouaient tout seuls de la cithare, alors

les ingénieurs n'auraient pas besoin d'exécutants ni les maîtres d'esclaves.

ARISTOTE  
*Politique*, I, 4, 1253b

Ainsi donc, telle est une chose quand elle est faite, telle est sa nature ; et telle elle est par sa nature, telle elle est quand elle est faite, toutes les fois que rien ne s'y oppose. Or, elle est faite en vue d'une certaine fin ; donc elle a cette fin par sa nature propre. En supposant qu'une maison fût une chose que fit la nature, la maison serait par le fait de la nature ce qu'elle est aujourd'hui par le fait de l'art ; et si les choses naturelles pouvaient venir de l'art aussi bien qu'elles viennent de la nature, l'art les ferait précisément ce que la nature les fait ; donc l'un est fait pour l'autre. En général, on peut dire que tantôt l'art fait des choses que la nature ne saurait faire, et tantôt qu'il imite la nature.

ARISTOTE  
Physique, Livre II, chapitre VIII, 6, Traduit par J.  
Barthélemy Saint-Hilaire

L'être le plus intelligent est celui qui est capable de bien utiliser le plus grand nombre d'outils : or, la main semble bien être non pas un outil, mais plusieurs. Car elle est pour ainsi dire un outil qui tient lieu des autres. C'est donc à l'être capable d'acquérir le plus grand nombre de techniques que la nature a donné l'outil de loin le plus utile, la main. Aussi, ceux qui disent que l'homme n'est pas bien constitué et qu'il est le moins bien partagé (1) des animaux (parce que, dit-on, il est sans chaussures, il est nu et n'a pas d'armes pour combattre) sont dans l'erreur. Car les autres animaux n'ont chacun qu'un seul moyen de défense et il ne leur est pas possible de le changer pour un autre. L'homme, au contraire, possède de nombreux moyens de défense, et il lui est toujours loisible (2) d'en changer et même d'avoir l'arme qu'il veut et quand il veut. Car la main devient griffe, serre, corne, ou lance ou épée ou toute autre arme ou outil. Elle peut être tout cela, parce qu'elle est capable de tout saisir et tout tenir. ARISTOTE (1) « le moins bien partagé » : le moins bien pourvu. (2) « il lui est toujours loisible » : il a toujours la possibilité de.

ARISTOTE

L'ÉTRANGER — Que pourrions-nous donc prendre comme exemple qui comportât le même genre d'activité que la politique et qui, comparé à elle, nous mettrait à même, en dépit de sa petitesse, de découvrir ce que nous cherchons. Au nom de Zeus, veux-tu, Socrate, si nous n'avons rien d'autre sous la main, que nous choissions le tissage, et encore, si tu n'as pas d'objections, pas tout le tissage ; car nous aurons peut-être assez du tissage des laines ; il se peut, en effet, que la partie que nous aurons choisie nous donne le témoignage que nous voulons.

SOCRATE LE JEUNE — Pourquoi pas

L'ÉTRANGER — Oui, pourquoi, ayant divisé précédemment chaque sujet, en en coupant successivement les parties en parties, ne ferions-nous pas à présent la même chose pour le tissage, et que ne parcourons-nous cet art tout entier le plus brièvement possible, pour revenir vite à ce qui peut servir à notre présente recherche ?

SOCRATE LE JEUNE — Que veux-tu dire ?

L'ÉTRANGER — Ma réponse sera l'exposé même que je vais te faire.

SOCRATE LE JEUNE — C'est fort bien dit.

L'ÉTRANGER — Eh bien donc, toutes les choses que nous fabriquons ou acquérons ont pour but, ou de faire quelque chose, ou de nous préserver de souffrir. Les préservatifs sont ou des antidotes 'soit divins soit humains, ou des moyens de défense. Les moyens de défense sont, les uns des armures de guerre, les autres des abris. Les abris sont ou des voiles contre la lumière ou des défenses contre le froid et la chaleur. Les défenses sont des toitures ou des étoffes. Les étoffes sont des tapis qu'on met sous soi ou des enveloppes. Les enveloppes sont faites d'une seule pièce ou de plusieurs. Celles qui sont faites de plusieurs pièces sont, les unes piquées, les autres assemblées sans couture. Celles qui sont sans couture sont faites de nerfs de plantes ou de crins. Parmi celles qui sont faites de crins, les unes sont collées avec de l'eau et de la terre, les autres attachées sans matière étrangère. C'est à ces préservatifs et à ces étoffes composés de brins liés entre eux que nous avons donné le nom de vêtements. Quant à l'art qui s'occupe spécialement des vêtements, de même que nous avons tantôt appelé politique celui qui a soin de l'Etat, de même nous appellerons ce nouvel art, d'après son objet même, art vestimentaire. Nous dirons en outre que le tissage, en tant que sa partie la plus importante se rapporte, nous l'avons vu, à la confection des habits, ne diffère que par le nom de cet art vestimentaire, tout comme l'art royal, de l'art politique, ainsi que nous l'avons dit tout à l'heure.

SOCRATE LE JEUNE — Rien de plus juste.

L'ÉTRANGER — Observons maintenant qu'on pourrait croire qu'en parlant ainsi de l'art de tisser les vêtements, nous l'avons suffisamment défini ; mais il faudrait pour cela être incapable de voir qu'il n'a pas encore été distingué des arts voisins qui sont ses auxiliaires, bien qu'il ait été séparé de plusieurs autres qui sont ses parents.

SOCRATE LE JEUNE — Quels sont ces parents ? dis-moi.

L'ÉTRANGER

XXII. — Tu n'as pas suivi ce que j'ai dit, à ce que je vois. Il nous faut donc, ce me semble, revenir sur nos pas et recommencer par la fin. Car si tu conçois bien ce qu'est la parenté, c'est un art qui lui est parent que nous avons détaché tout à l'heure de l'art de tisser, quand nous avons mis à part la fabrication des tapis, en distinguant ce qu'on met autour de soi et ce qu'on met dessous.

SOCRATE LE JEUNE — Je comprends.



L'ÉTRANGER —Et nous avons écarté également toute la fabrication des vêtements faits de lin, de sparte et de tout ce que tout à l'heure nous avons appelé par analogie les nerfs des plantes. Nous avons éliminé aussi l'art de feutrer et celui d'assembler en perçant et en cousant, dont la partie la plus considérable est la cordonnerie.

SOCRATE LE JEUNE —Parfaitement.

L'ÉTRANGER

Et puis la pelleterie, qui apprête des couvertures faites d'une seule pièce, et la construction des abris qui sont l'objet de l'art de bâtir ou de la charpenterie en général, ou d'autres arts qui nous protègent contre les eaux, nous avons écarté tout cela, ainsi que tous les arts de clôture, qui fournissent des barrières contre les vols et les actes de violence en fabriquant des couvercles et des portes solides, et qui sont des parties spéciales de l'art de clouer. Nous avons retranché aussi la fabrication des armes, qui est une section de la grande et complexe industrie qui prépare des moyens de défense. Nous avons éliminé de même, dès le début, toute la partie de la magie qui a pour objet les antidotes, et nous n'avons conservé, on pourrait du moins le croire, que l'art même que nous cherchons, celui qui nous garantit des intempéries, en fabriquant des défenses de laine, et qui porte le nom de tissage.

SOCRATE LE JEUNE —On peut le croire en effet.

L'ÉTRANGER —Cependant, mon enfant, notre exposition n'est pas encore complète ; car celui qui met le premier la main à la confection des vêtements semble bien faire le contraire d'un tissu.

SOCRATE LE JEUNE —Comment ?

L'ÉTRANGER —Un tissu est bien une sorte d'entrelacement ?

SOCRATE LE JEUNE —Oui.

L'ÉTRANGER —Mais le premier travail consiste à séparer ce qui est réuni et pressé ensemble.

SOCRATE LE JEUNE —Qu'entends-tu donc par là ?

L'ÉTRANGER —Le travail que fait l'art du cardeur. Ou bien aurons-nous le front d'appeler tissage le cardage et de dire que le cardeur est un tisserand ?

SOCRATE LE JEUNE —Pas du tout.

L'ÉTRANGER —N'en est-il pas de même de la confection de la chaîne et de la trame ? L'appeler tissage, ce serait aller contre l'usage et la vérité.

SOCRATE LE JEUNE —C'est indéniable.

L'ÉTRANGER —Et l'art de fouler en général et l'art de coudre, soutiendrons-nous qu'ils n'ont rien à voir ni à faire avec le vêtement, ou dirons-nous que ce sont là autant d'arts de tisser ?

SOCRATE LE JEUNE —Pas du tout.

L'ÉTRANGER —Il n'en est pas moins certain que tous ces arts disputeront à l'art du tissage le soin et la confection des vêtements, et qu'en lui accordant la

plus grosse part, ils s'attribueront à eux-mêmes une part importante.

SOCRATE LE JEUNE —Assurément.

L'ÉTRANGER —Outre ces arts, il faut encore s'attendre à ce que ceux qui fabriquent les outils qui servent à exécuter le travail du tissage revendiquent leur part dans la confection de toute espèce de tissu.

SOCRATE LE JEUNE —C'est très juste.

L'ÉTRANGER —Notre définition du tissage, c'est-à-dire de la portion que nous avons choisie, sera-t-elle suffisamment nette si, de tous les arts qui s'occupent des vêtements de laine, nous disons que c'est le plus beau et le plus important ? ou bien ce que nous en avons dit, quoique, vrai, restera-t-il obscur et imparfait, tant que nous n'en aurons pas écarté tous ces arts ?

SOCRATE LE JEUNE —C'est juste.

PLATON  
Le Politique

SOCRATE — Puisque tu te vantes d'être habile dans l'art de la rhétorique, et capable d'enseigner cet art à un autre, apprends-moi quel est son objet : comme, par exemple, l'art du tisserand a pour objet de faire des habits, n'est-ce pas ?

GORGIAS — Oui.

SOCRATE — Et la musique de composer des chants ?

GORGIAS — Oui.

SOCRATE — Par Junon, Gorgias, j'admire tes réponses : il n'est pas possible d'en faire de plus courtes.

GORGIAS — Je me flatte, Socrate, que tu ne seras pas mécontent de moi sous ce rapport.

SOCRATE — Fort bien. Réponds-moi, je te prie, de même sur la rhétorique, et dis-moi quel est son objet.

GORGIAS — Les discours.

SOCRATE — Quels discours, Gorgias ? Ceux avec lesquels le médecin explique au malade le régime qu'il doit observer pour se rétablir ?

GORGIAS — Non.

SOCRATE — La rhétorique n'a donc pas pour objet toute espèce de discours ?

GORGIAS — Non, sans doute.

SOCRATE — Elle apprend à parler.

GORGIAS — Oui.

SOCRATE — Et n'apprend-elle pas à penser aussi sur les mêmes choses, sur lesquelles elle apprend à parler ?

GORGIAS — Sans contredit.

SOCRATE — Mais la médecine, que nous venons d'apporter en exemple, ne met-elle pas en état de penser et de parler sur les malades ?

GORGIAS — Nécessairement.

SOCRATE — La médecine, à ce qu'il paraît, a donc aussi pour objet les discours.

GORGIAS — Oui.

SOCRATE — Ceux qui concernent les maladies ?

GORGIAS — Précisément.

SOCRATE – La gymnastique a de même pour objet les discours sur la bonne et la mauvaise disposition du corps.

GORGIAS – Tout-à-fait.

SOCRATE – Et il en est ainsi, Gorgias, des autres arts : chacun d’eux a pour objet les discours relatifs à la chose sur laquelle il s’exerce.

GORGIAS – Il paraît qu’oui.

SOCRATE – Pourquoi donc n’appelles-tu pas rhétorique les autres arts qui ont aussi pour objet les discours, puisque tu donnes ce nom à un art dont les discours sont l’objet ?

GORGIAS – C’est, Socrate, que tous les arts ne s’occupent presque que d’ouvrages de main et d’autres semblables ; au lieu que la rhétorique ne produit rien de pareil, et que tout son effet, toute sa force est dans les discours. Voilà pourquoi je dis que la rhétorique a les discours pour objet ; et je prétends que je dis vrai en cela.

SOCRATE – Je crois comprendre ce que tu veux désigner par cet art ; mais je verrai la chose plus clairement tout-à-l’heure. Réponds-moi ; il y a des arts, n’est-ce pas ?

GORGIAS – Oui.

SOCRATE – Parmi tous les arts, les uns consistent, je pense, principalement dans l’action, et n’ont besoin que de très peu de discours ; quelques-uns même n’en ont que faire du tout : mais leur ouvrage peut s’achever en silence, comme la peinture, la sculpture et beaucoup d’autres. Tels sont, à ce qu’il me paraît, les arts que tu dis n’avoir aucun rapport à la rhétorique.

GORGIAS – Tu saisis parfaitement ma pensée, Socrate.

SOCRATE – Il y à, au contraire, d’autres arts qui exécutent tout ce qui est de leur ressort par le discours, et qui d’ailleurs n’ont besoin d’aucune ou de presque aucune action. Tels sont la numération et le calcul dans l’arithmétique, la géométrie, le jeu de dés, et beaucoup d’autres arts, dont quelques-uns demandent autant de paroles que d’action, et la plupart davantage, et dont tout l’effet et toute la force est dans le discours. C’est de ce nombre que tu dis, ce me semble, qu’est la rhétorique.

GORGIAS – A merveille.

SOCRATE – Ton intention n’est pourtant pas, je pense, de donner le nom de rhétorique à aucun de ces arts, si ce n’est peut-être que, comme tu as dit en termes exprès que la rhétorique est un art dont la force est tout entière dans le discours, quelqu’un voulût chicaner sur les mots, et en tirer cette conclusion : Gorgias, tu donnes donc le nom de rhétorique à l’arithmétique. Mais je ne pense pas que tu appelles ainsi ni l’arithmétique, ni la géométrie.

GORGIAS – Tu ne te trompes point, Socrate, et tu prends ma pensée comme il faut la prendre.

SOCRATE – Allons, achève ta réponse à ma question. Puisque la rhétorique est un de ces arts qui font un grand usage du discours, et que beaucoup d’autres sont dans le même cas, tâche de me dire par rapport

à quoi toute la force de la rhétorique consiste dans le discours. Si quelqu’un me demandait au sujet d’un des arts que je viens de nommer : Socrate, qu’est-ce que la numération ? je lui répondrais, comme tu as fait tout-à-l’heure, que c’est un des arts dont toute la force est dans le discours. Et s’il me demandait de nouveau : Par rapport à quoi ? je lui dirais que c’est par rapport à la connaissance du pair et de l’impair, pour savoir combien il y a d’unités dans l’un et dans l’autre. Pareillement, s’il me demandait : Qu’entends-tu par le calcul ? je lui dirais aussi que c’est un des arts dont toute la force consiste dans le discours. Et s’il continuait à me demander : Par rapport à quoi ? je lui répondrais, comme ceux qui recueillent les suffrages dans les assemblées du peuple[7], que pour tout le reste la numération est comme le calcul, puisqu’elle a le même objet, savoir, le pair et l’impair ; mais qu’il y a cette différence, que le calcul considère en quel rapport le pair et l’impair sont entre eux, relativement à la quantité. Si on m’interrogeait encore sur l’astronomie, et qu’après que j’aurais répondu que c’est aussi un art qui exécute par le discours tout ce qui est de son ressort, on ajoutât : Socrate, à quoi se rapportent les discours de l’astronomie ? je dirais qu’ils se rapportent au mouvement des astres, du soleil et de la lune, et qu’ils expliquent en quel rapport ils sont, relativement à la vitesse.

GORGIAS – Tu répondrais très bien, Socrate.

SOCRATE – Réponds-moi de même, Gorgias. La rhétorique est un de ces arts qui achèvent et exécutent tout par le discours, n’est-ce pas ?

GORGIAS – Cela est vrai.

SOCRATE – Dis-moi donc quel est le sujet auquel se rapportent ces discours dont la rhétorique fait usage.

GORGIAS – Ce sont les plus grandes de toutes les affaires humaines, Socrate, et les plus importantes.

SOCRATE – Ce que tu dis là, Gorgias, est une chose controversée, sur laquelle il n’y a encore rien de décidé : car tu as, je pense, entendu chanter dans les banquets la chanson, où les convives, faisant rémunération des biens de la vie, disent que le premier est la santé ; le second, la beauté ; le troisième, la richesse acquise sans injustice, comme parle l’auteur de la chanson[8].

GORGIAS – Je l’ai entendu ; mais à quel propos dis-tu cela ?

SOCRATE – C’est que les artisans de ces biens, chantés par le poète, savoir, le médecin, le maître de gymnase, l’économe, se mettront aussitôt avec toi sur les rangs, et que le médecin me dira le premier : Socrate, Gorgias, te trompe. Son art n’a point pour objet le plus grand des biens de l’homme ; c’est le mien. Si je lui demandais : Toi, qui parles de la sorte, qui es-tu ? Je suis médecin, me répondra-t-il. Et que prétends-tu ? que le plus grand des biens est celui que produit ton art ? Peut-on le contester, Socrate, me dira-t-il peut-être, puisqu’il produit la santé ? Est-il un bien préférable pour les hommes à la santé ? Après celui-ci, le maître de gymnase pourrait bien dire : Socrate, je serais très surpris que

Gorgias pût te montrer quelque bien résultant de son art, plus grand que celui qui résulte du mien. Et toi, mon ami, répliquerais-tu, qui es-tu ? quelle est ta profession ? Je suis maître de gymnase, répondrait-il ; ma profession est de rendre le corps humain beau et robuste. Après le maître de gymnase viendrait l'économe, qui, méprisant toutes les autres professions, me dirait, à ce que je m'imagine : Juge toi-même, Socrate, si Gorgias ou quelque autre peut produire un bien plus grand que la richesse. Quoi donc ! lui dirions-nous, est-ce toi qui fais la richesse ? Sans doute, répondrait-il. Qui es-tu donc ? Je suis économe. Et quoi ! est-ce que tu regardes la richesse comme le plus grand de tous les biens ? Assurément, dira-t-il. Cependant, Gorgias que voici, prétend que son art produit un plus grand bien que le tien. Il est clair qu'il demanderait après cela : Quel est donc ce plus grand bien ? Que Gorgias s'explique. Imagine-toi, Gorgias, que la même question t'est faite par eux et par moi ; et dis-moi en quoi consiste ce que tu appelles le plus grand bien de l'homme, celui que tu te vantes de produire.

GORGIAS – C'est en effet, Socrate, le plus grand de tous les biens, qui rend libre et même puissant dans chaque ville.

SOCRATE – Mais encore quel est-il ?

GORGIAS – C'est, selon moi, d'être en état de persuader par ses discours les juges dans les tribunaux, les sénateurs dans le sénat, le peuple dans les assemblées, en un mot tous ceux qui composent toute espèce de réunion politique. Or, ce talent mettra à tes pieds le médecin et le maître de gymnase : et l'on verra que l'économe s'est enrichi, non pour lui, mais pour un autre, pour toi qui possèdes l'art de parler et de gagner l'esprit de la multitude.

SOCRATE – Enfin, Gorgias, il me paraît que tu m'as montré, d'aussi près qu'il est possible, quel art est la rhétorique. Si j'ai bien compris, tu dis qu'elle est l'ouvrière de la persuasion, que tel est le but de toutes ses opérations, et qu'en somme elle se termine là. Pourrais-tu en effet me prouver que le pouvoir de la rhétorique aille plus loin que de faire naître la persuasion dans l'âme des auditeurs ?

GORGIAS – Nullement, Socrate, et tu l'as, à mon avis, bien définie ; car c'est à cela véritablement qu'elle se réduit.

PLATON  
Gorgias 190a-200e

SOCRATE – Cela sera, s'il plaît à Dieu, Hippias. Pour le présent, réponds à une petite question que j'ai à te faire à ce sujet, et que tu m'as rappelée à l'esprit fort à propos. Il n'y a pas long-temps, mon cher ami, que, causant avec quelqu'un, et blâmant certaines choses comme laides, et en approuvant d'autres comme belles, il m'a jeté dans un grand embarras par ses questions insultantes. Socrate, m'a-t-il dit, d'où connais-tu donc les belles choses et les laides ? Voyons un peu : pourrais-tu me dire ce que c'est que le beau ? Moi, je fus assez

sot pour demeurer interdit, et je ne sus quelle bonne réponse lui faire. Au sortir de cet entretien, je me suis mis en colère contre moi-même, me reprochant mon ignorance, et me suis bien promis que le premier de vous autres sages que je rencontrerais, je me ferais instruire, et qu'après m'être bien exercé, j'irais retrouver mon homme et lui présenter de nouveau le combat. Ainsi tu viens, comme je disais, fort à propos. Enseigne-moi à fond, je te prie, ce que c'est que le beau, et tâche de me répondre avec la plus grande précision, de peur que cet homme ne me confonde de nouveau, et que je lui apprête à rire pour la seconde fois. Car sans doute tu sais tout cela parfaitement ; et, parmi tant de connaissances que tu possèdes, celle-ci est apparemment une des moindres ?

HIPPIAS – Oui, Socrate, une des moindres ; ce n'est rien en vérité.

SOCRATE – Tant mieux, je l'apprendrai facilement, et personne désormais ne se moquera de moi.

HIPPIAS – Personne, j'en réponds. Ma profession, sans cela, n'aurait rien que de commun et de méprisable.

SOCRATE – Par Junon, tu m'annonces une bonne nouvelle, Hippias, s'il est vrai que nous puissions venir à bout de cet homme. Mais ne te gênerai-je pas si, faisant ici son personnage, j'attaque tes discours à mesure que tu répondras, afin de m'exercer davantage ? car je m'entends assez à faire des objections ; et, si cela t'est indifférent, je veux te proposer mes difficultés, pour être plus ferme dans ce que tu m'apprendras.

HIPPIAS – Argumente, j'y consens : aussi bien, comme je t'ai dit, cette question n'est pas d'importance ; et je te mettrais en état d'en résoudre de bien plus difficiles, de façon qu'aucun homme ne pourrait te réfuter.

SOCRATE – Tu me charmes, en vérité. Allons, puisque tu le veux bien, je vais me mettre à sa place, et tâcher de t'interroger. Si tu récitais en sa présence ce discours que tu as, dis-tu, composé sur les belles occupations, après l'avoir entendu, et au moment que tu cesserais de parler, il ne manquerait pas de t'interroger avant toutes choses sur le beau (car telle est sa manie), et il te dirait : Étranger d'Élis, n'est-ce point par la justice que les justes sont justes ? Réponds, Hippias, comme si c'était lui qui te fit cette demande.

HIPPIAS – Je réponds que c'est par la justice.

SOCRATE – La justice n'est-elle pas quelque chose de réel ?

HIPPIAS – Sans doute.

SOCRATE – N'est-ce point aussi par la sagesse que les sages sont sages, et par le bien que tout ce qui est bon est bon ?

HIPPIAS – Assurément.

SOCRATE – Cette sagesse et ce bien sont des choses réelles, et tu ne diras pas apparemment qu'elles n'existent point ?

HIPPIAS – Qui pourrait le dire ?

SOCRATE – Toutes les belles choses pareillement ne sont-elles point belles par le beau ?

HIPPIAS – Oui, par le beau.



SOCRATE – Ce beau est aussi quelque chose de réel, sans doute ?

HIPPIAS – Certainement.

SOCRATE – Étranger, poursuivra-t-il, dis-moi donc ce que c'est que ce beau.

HIPPIAS – Celui qui fait cette question, Socrate, veut-il qu'on lui apprenne autre chose, sinon qu'est-ce qui est beau ?

SOCRATE – Ce n'est pas là ce qu'il demande, ce me semble, Hippias, mais ce que c'est que le beau.

HIPPIAS – Et quelle différence y a-t-il entre ces deux questions ?

SOCRATE – Est-ce qu'il ne te paraît pas qu'il y en ait ?

HIPPIAS – Non, il n'y en a point.

SOCRATE – Il est évident que tu sais cela mieux que moi. Cependant fais attention, mon cher. Il te demande, non pas qu'est-ce qui est beau, mais ce que c'est que le beau.

HIPPIAS – Je comprends, mon cher ami : je vais lui dire ce que c'est que le beau, et il n'aura rien à répliquer. Tu sauras donc, puisqu'il faut te dire la vérité, que le beau c'est une belle fille.

SOCRATE – Par le chien, Hippias, voilà une belle et brillante réponse. Si je répons ainsi, aurai-je répondu, et répondu juste à la question, et n'aura-t-on rien à répliquer ?

HIPPIAS – Comment le ferait-on, Socrate, puisque tout le monde pense de même, et que ceux qui entendront ta réponse te rendront tous témoignage qu'elle est bonne ?

SOCRATE – Soit, je le veux bien. Voyons, Hippias, que je répète en moi-même ce que tu viens de dire. Cet homme m'interrogera à-peu-près de cette manière : Socrate, réponds-moi : toutes les choses que tu appelles belles ne sont-elles pas belles, en supposant qu'il y a quelque chose de beau par soi-même ? Et moi, je lui répondrai qu'en supposant que le beau est une belle fille on a trouvé ce par quoi toutes ces choses sont belles.

HIPPIAS – Crois-tu qu'il entreprenne après cela de te prouver que ce que tu donnes pour beau ne l'est point ; ou s'il l'entreprend, qu'il ne se couvrira pas de ridicule ?

SOCRATE – Je suis bien sûr, mon cher, qu'il l'entreprendra ; mais s'il se rend ridicule par là, c'est ce que la chose elle-même fera voir. Je veux néanmoins te faire part de ce qu'il me dira.

HIPPIAS – Voyons.

SOCRATE – Que tu es plaisant, Socrate ! me dira-t-il. Une belle cavale n'est-elle pas quelque chose de beau, puisque Apollon lui-même l'a vantée dans un de ses oracles ? Que répondrons-nous, Hippias ? N'accorderons-nous pas qu'une cavale est quelque chose de beau, je veux dire une cavale qui soit belle ? Car, comment oser soutenir que ce qui est beau n'est pas beau ?

HIPPIAS – Tu dis vrai, Socrate, et le dieu a très bien parlé. En effet, nous avons chez nous des cavales parfaitement belles.

SOCRATE – Fort bien, dira-t-il. Mais quoi ! une belle lyre n'est-elle pas quelque chose de beau ? En conviendrons-nous, Hippias ?

HIPPIAS Oui.

SOCRATE – Cet homme me dira après cela, j'en suis à-peu-près sûr, je connais son humeur : Quoi donc, mon cher ami, une belle marmite n'est-elle pas quelque chose de beau ?

HIPPIAS – Quel homme est-ce donc là, Socrate ? Qu'il est mal appris d'oser employer des termes si bas dans un sujet si noble !

SOCRATE – Il est ainsi fait, Hippias. Il ne faut point chercher en lui de politesse ; c'est un homme grossier, qui ne se soucie que de la vérité. Il faut pourtant lui répondre ; et je vais dire le premier mon avis. Si une marmite est faite par un habile potier ; si elle est unie, ronde et bien cuite, comme sont quelques unes de ces belles marmites à deux anses, qui tiennent six mesures, et sont faites au tour ; si c'est d'une pareille marmite qu'il veut parler, il faut avouer qu'elle est belle. Car comment dirions-nous que ce qui est beau n'est pas beau ?

HIPPIAS – Cela ne se peut, Socrate.

SOCRATE – Une belle marmite est donc aussi quelque chose de beau ? dira-t-il. Réponds.

HIPPIAS – Mais oui, Socrate, je le crois. Ce meuble, à la vérité, est beau quand il est bien travaillé ; mais tout ce qui est de ce genre ne mérite pas d'être appelé beau, si tu le compares avec une belle cavale, une belle fille, et toutes les autres belles choses.

SOCRATE – A la bonne heure. Je comprends maintenant comment il nous faut répondre à celui qui nous fait ces questions. Mon ami, lui dirons-nous, ignores-tu combien est vrai le mot d'Héraclite, que le plus beau des singes est laid si on le compare à l'espèce humaine ? De même la plus belle des marmites, comparée avec l'espèce des filles, est laide, comme dit le sage Hippias. N'est-ce pas là ce que nous lui répondrons, Hippias ?

HIPPIAS – Oui, Socrate, c'est très bien répondu.

PLATON

Hippias majeur 113e-121e

SOCRATE – Vous connaissez tous [21a] Chéréphon, c'était mon ami d'enfance ; il l'était aussi de la plupart d'entre vous ; il fut exilé avec vous, et revint avec vous. Vous savez donc quel homme c'était que Chéréphon, et quelle ardeur il mettait dans tout ce qu'il entreprenait. Un jour, étant allé à Delphes, il eut la hardiesse de demander à l'oracle (et je vous prie encore une fois de ne pas vous émouvoir de ce que je vais dire) ; il lui demanda s'il y avait au monde un homme plus sage que moi : la Pythie lui répondit qu'il n'y en avait aucun. A défaut de Chéréphon, qui est mort, son frère, qui est ici, [21b] pourra vous le certifier. Considérez bien,

Athéniens, pourquoi je vous dis toutes ces choses, c'est uniquement pour vous faire voir d'où viennent les bruits qu'on a fait courir contre moi.

Quand je sus la réponse de l'oracle, je me dis en moi-même : que veut dire le dieu ? Quel sens cachent ses paroles ? Car je sais bien qu'il n'y a en moi aucune sagesse, ni petite ni grande ; Que veut-il donc dire, en me déclarant le plus sage des hommes ? Car enfin il ne ment point ; un dieu ne saurait mentir. Je fus longtemps dans une extrême perplexité sur le sens de l'oracle, jusqu'à ce qu'enfin, après bien des incertitudes, je pris le parti que vous allez entendre pour [21c] connaître l'intention du dieu. J'allai chez un de nos concitoyens, qui passe pour un des plus sages de la ville ; et j'espérais que là, mieux qu'ailleurs, je pourrais confondre l'oracle, et lui dire : tu as déclaré que je suis le plus sage des hommes, et celui-ci est plus sage que moi. Examinant donc cet homme, dont je n'ai que faire de vous dire le nom, il suffit que c'était un de nos plus grands politiques, et m'entretenant avec lui, je trouvai qu'il passait pour sage aux yeux de tout le monde, surtout aux siens, et qu'il ne l'était point. Après cette découverte, je m'efforçai de lui faire voir qu'il n'était nullement ce qu'il croyait être ; et voilà déjà ce qui me rendit odieux [21d] à cet homme et à tous ses amis, qui assistaient à notre conversation. Quand je l'eus quitté, je raisonnai ainsi en moi-même : je suis plus sage que cet homme. Il peut bien se faire que ni lui ni moi ne sachions rien de fort merveilleux ; mais il y a cette différence que lui, il croit savoir, quoiqu'il ne sache rien ; et que moi, si je me sais rien, je ne crois pas non plus savoir. Il me semble donc qu'en cela du moins je suis un peu plus sage, que je ne crois pas savoir [21e] ce que je ne sais point. De là, j'allai chez un autre, qui passait encore pour plus sage que le premier ; je trouvai la même chose, et je me fis là de nouveaux ennemis. Cependant je ne me rebutai point ; je sentais bien quelles haines j'assemblais sur moi ; j'en étais affligé, effrayé même : malgré cela, je crus que je devais préférer à toutes choses la voix du dieu, et, pour en trouver le véritable sens, aller de porte en porte chez tous ceux [22a] qui avaient le plus de réputation ; et je vous jure, Athéniens, car il faut vous dire la vérité, que voici le résultat que me laissèrent mes recherches : ceux qu'on vantait le plus me satisfirent le moins, et ceux dont on n'avait aucune opinion, je les trouvai beaucoup plus près de la sagesse. Mais il faut achever de vous raconter mes courses et les travaux que j'entrepris pour m'assurer de la vérité de l'oracle. Après les politiques, je m'adressai [22b] aux poètes, tant à ceux qui font des tragédies qu'aux poètes dithyrambiques et autres, ne doutant point que je ne prisse là sur le fait mon ignorance et leur supériorité. Prenant ceux de leurs ouvrages qui me paraissaient travaillés avec le plus de soin, je leur demandai ce qu'ils avaient voulu dire, désirant m'instruire dans leur entretien. J'ai honte, Athéniens, de vous dire la vérité ; mais il faut pourtant vous la dire. De tous ceux qui étaient là présents, il n'y en avait presque pas un qui ne fut capable de rendre compte

de ces poèmes mieux que ceux qui les avaient faits. Je reconnus donc bientôt que ce n'est pas la raison qui, dirige le poète, mais une sorte d'inspiration naturelle, [22c] un enthousiasme semblable à celui qui transporte le prophète et le devin, qui disent tous de fort belles choses, mais sans rien comprendre à ce qu'ils disent. Les poètes me parurent dans le même cas, et je m'aperçus en même temps qu'à cause de leur talent pour la poésie, ils se croyaient sur tout le reste les plus sages des hommes ; ce qu'ils n'étaient en aucune manière. Je les quittai donc, persuadé que j'étais au dessus d'eux, par le même endroit qui m'avait mis au dessus des politiques.

[22d] Des poètes, je passai aux artistes. J'avais la conscience de n'entendre rien aux arts, et j'étais bien persuadé que les artistes possédaient mille secrets admirables, en quoi je ne me trompais point. Ils savaient bien des choses que j'ignorais ; et en cela ils étaient beaucoup plus habiles que moi. Mais, Athéniens, les plus habiles me parurent tomber dans les mêmes défauts que les poètes ; il n'y en avait pas un qui, parce qu'il excellait, dans son art, ne crut très bien savoir les choses les plus importantes, et cette folle présomption [22e] gâtait leur habileté ; de sorte que, me mettant à la place de l'oracle, et me demandant à moi-même lequel j'aimerais mieux ou d'être tel que je suis, sans leur habileté et aussi sans leur ignorance ; ou d'avoir leurs avantages avec leurs défauts ; je me répondis à moi-même et à l'oracle : j'aime mieux être comme je suis. Ce sont ces recherches, Athéniens, qui ont excité contre [23a] moi tant d'inimitiés dangereuses ; de là toutes les calomnies répandues sur mon compte, et ma réputation de sage ; car tous ceux qui m'entendent croient que je sais toutes les choses sur lesquelles je démasque l'ignorance des autres. Mais, Athéniens, la vérité est qu'Apollon seul est sage, et qu'il a voulu dire seulement, par son oracle, que toute la sagesse humaine n'est pas grand-chose, ou même qu'elle n'est rien ; et il est évident que l'oracle ne parle pas ici de moi, mais qu'il s'est servi de mon nom comme d'un [23b] exemple, et comme s'il eût dit à tous les hommes : le plus sage d'entre vous, c'est celui qui, comme Socrate, reconnaît que sa sagesse n'est rien. Convaincu de cette vérité, pour m'en assurer encore davantage, et pour obéir au dieu, je continue ces recherches, et vais examinant tous ceux de nos concitoyens et des étrangers, en qui j'espère trouver la vraie sagesse ; et quand je ne l'y trouve point, je sers d'interprète à l'oracle, en leur faisant voir qu'ils ne sont point sages. Cela m'occupe si fort, que je n'ai pas eu le temps d'être un peu utile à la république, ni à ma [23c] famille ; et mon dévouement au service du dieu m'a mis dans une gêne extrême. D'ailleurs, beaucoup de jeunes gens, qui ont du loisir, et qui appartiennent à de riches familles, s'attachent à moi, et prennent un grand plaisir à voir de quelle manière j'éprouve les hommes ; eux-mêmes ensuite tâchent de m'imiter, et se mettent à éprouver ceux qu'ils rencontrent ; et je ne doute pas qu'ils ne trouvent une abondante moisson ; car il ne manque pas de gens

qui croient tout savoir, quoiqu'ils ne sachent rien, ou très peu de chose. Tous ceux qu'ils convainquent ainsi d'ignorance s'en prennent à moi, et non pas à eux, et vont disant qu'il y a un certain Socrate, [23d] qui est une vraie peste pour les jeunes gens ; et quand on leur demande ce que fait ce Socrate, ou ce qu'il enseigne, ils n'en savent rien ; mais, pour ne pas demeurer court, ils mettent en avant ces accusations banales qu'on fait ordinairement aux philosophes, qu'il recherche ce qui se passe dans le ciel et sous la terre ; qu'il ne croit point aux dieux, et qu'il rend bonnes les plus mauvaises causes ; car ils n'osent dire ce qui en est, que Socrate les prend sur le fait, et montre qu'ils [23e] font semblant de savoir, quoiqu'ils ne sachent rien. Intrigants, actifs et nombreux, parlant de moi d'après un plan concerté et avec une éloquence fort capable de séduire, ils vous ont depuis longtemps rempli les oreilles des bruits les plus perfides, et poursuivent sans relâche leur système de calomnie. Aujourd'hui ils me détachent Mélitus, Anytus et Lycon. [24a] Mélitus représente les poètes ; Anytus, les politiques et les artistes ; Lycon, les orateurs. C'est pourquoi, comme je le disais au commencement, je regarderais comme un miracle, si, en aussi peu de temps, je pouvais détruire une calomnie qui a déjà de vieilles racines dans vos esprits.

PLATON  
Apologie de Socrate 21a-24a

C'était au temps où les Dieux existaient, mais où n'existaient pas les races mortelles. Or, quand est arrivé pour celles-ci le temps où la destinée les appelait aussi à l'existence, à ce moment les Dieux les modèlent en dedans de la terre, en faisant un mélange de terre, de feu et de tout ce qui encore peut se combiner avec le feu et la terre. Puis, quand ils voulurent les produire à la lumière, ils prescrivirent à Prométhée et à Epiméthée de les doter de qualités, en distribuant ces qualités à chacune de la façon convenable. Mais Epiméthée demande alors à Prométhée de lui laisser faire tout seul cette distribution : « Une fois la distribution faite par moi, dit-il, à toi de contrôler ! » là-dessus, ayant convaincu l'autre, le distributeur se met à l'œuvre. En distribuant les qualités, il donnait à certaines races la force sans la vélocité ; d'autres, étant plus faible étaient par lui dotées de vélocité ; il armait les unes, et, pour celles auxquelles il donnait une nature désarmée, il imaginait en vue de leur sauvegarde quelque autre qualité : aux races, en effet, qu'il habillait en petite taille, c'était une fuite ailée ou un habitat souterrain qu'il distribuait ; celles dont il avait grandi la taille, c'était par cela même aussi qu'il les sauvegardait. De même, en tout, la distribution consistait de sa part à égaliser les chances, et, dans tout ce qu'il imaginait, il prenait ses précautions pour éviter qu'aucune race ne s'éteignit.

Mais, une fois qu'il leur eut donné le moyen d'échapper à de mutuelles destructions, voilà qu'il imaginait pour elles une défense commode à l'égard des

variations de température qui viennent de Zeus : il les habillait d'une épaisse fourrure aussi bien que de solides carapaces, propres à les protéger contre le froid, mais capables d'en faire autant contre les brûlantes chaleurs ; sans compter que, quand ils iraient se coucher, cela constituerait aussi une couverture, qui pour chacun serait la sienne et qui ferait naturellement partie de lui-même ; il chaussait telle race de sabots de corne, telle autre de griffes solides et dépourvues de sang. En suite de quoi, ce sont les aliments qu'il leur procurait, différents pour les différentes races pour certaines l'herbe qui pousse de la terre, pour d'autres, les fruits des arbres, pour d'autres, des racines ; il y en a auxquelles il a accordé que leur aliment fût la chair des autres animaux, et il leur attribua une fécondité restreinte, tandis qu'il attribuait une abondante fécondité à celles qui se dépeuplaient ainsi, et que, par là, il assurait une sauvegarde à leur espèce.

Mais, comme (chacun sait cela) Epiméthée n'était pas extrêmement avisé, il ne se rendit pas compte que, après avoir ainsi gaspillé le trésor des qualités au profit des êtres privés de raison, il lui restait encore la race humaine qui n'était point dotée ; et il était embarrassé de savoir qu'en faire. Or, tandis qu'il est dans cet embarras, arrive Prométhée pour contrôler la distribution ; il voit les autres animaux convenablement pourvus sous tous les rapports, tandis que l'homme est tout nu, pas chaussé, dénué de couvertures, désarmé. déjà, était même arrivé cependant le jour où ce devait être le destin de l'homme, de sortir à son tour de la terre pour s'élever à la lumière. Alors Prométhée, en proie à l'embarras de savoir quel moyen il trouverait pour sauvegarder l'homme, dérobe à Héphestos et à Athéna le génie créateur des arts, en dérobant le feu (car, sans le feu, il n'y aurait moyen pour personne d'acquérir ce génie ou de l'utiliser) ; et c'est en procédant ainsi qu'il fait à l'homme son cadeau. Voilà donc comment l'homme acquit l'intelligence qui s'applique aux besoins de la vie. Mais l'art d'administrer les Cités, il ne le posséda pas !

Cet art en effet était chez Zeus. Mais il n'était plus possible alors à Prométhée de pénétrer dans l'acropole qui était l'habitation de Zeus, sans parler des redoutables gardes du corps que possédait Zeus. En revanche, il pénètre subrepticement dans l'atelier qui était commun à Athéna et à Héphestos et où tous deux pratiquaient leur art, et, après avoir dérobé l'art de se servir du feu, qui est celui d'Héphestos, et le reste des arts, ce qui est le domaine d'Athéna, il en fait présent à l'homme. Et c'est de là que résultent, pour l'espèce humaine, les commodités de la vie, mais, ultérieurement, pour Prométhée, une poursuite, comme on dit, du chef de vol, à l'instigation d'Epiméthée !

« Or, puisque l'homme a eu sa part du lot Divin, il fut, en premier lieu le seul des animaux à croire à des Dieux ; il se mettait à élever des autels et des images de Dieux. Ensuite, il eut vite fait d'articuler artistement les sons de la voix et les parties du discours. Les habitations,



les vêtements, les chaussures, les couvertures, les aliments tirés de la terre, furent, après cela, ses inventions. Une fois donc qu'ils eurent été équipés de la sorte, les hommes, au début, vivaient dispersés : il n'y avait pas de cités ; ils étaient en conséquence détruits par les bêtes sauvages, du fait que, de toute manière, ils étaient plus faibles qu'elles ; et, si le travail de leurs arts était un secours suffisant pour assurer leur entretien, il ne leur donnait pas le moyen de faire la guerre aux animaux ; car ils ne possédaient pas encore l'art politique, dont l'art de la guerre est une partie.

Aussi cherchaient-ils à se grouper, et, en fondant des cités, à assurer leur salut. Mais, quand ils se furent groupés, ils commettaient des injustices les uns à l'égard des autres, précisément faute de posséder l'art d'administrer les cités ; si bien que, se répandant à nouveau de tous côtés, ils étaient anéantis.

PLATON  
*Protagoras*, 320d-322c

Il reste à dire maintenant en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie (1). Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaye ; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires. Pensons maintenant au travail du peintre de portrait ; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même plus rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de nature, et s'étonne lui-même. Un beau vers n'est pas d'abord en projet, et ensuite fait ; mais il se montre beau au poète ; et la belle statue se montre belle au sculpteur, à mesure qu'il la fait ; et le portrait naît sous le pinceau.

(1) « industrie » : ici, habileté technique.

ALAIN

Ce qui est fâcheux, c'est que, quels que soient le caractère et le contenu de l'histoire à venir, qu'elle soit jouée dans la vie publique ou dans le privé, qu'elle comporte un petit nombre ou un grand nombre d'acteurs, le sens ne s'en révélera pleinement que lorsqu'elle s'achèvera. Par opposition à la fabrication dans laquelle le point de vue permettant de juger le produit fini vient de l'image, du modèle perçu d'avance par l'artisan, le point de vue qui éclaire les processus de l'action, et par conséquent tous les processus historiques, n'apparaît qu'à la fin, bien souvent lorsque tous les participants sont morts. L'action ne se révèle pleinement qu'au nar-

rateur, à l'historien qui regarde en arrière et sans aucun doute connaît le fond du problème bien mieux que les participants. Tous les récits écrits par les acteurs eux-mêmes, bien qu'en de rares cas ils puissent exposer de façon très digne de foi des intentions, des buts, des motifs, ne sont aux mains de l'historien que d'utiles documents et n'atteignent jamais à la signification ni à la véracité du récit de l'historien. Ce que dit le narrateur est nécessairement caché à l'acteur, du moins tant qu'il est engagé dans l'action et dans les conséquences, car pour lui le sens de son acte ne réside pas dans l'histoire qui suit. Même si les histoires sont les résultats inévitables de l'action, ce n'est pas l'acteur, c'est le narrateur qui voit et qui « fait » l'histoire.

ARENDT (HANNAH)  
*Condition de l'homme moderne*

La différence décisive entre les outils et les machines trouve peut-être sa meilleure illustration dans la discussion apparemment sans fin sur le point de savoir si l'homme doit « s'adapter » à la machine ou la machine s'adapter à la « nature » de l'homme. Nous avons donné au premier chapitre la principale raison expliquant pourquoi pareille discussion ne peut être que stérile : si la condition humaine consiste en ce que l'homme est un être conditionné pour qui toute chose, donnée ou fabriquée, devient immédiatement condition de son existence ultérieure, l'homme s'est « adapté » à un milieu de machines dès le moment où il les a inventées. Elles sont certainement devenues une condition de notre existence aussi inaliénable que les outils aux époques précédentes. L'intérêt de la discussion à notre point de vue tient donc plutôt au fait que cette question d'adaptation puisse même se poser. On ne s'était jamais demandé si l'homme était adapté ou avait besoin de s'adapter aux outils dont il se servait : autant vouloir l'adapter à ses mains. Le cas des machines est tout différent. Tandis que les outils d'artisanat à toutes les phases du processus de l'œuvre restent les serviteurs de la main, les machines exigent que le travailleur les serve et qu'il adapte le rythme naturel de son corps à leur mouvement mécanique. Cela ne veut pas dire que les hommes en tant que tels s'adaptent ou s'asservissent à leurs machines : mais cela signifie bien que pendant toute la durée du travail à la machine, le processus mécanique remplace le rythme du corps humain. L'outil le plus raffiné reste au service de la main qu'il ne peut ni guider ni remplacer. La machine la plus primitive guide le travail corporel et éventuellement le remplace tout à fait.

ARENDT (HANNAH)  
*Condition de l'homme moderne*, 1949, trad.  
Fradier, Calmann-Lévy, 61-63, p. 165

Ce qui caractérise chez les grands singes le langage et la technique, c'est leur apparition spontanée sous l'effet d'un stimulus extérieur et leur abandon non moins spontané ou leur défaut d'apparition si la situation matérielle qui les déclenche cesse ou ne se manifeste

pas. La fabrication et l'usage du biface relèvent d'un mécanisme très différent, puisque les opérations de fabrication préexistent à l'occasion d'usage et puisque l'outil persiste en vue d'actions ultérieures. La différence entre le signal et le mot n'est pas d'un autre caractère, la permanence du concept est de nature différente mais comparable à celle de l'outil.

LEROI-GOURHAN  
le geste et la parole

Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la caméra, est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré. S'il n'y a rien que d'ordinaire au fait de se rendre compte, d'une manière plus ou moins sommaire, de la démarche d'un homme, on ne sait encore rien de son maintien dans la fraction de seconde d'une enjambée. Le geste de saisir le briquet ou la cuiller nous est-il aussi conscient que familier, nous ne savons néanmoins rien de ce qui se passe alors entre la main et le métal, sans parler même des fluctuations dont ce processus inconnu peut être susceptible en raison de nos diverses dispositions psychiques. C'est ici qu'intervient la caméra avec tous ses moyens auxiliaires, ses chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isollements, ses extensions et ses accélérations, ses agrandissements et ses rapetissements. C'est elle qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel.

BENJAMIN (WALTER)  
*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité  
technique*  
16

Depuis vingt-sept ans, nous autres futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique... Aussi sommes-nous amenés à constater... La guerre est belle, parce que grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, parce qu'elle inaugure la métallisation rêvée du corps humain. La guerre est belle, parce qu'elle enrichit un pré fleuri des flamboyantes orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, parce qu'elle unit les coups de fusils, les canonnades, les pauses du feu, les parfums et les odeurs de la décomposition dans une symphonie. La guerre est belle, parce qu'elle crée de nouvelles architectures telle celle des grands tanks, des escadres géométriques d'avions, des spirales de fumée s'élevant des villages en flammes, et beaucoup d'autres choses encore... Poètes et artistes du Futurisme... souvenez-vous de ces principes d'une esthétique de la guerre, afin que votre lutte pour une poésie et une plastique nouvelle... en soit éclairée !

BENJAMIN (WALTER)  
*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité  
technique* (1939)  
19

Favorisé par le capital du film, le culte de la vedette conserve ce charme de la personnalité qui depuis longtemps n'est que le faux rayonnement de son essence mercantile. Ce culte trouve son complément dans le culte du public, culte qui favorise la mentalité corrompue de masse que les régimes autoritaires cherchent à substituer à sa conscience de classe. Si tout se conformait au capital cinématographique, le processus s'arrêterait à l'aliénation de soi-même, chez l'artiste de l'écran comme chez les spectateurs. Mais la technique du film prévient cet arrêt : elle prépare le renversement dialectique. (

12, fin) (...) Chaque homme aujourd'hui a le droit d'être filmé. Ce droit, la situation historique de la vie littéraire actuelle permettrait de le comprendre. (

13, début) (...) Un certain nombre d'interprètes des films soviétiques ne sont point des acteurs au sens occidental du mot, mais des hommes jouant leur propre rôle - tout premièrement leur rôle dans le processus du travail. (...) L'aspiration de l'individu isolé à se mettre à la place de la star, c'est-à-dire à se dégager de la masse, est précisément ce qui agglomère les masses spectatrices des projections. C'est de cet intérêt tout privé que joue l'industrie cinématographique pour corrompre l'intérêt originel justifié des masses pour le film. (

13, fin)  
BENJAMIN (WALTER)  
*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité  
technique* (1939)  
12 et 13

A partir de la mise en place de l'énergie électrique, le fleuve du Rhin apparaît, lui aussi, comme quelque chose de commis. La centrale n'est pas construite dans le courant du Rhin comme le vieux pont de bois qui depuis des siècles unit une rive à l'autre. C'est bien plutôt le fleuve qui est muré dans la centrale. Mais le Rhin, répondra-t-on, demeure de toute façon le fleuve du paysage. Soit, mais comment le demeure-t-il ? Pas autrement que comme un objet pour lequel on passe une commande, l'objet d'une visite organisée par une agence de voyages, laquelle a constituée là-bas une industrie de vacances. Le destin qui envoie dans le commettre est ainsi l'extrême danger. La technique n'est pas ce qui est dangereux. Il n'y a rien de démoniaque dans la technique, mais il y a le mystère de son essence. La menace qui pèse sur l'homme ne provient pas en premier lieu des machines et appareils de la technique, dont l'action peut éventuellement être mortelle. La menace véritable a déjà atteint l'homme dans son être. Le règne de l'Arraisonement nous menace de l'éventualité qu'à l'homme puisse être refusé de revenir à un dévoilement plus originel et d'entendre ainsi l'appel d'une vérité plus initiale.

HEIDEGGER  
*Question sur la technique*