

JACQUES MONNIER-RABALL

PROLÉGOMÈNES A UN BAUHAUS TÉLÉMATIQUE

Pour le meilleur, et pour le pire le plus souvent, notre milieu citadin reste largement tributaire du Bauhaus et de sa postérité. Urbanisme, architecture, aménagement d'intérieur, mobilier, design industriel, arts graphiques, photographie, scénographie, danse même ne seraient pas ce qu'ils sont sans l'imagination et les travaux des quelque quatre mille professeurs et étudiants qui se sont succédé à Weimar, puis à Dessau, au *Staatliches Bauhaus*, de 1922 à 1933. Les Gropius, Mies van der Rohe, Hannes Mayer, Schlemmer, Moholy-Nagy, Klee, Kandinsky et autres Bill n'ont pas peu contribué à transformer notre cadre de vie, voire notre manière de vivre.

Pour une opinion largement répandue, le Bauhaus serait à l'origine d'une forme de modernisme, voire de la *modernité* tout court, cette modernité que récuse précisément le *post-modernisme*. L'*écart critique* que le courant post-moderne s'échine à mettre en forme caractérise à sa façon l'esthétique qu'il prête au Bauhaus, au point d'homogénéiser, à distance, ce qui relevait, en fait de l'hétérogène. Certes, le temps oblitère les conflits et les passions, tempère les polémiques, de même qu'il banalise les innovations et neutralise leurs effets de rupture. A telle enseigne que le *post-modernisme* fantasme une modernité avec laquelle le Bauhaus ne saurait se confondre et imagine une cohérence de propos (formelle, plastique) bien plus révélatrice de ses phobies que du débat contradictoire dont la fameuse école n'est jamais sortie!

Or, contrairement à ce que laisserait entendre le "temps de la réflexion" ¹, le Bauhaus n'a pas produit d'idéologie unitaire, pas plus qu'il n'a laissé un corps de doctrine réducteur. Il vise d'abord à promouvoir une "architecture nouvelle", à la fois truchement et objectif de "l'oeuvre d'art unifiée", produit de "toutes les disciplines de l'art" confondues. C'est en ces termes que Walter Gropius formule la vocation de l'institution, originale à tous égards: "le *Bauhaus* s'efforce de rassembler tous les efforts créateurs en un tout, de réunir pratiquement toutes les disciplines de l'art - sculpture, peinture, artisanat, arts et métiers -

comme les composants indissociables d'une architecture nouvelle. L'objectif dernier du *Bauhaus*, bien qu'encore lointain, est l'oeuvre d'art unifiée - la grande structure - dans laquelle il n'y a plus à distinguer entre art monumental et art décoratif" ².

Trois remarques s'imposent ici. Premièrement, le projet de Gropius a quelque analogie avec les us et coutumes de la Renaissance italienne, quand l'artiste faisait à la fois oeuvre de dessinateur, d'urbaniste, d'architecte, de designer de produit, de peintre et de sculpteur, dans l'intérêt même de la cité: un Giotto, un Brunelleschi, un Raphaël ou un Léonard excellaient dans plusieurs métiers, dont le dessin de projet représentait le commun dénominateur, et travaillaient en *entreprises générales*, pour user d'une terminologie contemporaine. Deuxièmement, l'architecture ne constitue pas un cadre préliminaire, dans lequel interviendraient ensuite des spécialistes, mais figure le grand oeuvre, synthèse de la totalité des composants; le bâtiment, comme l'agencement de la ville, subsume les interventions respectives de tous les corps des métiers. Troisième et dernière remarque, enfin: la "grande structure" finale implique nécessairement le refus de tout éclectisme et de tout particularisme ou singularité.

Certes, Gropius pose les jalons d'une utopie. Cependant, les linéaments d'une telle utopie éclaire à leur tour des circonstances et une situation inédites. Le premier manifeste du *Bauhaus* suit d'une année environ la Grande Guerre. L'Allemagne vient de fournir un effort industriel considérable, qui marque le triomphe d'une forme de rationalité instrumentale, en même temps qu'il illustre l'efficacité d'une production de masse et atteste la nécessité vitale de l'*innovation*: le char d'assaut, l'avion et la télégraphie sans fil se révèlent être les arguments décisifs de toute stratégie comme de toute victoire.

Le Bauhaus ne naît donc pas de génération spontanée. Au contraire, il consacre plus d'un siècle d'histoire, de réflexion et de recherche, orienté et marqué par le romantisme et l'idéalisme allemands. Il tire sa substance et son allant d'un courant complexe, dans lequel une tradition cultu-

relle, à la fois riche, contradictoire, polémique même, le dispute à la science, à la technique, à l'économie et à la politique. L'"œuvre d'art unifiée" qu'il vise doit conjuguer en elle, confondre même absolument, des dimensions *éthiques* - voire métaphysiques - *techniques* et *esthétiques* ³. L'"architecture nouvelle" concrétisera l'aboutissement de la quête raisonnée d'une humanité réconciliée avec elle-même, répondant ainsi à l'attente de Friedrich Schiller, qui formule la théorie esthétique de l'idéalisme allemand. La cité que prône Gropius manifestera le Beau idéal, tel que le définit Schiller, et marquera l'avènement de l'"Etat esthétique", expression ultime d'une *humanité pure et idéale* ⁴.

Le *fonctionnalisme* qui transparaît progressivement dans l'ensemble des activités du Bauhaus ne résulte jamais que de l'adéquation de la *forme* et de la *fonction*. La conformité de la structure et de l'usage permet à l'objet singulier d'accéder à l'universalité, c'est-à-dire à l'intemporalité, et, *simultanément*, elle autorise l'intemporalité à se réaliser ici et maintenant: la beauté se révèle "là où le particulier (le réel) est tellement conforme à son concept que celui-ci même, comme infini, pénètre dans le fini et peut être contemplé dans le concret" ⁵. Le Beau idéal, dans cette perspective, établit la souveraineté de l'Esprit. Quand Schelling postule la conciliation des contraires comme principe de l'art, Hegel reconnaît dans l'art l'un des moyens de réconcilier le subjectif et l'objectif, de faire progresser l'"individu particulier" vers l'"individu universel". "La destinée de l'art est conditionnée par la fin ultime de l'"histoire universelle": l'accès de l'Esprit à la conscience de lui-même" ⁶.

De Goethe à Kandinsky, de Schelling à Schiller et à Steiner, l'art est le truchement de la spiritualité, la manifestation contingente de la transcendance, et le Beau l'attestation sensible de la présence de l'Esprit, fin dernière du progrès humain. Et si, suivant Hegel, "l'évolution absolue, la vie de Dieu et de l'esprit n'est qu'un seul processus, un seul mouvement" ⁷, il appartient à l'art de révéler le principe d'une telle poussée "organique"; ainsi

Goethe voit dans l'art "la manifestation des lois cachées de la nature qui, sans lui, ne seraient jamais manifestées" ⁸.

"Dans l'art, précise Rudolf Steiner, qui commente la pensée de Goethe, l'homme découvre la possibilité de maintenir ce que l'univers a fait de lui tout en se donnant lui-même d'une certaine manière: il se modèle comme l'univers l'a modelé, mais il crée une *Gestalt* ⁹ en partant de lui-même, en tant qu'être libre. L'art aussi a quelque chose de libérateur" ¹⁰. Il s'agit donc, pour l'artiste, d'entrer en osmose avec l'énergie du cosmos, de se laisser pénétrer par la puissance organisatrice de l'univers; ainsi Rudolf Steiner attend du sculpteur, par exemple, "qu'il soit réellement en mesure de refaire intérieurement l'expérience des forces qui agissent dans tout le cosmos pour créer la forme (*Gestalt*) humaine" ¹¹. L'art n'a donc pas à imiter la nature, pour la reproduire; il lui faut littéralement s'en *inspirer* pour la rejoindre dans une nouvelle et constante *genèse*. L'on retrouve, chez Kasimir Edschmid, comme chez nombre d'auteurs contemporains, la même argumentation, le même leitmotiv: "Le monde est là. Il serait insensé de le répéter. Le rechercher et le créer à nouveau dans ses derniers soubresauts, dans sa substance la plus essentielle, c'est la grande tâche de l'art" ¹².

Et Edschmid d'ajouter: "Tout homme n'est plus un individu (...) il devient Homme" ¹³. L'avènement de l'*Homme*, en-deçà comme au-delà de la personne, est un thème récurrent chez les mêmes auteurs, dans le droit fil de la vocation qu'ils imaginent être celle de l'art: la *régénération* de la personne par le truchement de l'*Humanité*, réconciliée avec le cosmos, soit avec le "corps éthérique" des forces originelles, pour paraphraser Steiner qui, à l'instar de ses contemporains, entend viser l'être entier: "(...) l'*Anthroposophie* n'est pas une théorie; elle s'adresse à l'être humain total pour le renouveler tout entier" ¹⁴.

Quelles que soient les nuances, voire certaines divergences mêmes, entre les promoteurs d'un art nouveau, tous les protagonistes relèvent peu ou prou d'un large courant *expressionniste*. Pour les uns comme pour les autres, le nouveau de la

personne et du corps social passe par l'expression de l'Homme en chaque individu. Pour les uns comme pour les autres, l'individu est appelé à "transcender" sa personne pour recouvrer en lui l'Homme dans sa plénitude. L'art a dès lors une mission *rédemptrice*: "De nouveau l'art deviendra une religion ... Nous croyons à un grand art libre. Et nous croyons au salut de l'humanité par lui", proclame l'appel de Magdeburg pour un renouveau de l'art et de la littérature ¹⁵.

L'art est appelé à exercer une fonction quasi démiurgique, ainsi que l'affirme Friedrich Koffka: "La grande oeuvre, et ici en particulier la grande oeuvre d'art n'est pas un souhait éthique; elle est un fait éthique! L'oeuvre d'art ne veut pas changer le monde, elle change le monde" ¹⁶. Et cette fonction démiurgique, l'art est appelé à l'exercer en symbiose avec la nature, mieux encore il ne peut qu'exciper organiquement d'elle: "Grande est la nature ...", proclame Bruno Taut, qui ajoute aussitôt: "Tout est nouvelle création éternelle ... Créons en elle et avec elle et décorons la" ¹⁷. Et l'architecte d'envisager carrément la confusion de son art avec l'*architectonique*. "Les rochers vivent. Ils disent: nous sommes des organes de la déesse la Terre ... Vous architectes des *Hütten*, devenez d'abord des artistes! Construisez, construisez-nous (...) Construisez l'architecture du monde!" ¹⁸.

DE LA PAROLE À L'ACTE

Encore s'agissait-il de passer des idées aux actes. Et, surtout, de mobiliser les masses, appelées à devenir un acteur du changement. L'opérateur, ou la "courroie de transmission", ne pouvait être qu'une forme de prosélytisme, recourant à l'éducation du plus grand nombre. Ainsi la révolution de l'Esprit avait elle quelque chance de transformer la société, le monde, et de triompher des forces réactionnaires. "Aucune révolution ne peut exiger sans préparation spirituelle, sans fondements éthiques", déclare Wilhelm Herzog, qui précise: "C'est pourquoi le premier commandement est d'éclairer les masses, de les éduquer dans l'esprit d'une révolution véritable, de leur donner les ar-

mes pour se rendre fortes contre les forces encore toujours puissantes d'une réaction ennemie de l'esprit" ¹⁹.

Le cataclysme de la première Guerre mondiale se révélait propice à un effet "cathartique", dont pouvait surgir un "Homme nouveau". "Serait-il insensé de voir dans cette fin d'époque les germes d'une période nouvelle?" ²⁰, se demandait Rudolf Kaiser dans *Krieg und Geist* (1916), qui formulait aussitôt ces questions complémentaires: "Chaque destruction ne porte-t-elle pas en soi la volonté d'une amélioration? Chaque événement de nature si matérielle qu'il soit ne veut-il pas être utile à l'esprit?" ²¹. De manière plus générale, beaucoup attendaient "l'interpénétration des intérêts de l'Etat et de l'Esprit". C'est ainsi qu'à partir du modèle des "soviets" russes, des conseils politiques de travailleurs spirituels se formèrent, en novembre 1918, à Berlin et dans d'autres villes allemandes.

Les révolutions russe d'octobre 1917 et allemande de novembre 1918 devaient, aux yeux de leurs protagonistes, actualiser les projets longuement débattus d'une utopie sociale - socialiste en l'occurrence - en offrant aux artistes la perspective d'une union de l'art et du peuple, de l'artiste et de la communauté, comme d'aucuns l'imaginaient réalisée antérieurement au moyen âge gothique, référence par excellence du romantisme attardé. Si l'union de la gauche allemande faillit, les événements au cours précipité n'en furent pas moins exceptionnellement féconds en initiatives: création de revues, naissance d'associations, groupements divers, notamment. En novembre 1918, l'*Arbeitsrat für Kunst* rassemblait des peintres, des sculpteurs, des architectes et des écrivains soucieux d'engager un vaste programme d'action artistique, prévoyant la création de lieux culturels et de terrains de lotissements à vocation populaire, en particulier, ainsi qu'une réforme profonde de l'enseignement de l'architecture. Pour sa part, le *Novembergruppe* demandait une participation active des artistes à toutes les tâches de l'architecture en tant qu'affaire publique" ²².

MISE EN OEUVRE

Bien que Gropius se réclame d'une longue tradition en matière de techniques et d'arts et métiers, l'établissement dont rêve l'architecte se doit de rompre avec le système traditionnel des académies de beaux-arts. Il ne s'agit plus de transmettre un héritage *ne varietur* de formules esthétiques prétendument pérennes, parce que soumises aux lois d'un beau éternel, mais bien d'*expérimenter*, à l'instar de l'usage scientifique. Le *Bauhaus* se propose d'adopter, à sa manière, un *paradigme* techno-scientifique, lui-même conforme aux exigences de la production industrielle. Certes, l'architecte ne prétend pas à la quasi-certitude d'une science réputée exacte, mais il désire agir avec méthode, une création raisonnée autant qu'inspirée devant entraîner la société toute entière. Il ne récuse pas d'avantage le travail artisanal et individuel, mais il entend rénover l'esprit qui présidait jadis aux us et coutumes des corporations, à la lumière de la *modernité*. Mieux encore, il voit, dans ce type d'activité cérébrale et manuelle, l'opportunité de créer des modèles originaux, trouvant leur fin en soi, ou destinés à une éventuelle production en petites séries, voire à une échelle industrielle. L'atelier est ainsi conçu comme un laboratoire, où le savoir-faire féconde l'invention.

DE L'UTOPIE À LA RÉALITÉ

Les circonstances historiques qui ont présidé à la naissance du *Bauhaus* de Weimar et de Dessau ne sont aujourd'hui plus les mêmes. Non seulement le contexte politique, économique et social a changé, mais encore la perception que l'on a du phénomène industriel s'est modifiée du tout au tout: l'euphorie des années 20 a fait place à une suspicion généralisée! Les deux chocs pétroliers successifs, consécutifs à d'importantes hausses du brut décidées unilatéralement par l'organisation faîtière des pays producteurs (1973, 1978-1981), ont révélé l'extrême vulnérabilité des nations les plus riches, et, par conséquent, l'extrême fragilité de l'équilibre économique et monétaire mondial, en même temps qu'ils mettaient en évidence la solidarité planétaire

et l'impact immédiat des événements. L'accélération et l'augmentation considérable des transports aériens, le développement fulgurant des télécommunications par satellites et câbles de fibres optiques interposés, l'intrusion massive de l'informatique dans l'automatisation de la production, l'échange des données, la gestion des canaux d'information et le pilotage électronique des bourses de valeurs, tout concourt à une *interaction en temps réel* des événements et des prises de décision. D'une façon générale, l'on a passé, dès la fin de la Seconde guerre mondiale, qui a vu la promotion du *renseignement*, de la *communication* et de la *téledétection* par le truchement du *radar* et du *sonar*, d'une société industrielle à une société *post-industrielle* centrée sur les *services*. La *Galaxie Gutenberg*, chère à Marshall MacLuhan (1957), s'est trouvée rapidement dépassée par, et englobée dans, la *Galaxie Marconi*, sous l'égide de l'électronique, du transistor et du micro-processeur. Simultanément, le développement, puis l'emballlement de l'appareil de production, sous l'effet de la reconstruction d'après-guerre, de l'élargissement du marché à l'échelle du globe, de la croissance démographique, et du progrès scientifique et technique, constamment stimulé par la demande de l'industrie et du marché, ont provoqué, par contrecoup, une prise de conscience des conséquences désastreuses de l'avènement de la "société de consommation" sur le biotope et les équilibres écologiques, qui ont subi à leur tour une succession de ruptures et de graves altérations.

Le primat de la *consommation*, génératrice constante d'une consommation constamment renouvelée a entraîné, pour corollaire, une sensibilisation également nouvelle à la nature, menacée par l'expansion économique à tout prix et sans frein. Le fameux rapport de D. Meadows intitulé *Halte à la croissance*, publié en 1971 à l'instigation du Club de Rome, marque un tournant dans l'attitude d'une part croissante de l'opinion à l'égard des problèmes soulevés par la *qualité de la vie* dans un *environnement* sauvegardé, voire protégé de toute nouvelle atteinte.

Enfin, la crise économique que nous connais-

sons aujourd'hui, consécutive à l'endettement des nations, à l'informatisation accélérée de la société avancée, à la généralisation de l'*automation* et à l'augmentation rapide du chômage, annonce une véritable mutation de notre système de valeurs, de notre façon de penser, de notre manière d'agir, de notre mode de vie et de nos mœurs. Le politologue américain Francis Fukuyama n'a-t-il pas cru bon d'annoncer récemment *La fin de l'histoire* (1992), devant l'apparente faillite des idéologies qui motivaient la scission du monde en deux blocs de nations aux vues et aux intérêts divergents, l'effondrement du système communiste et la chute, combien symbolique, du Mur de Berlin? Tout se passe dorénavant comme si notre société n'avait plus d'autre projet commun que le bien-être matériel et psychique de chacun pour soi, l'hédonisme individuel tenant lieu de ligne d'horizon individuelle. *No future* proclament les plus pessimistes!

Les enjeux présents, dans l'élaboration d'un nouveau cadre de vie, ne sauraient donc être les mêmes qu'aux temps - héroïques? - de Walter Gropius, de Hannes Mayer, et de Ludwig Mies van der Rohe, les trois directeurs successifs du *Bauhaus*. Non que nous ne nous passions désormais d'un environnement construit, de biens mobiliers, d'ustensiles d'utilité - ou d'inutilité - courante, d'armes et de bagages. Cependant, la nature et la signification de ces artefacts a changé, comme a changé, et continue de changer, notre "usage du monde". Nous ne nous sommes jamais encombrés d'autant d'objets qu'aujourd'hui, et jamais autant qu'aujourd'hui ces objets ne sont révélés si disparates quant à leur origine, à leur "look", aux matériaux dont ils sont faits, à leur fiabilité et à leur durée de vie. De même que l'antiquaire se trouve mitoyen de la grande surface de vente, de même, dans nos intérieurs, les matières plastiques côtoient le bois et le métal, la bergère Louis XV une chaise tubulaire de Breuer, le briquet de table électronique le bibelot du XIX^e siècle, l'écran de télévision les rideaux de cretonne contemporains imprimés de motifs floraux de l'époque romantique ... Là encore, tout se passe comme si le *Musée imaginaire* de toutes les cultures, de toutes les civilisations de

tous les temps reflue à domicile, abandonnant, ici, ou là, un masque de cérémonie africain, une roue de rouet à filer le lin ou la laine une icône byzantine, une ancienne baratte à beurre servant désormais de porte-parapluie, quand, au mur, une reproduction d'un paysage de Van Gogh voisine avec le *poster* représentant un bolide automobile de formule 1.

L'hétérogénéité manifeste de nos intérieurs ne fait que représenter l'incongruité des étalages et des vitrines commerciales, des catalogues de vente par correspondance, voire des brocantes. Elle atteste un nouveau rapport au temps. Bien que nos habitudes mentales restent largement tributaires d'une chronologie linéaire, ponctuée cependant du retour cyclique des saisons, des fêtes religieuses ou des rites sociaux, notre imaginaire n'en pratique pas moins tous les amalgames que rendent possibles les mille et un supports de la mémoire collective et individuelle: monuments, livres, journaux, archives, photographies, films, bandes vidéographiques, notamment, pour ne rien dire des mille et un objets que nous ont légués les générations antérieures, quand nous ne nous évertuons pas à reproduire aujourd'hui, à l'identique, ces mêmes vestiges. Aucune civilisation n'a connu un pareil tohu-bohu spatio-temporel, qui lui permet d'être contemporaine de l'énergie nucléaire, de la biologie moléculaire, et du paléolithique, voire des dinosaures de l'ère secondaire. Ne sommes-nous pas les témoins, bien qu'en différé, du *big bang* initial, à l'origine du cosmos?

Les pionniers du Bauhaus pouvaient s'imaginer qu'ils bâtissaient, à long terme, leur *grand oeuvre*, produit progressif et convergent de toutes les disciplines, de tous les métiers et de tous les artefacts. Ils pouvaient penser trouver, par l'adéquation de la *forme* et de la *fonction*, des solutions durables, parce qu'optimales, sinon des solutions définitives, aux problèmes posés. Ils pouvaient supputer, dans cet esprit et de ce point de vue, que la conception d'un couvert de table, d'une théière, d'une lampe de chevet ou d'une machine à laver ne devait guère différer de celle d'une hélice d'avion, d'un fuselage, d'un char d'assaut ou d'un canon. Ils pouvaient

même se convaincre qu'ils mettaient en oeuvre une *logique formelle* - une *morphologie* serait encore plus convenable - et que le progrès consistait par conséquent à l'établir de manière universelle. Enfin, leur volonté de coopérer avec l'économie publique et privée, en répondant à des mandats, leur paraissait la voie idoine pour concrétiser leur action sur l'environnement et infléchir la politique industrielle.

C'était méconnaître, par angélisme, les aléas de l'économie, le caractère versatile du marché, la marche aléatoire du capitalisme libéral, qui n'a d'autre motif que le profit, et ne postule rien d'autre qu'une forme de compétition pour la survie de l'entreprise dans des circonstances variables, pour ne pas dire largement imprévisibles le plus souvent. C'était ignorer, surtout, l'avènement prochain d'une *société de consommation*, qui privilégierait l'*innovation*, l'innovation à tout prix constituant dorénavant le moteur d'une relance perpétuelle de l'offre et de la demande, fût-ce une innovation en trompe-l'oeil, une innovation factice, exacerbant des différences apparentes, quand rien, dans la structure interne et l'économie générale du produit, ne justifiait qu'il fût autre que le produit même qu'il prétendait remplacer. Enfin, réduire ontologiquement l'objet *utile* à sa seule *utilité*, imaginer que l'ustensile ou l'outil s'accomplissait totalement dans la seule fonction pour laquelle il était conçu et fabriqué, c'était se méprendre sur la valeur *symbolique*, implicite le plus souvent, sur le sens et la signification sociale et individuelle des rapports complexes que le conscient et l'inconscient nouent avec les choses les plus rares comme avec les choses les plus triviales.

L'obsolescence accélérée, et généralement provoquée, des biens de consommation courante n'a d'égal que l'acharnement du collectionneur à conserver, restaurer ou reproduire des objets tombés en désuétude. A telle enseigne que, pour prendre un seul exemple, le marché propose nombre d'appareils électroménagers, dotés des derniers acquis de la technique électronique, mais conditionnés, carrossés suivant des modèles de trente, quarante ou cinquante ans d'âge, quand il ne s'agit pas d'une

façon plus ancienne encore. Les exigences d'une mode constamment renouvelée produisent des effets quasi pervers, auxquels le *stylisme* - que les puristes persistent à tenir pour une forme dévergondée du design - prête complaisamment son concours.

Mais le problème de la *mode* se révèle complexe à son tour. Dire que ladite mode est *éphémère* constitue un truisme, apparemment du moins, car il apparaît *paradoxalement* qu'elle prolonge parfois ses effets, quand elle ne provoque pas leur récurrence. Ainsi de la persistance sporadique du courant esthétique intitulé *stream line*, fondé sur le prestige non moins persistant de l'avion et, partant, de l'*aérodynamisme*. Esthétiquement parlant, l'*aérodynamisme* est devenu une valeur en soi, au point où il a contaminé les objets les plus courants - stylo, sèche-cheveux, aspirateur - tous ustensiles dont l'usage et la manipulation n'ont jamais eu le moindre rapport avec un déplacement à grande vitesse, qui induirait la nécessité d'un fort indice de pénétration.

Le *stream line* formule l'esprit du temps. L'effilement des masses en fonction d'une trajectoire linéaire, l'effacement des volumes, épurés de toute aspérité, manifestent l'aspiration des objets à se dépouiller de leurs trois dimensions pour ne plus exister, idéalement, que transmutés en *flèche du temps*. Ils exhibent le mythe dominant, qui confond, en un même phénomène, le dynamisme des affaires, la marche du progrès, l'appétence insatiable de *nouveau* - "Etonne-moi!", demandait Cocteau à son ami de Diaghilev - et les tient pour un destin souhaitable et inéluctable à la fois. Paul Virilio en a déduit les principes d'une *Esthétique de la disparition* (1980). Le changement - le changement pour le changement même - prend l'allure d'un "mouvement uniformément accéléré", comme disent les physiciens. Tout se passe comme si la vitesse constituait une idée-force dominante, un *paradigme*, et que ce paradigme affectait généralement l'ensemble des activités les plus significatives de la société post-industrielle, imposant une valeur fondamentale: la *contraction* du temps, et son corollaire, la *détente*, qui atteint son pa-

roxysme dans l'*explosion*. Nobel comme figure emblématique d'une humanité pressée!

Certes, l'on aurait beau jeu de mettre en évidence les réactions du grand nombre contre l'emprise, jugée excessive, de la *vitesse*, et les incidences du refus du mouvement accéléré sur certaines formes contemporaines. Ainsi, l'on pourrait noter le regain d'intérêt pour un "retour à la nature", la marche à pied, la randonnée, un tourisme rustique, par exemple, ou, dans le *styling* automobile, la récurrence des arêtes fortement marquées dans la carrosserie, et la cassure anguleuse qui fracture l'avant des autocars, à l'articulation du pare-brise et du capot, au mépris des règles élémentaires de l'aérodynamisme! Pour ne rien dire de la résurgence du *coussin* et du *rembourrage* dans nos intérieurs, comme au début du siècle. L'on pourrait inférer, de quantité de situations similaires, que notre époque, à l'instar du passé, cherche un équilibre, même précaire, entre des sollicitations contradictoires.

Il importe néanmoins de distinguer entre *phénomène* et *épiphénomène*. Le phénomène dominant est la recherche d'une économie du temps et d'une économie *de* temps. "Time is money", affirment les affairistes américains. Autant dire: "Time is business". Il est patent que la recherche dans l'un des domaines les plus pointus de la science appliquée et de la technique, l'informatique en l'occurrence, vise à concevoir des ordinateurs toujours plus performants, c'est-à-dire capables de traiter un nombre sans cesse accru d'opérations en un laps de temps toujours plus court, l'objectif visé étant le traitement des données en *temps réel*. De manière plus générale, du transport ferroviaire à grande vitesse au transport aérien et à l'acheminement de la messagerie, il n'est pas un domaine où la rapidité ne soit devenue la valeur dominante, voire exclusive.

La *cinétique* collective qui en résulte, perçue comme une nécessité au niveau économique et social, est vécue souvent de façon déstabilisatrice par les individus, qui cherchent à compenser, dans leur sphère privée, le *stress* excessif auquel la vie professionnelle les soumet, à leur corps défendant. C'est dans ce comportement de *retrait* qu'il faut

chercher l'origine d'une forme de régression, qu'illustrent les pratiques du *cocooning* anglo-saxon, expression de la nostalgie d'une existence quasi foetale! Le confort douillet visé n'est pas seulement physique, avec le repli du corps sur lui-même au sein d'un édredon, il est également psychique et mental, et sollicite l'adjuvant de l'électronique pour susciter une atmosphère musicale *planante* ou la séduction de la rétine, par caresse télévisuelle interposée. L'aménagement intérieur est éloquent qui, depuis un lustre ou deux, témoigne d'une attention renouvelée, voire d'un investissement imaginaire déconcertant. Depuis qu'Ettore Sottsass et ses partenaires ont donné le branle, avec les collections de meubles *Memphis*, designers et stylistes rivalisent d'invention provocatrice - leur surenchère finit d'ailleurs par rendre leur provocation inopérante! - multipliant les paradoxes, du triple point de vue des formes, des matériaux et de l'assemblage: combinaison de substances naturelles et de substances synthétiques, de métal chromé et de fourrure, de bois noble et de matière synthétique, usage de corde, de gros boulons ou de chevilles grossières pour la fixation des éléments, juxtaposition de couleurs végétales et de couleurs fluorescentes... La vulgarité sied aux aménagements les plus *branchés*, des branches d'arbres non écorcées tenant parfois lieu de pieds et de dossiers pour des chaises que n'aurait point reniées Robinson Crusoë! La métamorphose continue des bars et des restaurants donne le change aux changements de la mode: le cadre de vie, qui immobilisait jadis une génération, génère aujourd'hui une mobilisation de tous les instants, les réalisations les plus éphémères se drapant volontiers des oripeaux, sinon des atours, d'un classicisme de pacotille. Il n'est pas jusqu'à l'architecture qui ne sacrifie aujourd'hui à un style antique de carton-pâte! Finira-t-on par changer de bâtiment comme l'on change de robe ou de veston?

Ce délire, dont on perçoit maints prolongements dans l'illustration publicitaire, la bande dessinée, le film de science-fiction, voire dans les nombreux parcs d'attractions et le *Disneyland*, n'en ressortit pas moins à la consommation privée. Mieux en-

core, comment se fait-il que l'on investisse de tels montants dans le *show business*, qui n'est jamais qu'une part de l'*entertainment business*? Pourquoi notre époque s'ingénierait-elle à produire industriellement de l'*imaginaire*, pourquoi consentirait-elle des sommes astronomiques à l'*évasion*, sinon pour anesthésier l'esprit critique de nos contemporains en jouant sur le *principe de plaisir*, et détourner ainsi leur attention des travaux et des jours, et du fonctionnement hoquetant de l'énorme machine économique, aux rouages complexes? Il est en effet significatif que ce *traitement de surfaces* dissimule une sphère économique immense, et que cette captation de la personne se fasse au détriment de sa conscience sociale. A la limite, la *société du spectacle* voue toute son énergie à se donner en spectacle, et à se distraire ainsi de la réalité. *La diversion devient une fin en soi.*

Ces épiphénomènes représentent la part visible d'un champ de forces invisibles qu'alimentent l'énergie thermodynamique et, surtout, l'énergie électrique. En même temps qu'ils maillent des réseaux de plus en plus serrés, les télécommunications se dissolvent, *en temps réel*, dans les fibres optiques ou dans l'éther, et n'attestent leur existence que par fantômes interposés, par ombres chinoises, fusent-elles en couleur et en haute définition.

DU SOLIDE AU FLUIDE

Traditionnellement, les artistes donnaient forme à des objets statiques, que ces objets fussent des volumes expressifs par eux-mêmes - monuments, sculptures, pièces d'orfèvrerie - ou de simples supports pour des images fixes - tableaux, livres d'heures, estampes -. Avec le cinéma, l'image est devenue *mobile*. Avec la télévision, elle est devenue *labile*. Certes, les subjectiles du celluloïd, de l'acétate, du vinyl, de la bande magnétique, voire du disque CD-rom restent tangibles. Mais les figures ou représentations qu'ils véhiculent n'affectent notre vue que par l'intermédiaire d'un écran, support passif jouant désormais le rôle d'un simple révélateur, pour ne pas dire d'un agent catalyseur, sans que jamais le produit ne se matérialise autrement

que sous la forme d'une *trace* évanescence.

Les oeuvres d'art s'adossaient à un mur, quand elles ne s'intégraient pas à ce mur même, qu'elles fussent des toiles tendues sur un châssis, des vitraux, des fresques. Certes encore, les reproductions des oeuvres jugées les plus intéressantes circulaient sous la forme d'estampes, gravées, et diffusées par la presse à l'allure d'un piéton ou d'un cheval. Aujourd'hui, l'*image électronique* est distribuée tous azimuts, à la *vitesse de la lumière*, elle est relayée et amplifiée par des réseaux de fibres optiques, des réseaux hertziens et des satellites géostationnaires. La *télévision en direct* est capable de transmettre un événement à l'instant même où il se produit et de le répercuter sur les cinq continents, *sans délai*. Elle court-circuite à sa façon le cheminement lent d'une peinture de chevalet, de l'atelier à la galerie d'art, de la galerie d'art ou d'une *Kunsthalle* - étape obligée d'une forme de reconnaissance publique - au salon d'un collectionneur, et multiplie par dizaines, sinon par centaines de millions l'audience généralement confidentielle d'une toile.

Sans doute, une peinture de chevalet et une production de télévision ne sont pas des produits tout à fait comparables, et ne visent d'ailleurs pas nécessairement le ou les même(s) public(s). Leurs modes respectifs de *consommation* dépendent étroitement d'une tradition culturelle. Depuis les inventions successives de la photographie, du cinéma et des médias électroniques, qui se sont substitués aux moyens traditionnels, dans les pratiques sociales également traditionnelles du portrait, de la chronique, du documentaire, notamment, la peinture "agressée" n'a survécu qu'en exacerbant sa spécificité, sa *picturalité*, et en adoptant une position indépendante et critique à l'égard des représentations convenues, devenues des *stéréotypes*. Elle a donc réagi à l'égard de la concurrence nouvelle en s'inventant, ou en se découvrant, une vocation complémentaire. Au mieux, elle est devenue subversive, au pire elle a conforté une certaine clientèle en lui ménageant une position de *repli*, un environnement où le confort physique le disputait au *confort intellectuel*, suivant des valeurs consacrées.

Force est de constater que la fulgurance du développement des nouveaux médias n'a eu d'égale que l'inertie du goût et des valeurs du plus grand nombre, le plus grand nombre décidant désormais, par sondage d'opinions interposé, de ce qui lui convenait. C'est ainsi que la télévision s'est vue d'emblée hypothéquée, dans son éventuelle recherche d'un langage inédit, par les us et coutumes du cinéma. De manière plus générale, il appert que tout nouveau moyen de **communication** n'est d'abord perçu que comme le simple perfectionnement du truchement antérieur, et qu'il se voit assujéti d'emblée aux procédés d'un usage invétéré. Plus généralement encore, notre société est à ce point obnubilée par la "rationalité instrumentale ou stratégique", suivant l'expression de Jürgen Habermas²³, qu'elle finit par conférer un statut quasi ontologique à l'objectif visé et à la performance qui permet de l'atteindre. Elle omet de prendre en compte l'instrument lui-même, en tant qu'agent inducteur d'un procès et médium *sui generis* de l'opération envisagée. L'appareillage ne constituerait-il pas cette *tache aveugle* de notre conscience que Marshall McLuhan s'employait à désigner, quand il affirmait péremptoirement: "The medium is the message"²⁴? Tout se passe comme si nous nous aveuglions effectivement sur les modalités de la **communication** en considérant la finalisation de l'opération, exclusivement, en portant notre regard d'amont en aval, quand nous aurions tout intérêt à déciller notre oeil et à observer le phénomène d'aval en amont.

Ce n'est pas le moindre mérite d'un tout petit nombre d'artistes, parmi lesquels il faut citer l'Américain Nam June Paik, et les Européens - les Suisses en l'occurrence - René Bauermeister et Jean Otth, de s'être tôt intéressés aux possibilités offertes par la vidéographie, pour soumettre d'emblée le nouveau médium à la *question*: en quoi consistait donc l'image inconstante, par nature, apparaissant sur l'écran cathodique? qu'entendait-on par *noir et blanc*, quand l'écran révélait une dominante laiteuse bleue ou rose? qu'advenait-il lorsque l'on parasitait le moniteur et brouillait l'image, sinon qu'apparaissait la *trame* de toute représentation?

comment rendre compte de la matérialité même du tube cathodique, de sa profondeur, comment faire voir ce dispositif en forme de poire? A l'instar des peintres interrogeant la picturalité de leur pâte pigmentée et les "invariants plastiques" de la composition, ces premiers vidéastes cherchaient à tirer parti de la spécificité du médium, à explorer ses ressources propres et à lui découvrir, par le biais d'un point de vue critique, une rare capacité de séduction ... Observant que la télévision publique reconduisait massivement les poncifs et l'esthétique du cinéma, ils ont pris le contrepied des chaînes nationales ou privées et fait de leur pauvreté instrumentale une vertu: c'est ainsi qu'à leurs débuts, ne pouvant s'offrir de bancs de montage, ils ont tiré profit du tournage continu et en *temps réel*, donnant à voir ce que la caméra institutionnelle nous cache ou élude: le lent écoulement de la durée, les "tropismes" imperceptibles qui agissent à notre insu et modulent notre comportement, si remarquablement débusqués par Nathalie Sarraute, les gestes les plus humbles, dont le spectacle fait généralement l'économie, et qui, observés au plus près, peuvent prendre une dimension émouvante, voire s'élever jusqu'au mythe ou à l'épopée.

Par le biais de l'électronique, Bill Viola retrouve la grandeur et l'éloquence des plus beaux retables du moyen âge. Intitulé précisément *Nantes Triptych* (1992), son triptyque vidéographique monumental - trois écrans derrière lesquels se trouvent les projecteurs - nous confronte, sur le volet gauche, avec l'accouchement de son épouse, la parturiente figurant en gros-plan, et sur le volet droit, avec l'agonie de sa propre mère, assistée d'un masque à oxygène, tandis que l'artiste anime le panneau central d'une lente reptation dans les plis et les replis de l'eau d'un bassin, le corps comme en état d'apesanteur. L'évolution parallèle et quasi suspendue de ces trois drames, apparemment banals, les distrait de toute banalité et les élève de l'anecdote à l'allégorie. L'événement dépasse l'événement et signifie, *hic et nunc*, la représentation emblématique de toute destinée humaine. Une façon ralentie de récuser le caractère éphémère de

l'événement, qui n'a de cesse qu'il n'ait fait place à une occurrence nouvelle, une manière de dépasser la circonstance du flux des aléas, pour en quêter patiemment le mystère et le sens.

La *vidéographie* s'est développée en même temps que l'*informatique* et les *télécommunications*. Toutes trois sont filles de l'électronique. Toutes trois ont connu un progrès décisif avec l'invention du transistor et du circuit intégré. Toutes trois ont bénéficié de la miniaturisation continue de leurs composants. Toutes trois enfin visualisent la plupart de leurs données ou les résultats des procès en cours sur un écran cathodique. Toutes trois étaient donc promises à une symbiose, celle des *multimédias*.

L'explosion des technologies *multimédias* a d'ores et déjà commencé, avant même que l'on n'ait pris soin de définir ce terme. L'on entend généralement par *multimédias* tout traitement d'information qui intègre l'exploitation simultanée de plusieurs types de supports: textes, sons, graphiques, images fixes ou animées, etc. La notion de traitement doit être comprise ici dans son sens le plus large, c'est-à-dire qu'elle implique l'acquisition, la manipulation, le stockage et la transmission de toutes les informations. L'ordinateur est donc appelé à allumer la mèche d'une réaction en chaîne, soit le pilotage des systèmes multimédias, qui deviendront *distribués* et *interactifs*. *Distribution* et *interactivité* se manifesteront à leur tour à l'intérieur du phénomène intégrateur de la *télévirtualité*.

DE LA VIRTUALITÉ À LA TÉLÉVIRTUALITÉ

L'*image virtuelle*, obtenue par un travail de synthèse sur l'ordinateur, ouvre de nouveaux horizons, comme elle introduit de nouveaux points de vue sur notre environnement, quand elle n'induit pas la création d'*environnements* inédits. Elle accomplit une mutation comparable à l'invention de la projection géométrique et des différents systèmes de *mise en perspective*. Le caractère artificiel et symbolique des *perspectives* dites *linéaire* et *aérienne*, mis en évidence par Erwin Panofsky²⁵ notamment, a fini par accréditer, à force d'usage,

une forme de coïncidence entre réalité et représentation. En fait, le système de projection géométrique, dont notre imaginaire a pris l'habitude au point de l'intégrer comme une donnée naturelle, ne constitue jamais qu'un filtre sélectif privilégiant un mode spécifique de perception des phénomènes. Mais notre culture l'a élu comme un système de référence tellement contraignant qu'ils s'est assujetti les inventions successives de la photographie, du cinéma, de la télévision et de l'infographie, en exigeant d'elles d'en reconduire les effets, le *vérisme* devenant un critère de jugement. Ce n'est pas le moindre mérite des techniques les plus récentes de révéler, *a posteriori*, le caractère virtuel de toute image, comme de tout procédé de génération d'images.

Cependant, les dispositifs informatiques les plus récents ne permettent pas seulement le *clonage*, c'est-à-dire la réalisation d'un double parfait d'un être ou d'un objet, mais encore de créer des images à 360°, dans lesquelles le spectateur est appelé à s'immerger. Mieux encore, l'image virtuelle globale peut être ouverte, modifiée, transformée de manière interactive, voire *manipulée* par le ou les opérateurs, en temps réel, ces derniers éprouvant physiquement la résistance, le poids et la forme volumétrique d'objets imaginaires, donc inconsistants, grâce à des gants, une paire de lunettes et un harnais. Le tout récent scanner rétinien à laser inscrit même l'image stéréographique directement sur le fond de l'œil, rendant le port de lunettes spéciales inutile.

Enfin, l'hybridation des synthétiseurs d'images et des télécommunications donne accès à la *télévirtualité*, soit à la *téléprésence* et au *télétravail*. "Sur les réseaux à bande étroite comme *Numéris*, et même le réseau téléphonique ordinaire, peuvent circuler désormais des clones, des avatars ou des "*alias*" chargés de nous représenter symboliquement à toute heure et en tout point du globe. On peut rencontrer par délégation nos correspondants dans des scénographies virtuelles partageables. Lors d'*Imagina 93*, pour la première fois en Europe, diverses expériences de télévirtualité ont été organisées entre Monte-Carlo, Paris, Karlsruhe,

New-York et Bry-sur-Marne”²⁶. Philippe Quéau signale ainsi le vaste champ d’exploration ouvert par la *télévirtualité*. Or l’on discerne d’emblée que les premières applications relèveront, quand elles ne relèvent pas déjà, de la science, de la médecine, de l’armée, ou de l’*entertainment* de masse: l’*effet Spielberg*, tel qu’il se manifeste dans les records d’affluence à la présentation de *Jurassic Park*, est éloquent. Tout se passe comme si les avancées technologiques se trouvaient d’emblée confisquées par les secteurs les plus profitables de l’économie, ces secteurs étant souvent les *commanditaires* des recherches conduisant à ces résultats.

À l’instar de certaines vedettes de la Renaissance ou des siècles suivants - un Piero della Francesca, un Léonard de Vinci, un Di Giorgio, un Michel-Ange - dont les princes se disputaient volontiers les faveurs, les créateurs des nouveaux engins, ou les sociétés qui les ont engagés, jouent aujourd’hui un rôle analogue à celui des artistes du XVe, du XVIe ou du XVIIe siècles, qui inventaient et développaient, les destins du dessin, de la peinture, du théâtre et de l’ingénierie se confondant, un nouveau système de projection géométrique, à l’origine d’une nouvelle *stratégie de la perception visuelle*, dont les satellites géostationnaires et l’infographie sont les derniers héritiers. La perspective cavalière et la cartographie n’ont-elles pas fourni les “armes” privilégiées d’une géographie conquérante? “La géographie, ça sert d’abord à faire la guerre”, rappelle péremptoirement Yves Lacoste²⁷.

Les princes qu’il s’agit de séduire aujourd’hui sont tout à la fois le public potentiel du spectacle, les grandes compagnies de production, les *majors* américaines en l’occurrence, l’industrie cinématographique et télévisuelle, l’industrie électronique en général, et le complexe militaro-industriel singulièrement. Dans un tel univers, l’artiste traditionnel - peintre, sculpteur, graveur, voire installateur - fait un peu figure d’Indien attardé, confiné dans certaines réserves, dont le périple qui conduit de l’atelier à la galerie d’art et au salon du particulier marque les limites. En revanche, de même que l’artiste de la Renaissance préparait lui-même ses pigments, sa toile, son châssis, que le

graveur façonnait ses outils à sa main, et que tous deux, experts en matière de géométrie, se montraient jaloux de leurs secrets d’ateliers, de même l’*ingénieur en logiciels* devient, par la force des choses, le nouveau *démiurge*, le *deus ex machina* de son temps! Certes, il arrive encore qu’une grande société de notre époque, une firme, une banque, soucieuses de prestige, commandent une peinture murale, une sculpture monumentale, une tapisserie à un artiste de renom. Cependant, à l’image des armoiries dont ces maisons aiment à parer leur nom ou leur marque, ces commandes de prestige n’amortissent-elles pas, sous l’apparat de la grande tradition de mécénat, la brutalité des moeurs capitalistes, comme celles des changements de société que provoque l’intrusion massive de leurs innovations techniques? Et l’éventuelle fonction critique que ces oeuvres pourraient exercer n’est-elle pas compromise de prime abord par le cadre même où elles figurent, qui finit par les intégrer à sa manière, sa manière à lui de les intégrer consistant à tirer parti de leur effet de repoussoir pour mieux mettre en valeur la sobriété de bon aloi et la noblesse des matériaux mis en oeuvre dans le bâtiment du siège central?

L’introduction massive et générale de la télématique transforme insidieusement les rapports de l’individu à la société et à l’environnement. L’informatique prolonge les circuits et les influx du système nerveux central, quand ses dispositifs ne se greffent pas carrément sur son organisme. Elle connecte les réseaux neuronaux des individus entre eux et confère, aux imaginations intégrées, le don apparent d’une *ubiquité quasi instantanée*, en même temps qu’elle permet une *interactivité immédiate*: l’effet d’immédiateté, en l’occurrence, n’advient paradoxalement que par le truchement de la plus complexe des médiations.

La télématique remet en cause les médias traditionnels. Elle les subsume en les dépassant. De même que l’automobile et l’avion ou les télécommunications n’ont pas rendu absolument caduques la marche à pied ou à cheval, de même l’interconnexion des cerveaux n’exclut pas la co-présence physique des interlocuteurs, mais cette

co-présence se révèle comme accessoire, au même titre que la déambulation terrestre ou cavalière, devenues essentiellement ludiques ou sportives!

La *télécommande* s'impose de plus en plus, qui exige et induit une transmission littéralement fulgurante de l'information, appelée à innervier corps et machines. La vitesse d'action et de réaction est un facteur déterminant dans la prise de décision et dans les effets qui doivent en découler sans délai. Cependant, cette boucle d'asservissement cybernétique concerne tôt ou tard des corps tangibles, que leur tangibilité et leur volume disqualifient, eu égard au procès immatériel de commande, et, *simultanément*, qualifie en tant que "matière ouvrable". Or, si les artefacts ralentissent notre action en regard de la *modélisation quasi onirique* que l'informatique nous permet d'entreprendre, la résistance et l'inertie qu'ils opposent au *délire* les accule dans une *situation critique*. Mais cette *modélisation quasi onirique* risque à son tour d'être mobilisée au service d'une logique et d'une rationalité instrumentales, qui ne manqueront pas de susciter un comportement irrationnel et chimérique à l'endroit des artefacts peuplant notre milieu. Autrement dit, le "principe de plaisir", pour reprendre la terminologie freudienne, peut motiver, comme en sous-main, le "principe de réalité", qui lui est pourtant opposé!

ESQUISSE D'UN BAUHAUS TÉLÉMATIQUE

A l'instar du *Bauhaus* historique, le *Bauhaus télématique* aura pour tâche première d'intégrer les techniques nouvelles en vue de l'élaboration d'un nouveau *style de vie*. Il s'agira donc d'explorer les ressources potentielles des nouveaux médias en confrontant ces médias aux supports traditionnels, dans une perspective critique. Et, de même que le *Bauhaus* de Weimar et de Dessau n'a jamais cherché à être quitte d'une activité artisanale, ne fût-ce qu'en tirant parti de l'artisanat manuel à titre expérimental, pour concevoir de nouveaux modèles, eux-mêmes destinés à être les prototypes d'une production industrielle, de même le *Bauhaus télématique* ne saurait passer par pertes et profits une tradition multiséculaire. Cependant, il tirera parti des ressources intrinsèques aux techniques et métiers consacrés, mais à la *lumière des derniers acquis scientifiques et techniques*. Dans la mesure où les nouveaux médias représentent autant de chances de développer en l'homme des virtualités nouvelles, ce sont toutes les dimensions anthropologiques qu'il s'agira de promouvoir, suivant une nouvelle dynamique imaginaire.

En effet, le progrès scientifique et technique tend à devenir une fin en soi, conforté qu'il est dans son avance inéluctable par l'économie, avec laquelle il entretient un "effet de couple". Il stimule l'économie en proportion du profit qu'il lui permet de générer. L'économie le lui rend bien, qui lui consent à son tour de nouveaux crédits de recherche.

Il appert cependant qu'un tel procès d'"auto-allumage" engendre des effets pervers, parmi lesquels le sentiment absurde d'une finalité intrinsèque aux moyens mis en oeuvre, c'est-à-dire totalement assujettie à l'instrument. Il appartiendra donc à la nouvelle institution d'apporter sa contribution au comblement d'un déficit *symbolique et sémantique*, devenu chronique. C'est dire que le génie propre aux nouveaux médias sera sollicité de manière critique en vue d'une "nouvelle alliance" entre le développement de l'homme, de la société, et de leurs relations avec l'environnement.

Le *Bauhaus télématique* devra donc user de la technologie en connaissance de cause. Dans la

mesure où il s'agira de *mettre en forme* les rapports de la société, de ses artefacts, avec les exigences d'une *écologie* nouvelle, et dans la mesure où la *télématique* deviendra l'outil privilégié de toute action, il s'agira de multiplier les *interfaces* entre les sciences exactes, les sciences humaines, la technique et la recherche formelle. L'enjeu n'est rien moins qu'une nouvelle *morphologie* sociale, voire une nouvelle maïeutique. Tant à Weimar qu'à Dessau, l'effort a porté en amont plus qu'en aval: à la faveur de l'abstraction généralisée, le Bauhaus a imaginé, bien avant les premiers travaux linguistiques de Noam Chomsky, une véritable *grammaire générative et transformationnelle* des formes bi-dimensionnelles, des volumes et des couleurs, dont a résulté une pédagogie inédite. A son tour, et en relation étroite avec les acquis des sciences cognitives, de la biologie moléculaire et de la théorie dite du *chaos*, le Bauhaus télématique aura à formuler les lois, les règles et les principes d'une *morphogenèse* inédite.

Jacques Monnier-Raball

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

- 1) *Le temps de la réflexion* est le titre de la revue annuelle publiée par les soins de Jean-Baptiste Pontalis, Gallimard, Paris.
- 2) Gropius Walter, extrait du "Programme du *Staatliche Bauhaus* de Weimar", publié par le *Staatliche Bauhaus*, Weimar, 1919, repris par Wingeler Hans M., *The Bauhaus*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets et Londres, 1969; traduction en anglais par Wolfgang Jabs et Basil Gilbert de la version originale allemande publiée par Gebr. Rasch and Co., Barmisch und M. Dumont Schauberg, Cologne, 1962 et 1968, p. 32, la traduction française de cet extrait étant de J. Monnier-Raball.
- 3) Humblet Claudine, *Le Bauhaus*, L'Age d'homme, Lausanne, 1980, pp. 21 et suivantes.
- 4) Schiller Friedrich Von, cité par Humblet Claudine, *ibid.*, p. 21.
- 5) Schelling Friedrich Wilhelm Joseph Von, cité par Humblet Claudine, *ibid.*, p. 22.
- 6) Hegel Georg Wilhelm Friedrich, cité par Humblet Claudine, *ibid.*, p. 23.
- 7) Hegel Georg Wilhelm Friedrich, cité par Humblet Claudine, *ibid.*, p. 23.
- 8) Goethe Johann Wolfgang Von, cité par Steiner Rudolf, in *L'anthroposophie et le premier Goethéanum*, Triades, série Art, No 1, Paris, 1979, p. 89.
- 9) Steiner Rudolf, commentant la pensée de Goethe, *ibid.*, p. 35.
- 10) Steiner Rudolf, *ibid.*, p. 35.
- 11) Steiner Rudolf, *ibid.*, p. 25.
- 12) Edschmid Kasimir, cité par Humblet Claudine, *op. cit.* p. 40.
- 13) Edschmid Kasimir, cité par Humblet Claudine, *op. cit.* p. 40.
- 14) Steiner Rudolf, *op. cit.*, p. 88.
- 15) Clark Kenneth, *Ruskin Today*, cité par Humblet Claudine, *op. cit.*, p. 47.
- 16) Koffka Friedrich, cité par Humblet Claudine, *ibid.*, p. 41.
- 17) Taut Bruno, cité par Humblet Claudine, *ibid.*, p. 67.
- 18) Taut Bruno, cité par Humblet Claudine, *ibid.*, p. 67.
- 19) Herzog Wilhelm, cité par Humblet Claudine, *ibid.*, p. 45.
- 20) Kaiser Rudolf, cité par Humblet Claudine, *ibid.*, p. 43.
- 21) Kaiser Rudolf, cité par Humblet Claudine, *ibid.*, p. 43.
- 22) Cassou Jean, cité par Humblet Claudine, *ibid.*, p. 47.
- 23) Hamberas Jürgen, *La technique et la science comme "idéologie"*, Gallimard, Les essais, Paris, 1973, p. 32.
- 24) McLuhan Marshall, *Understanding Media*, titre du chapitre I, McGraw-Hill, Book Cy, New York, 1964.
- 25) Panofsky Erwin, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig-Berlin, 1927.
- 26) Quéau Philippe, avant-propos au dépliant de présentation du salon IMAGINA 93, Monte-Carlo, février 1993. Cette manifestation annuelle, la plus importante de son genre en Europe, fait le point sur l'état des "nouvelles images" électroniques.
- 27) Lacoste Yves, *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*, Maspero, Paris, 1977.