

## Pré-mimésis et cosmotechnique

### ART SANS NATURE CHEZ PAUL KLEE

C'est à un tournant de sa vie et de son œuvre, au cours de l'année 1934, peu après avoir fui l'Allemagne pour retourner à Berne, que Paul Klee réalise une série d'aquarelles au pochoir qui, outre la technique mise en œuvre, ont en commun d'éclairer différents aspects des *ars inveniendi* en fonction des conditions du développement technologique de la modernité. Depuis l'Antiquité et jusqu'à Gottfried Wilhelm Leibniz, les arts et les sciences furent très largement pensés dans un rapport de complémentarité. Un procédé technique plaçant une vérité dans l'œuvre et la présentant au monde en tant que nouveauté pouvait aussi bien être *ποίησις* que *τέχνη*. Depuis les années 1920, l'art se fit de manière croissante l'écho de la théorie de la relativité et commença à transposer celle-ci à ses propres catégories du temps et de l'espace ; dès lors se posa le problème de l'incommensurabilité de la connaissance physique et de sa représentation dans les Beaux-Arts.<sup>1</sup> Ce dilemme moderne, celui de devoir à présent considérer séparément l'art et la science, Klee le contourna en déplaçant la question de la technique moderne dans le domaine des *ars inveniendi*. Car, de même que la représentation classique de la nature dans le domaine de la physique, l'idée de l'imitation d'après nature ne pouvait plus être considérée comme un présupposé allant de soi dans le domaine des arts.

Parmi les tableaux de l'année 1934, c'est avant tout l'objet de cette nouvelle compréhension des *ars inveniendi* qui vient éclairer le tournant de cette représentation. Dans *L'invention (Die Erfindung)* [ill. 1], le regard bute sur un objet sculptural que Klee place en bas à gauche du tableau, tel une sculpture moderne dans un musée, et qui se découpe sur l'architecture du tableau composée de strates polyphoniques et de glacis. Mais si l'on remarque que Klee relie les centres des deux cercles de couleur bordeaux au moyen d'un trait noir, on peut avoir l'impression qu'il ne s'agit pas uniquement de « l'exposition » d'un dispositif sculptural, mais qu'on est plus précisément en présence d'un objet technique constitué de deux disques en mouvement. Dans son abstraction, il manque naturellement à cette représentation une certaine prégnance pour pouvoir désigner les éléments du tableau comme étant les parties techniques d'un appareil concret, comme celui d'un moteur à pistons ; toutefois, l'idée de liaison et de mouvement nécessaire à la réalisation du moteur est déjà contenue dans *L'invention*, au moins en tant que potentialité. Nous, spectateurs, ne sommes cependant pas les premiers à contempler immédiatement ce rapport entre l'idée et la réalisation : c'est bien plus en première instance le sujet frappé d'étonnement que Klee place à l'arrière-fond d'une architecture articulant divers plans, par le biais d'une médiation

allégorique. À côté de ce portrait au regard étonné qui émerge de façon latente, les deux yeux en forme de boutons et la bouche aux lèvres pincées, comme muette, font écho aux deux disques et au trait horizontal qui les relie.

Comme on sait, l'analogie récurrente entre l'œuvre de Klee et les principes de création et de croissance organiques présents dans la nature s'est imposée depuis le début des années 1920. Selon cette vision, nombre de ses œuvres devaient suggérer le fait que le sujet-inventeur ne disposerait pour son invention que du principe d'imitation de la nature, ce qui se laisse en outre étayer à la lumière de sa théorie de l'art, nourrie par l'enseignement d'Aristote et de Goethe.<sup>2</sup> Un second feuillet de l'année 1934 met cependant ce schéma d'explication de l'analogie avec la nature considérablement à mal. Comme l'annonce son titre, *Pas un fil (Kein Faden)* donne à voir une absence, qui, si l'on y réfléchit plus avant, se révèle être l'absence d'une *causa materialis* paradigmatique : pour le tissage classique, on a besoin d'un fil tiré du lin ou de la laine. D'un point de vue étymologique, il est aussi question de la pratique classique utilisée pour réaliser des esquisses en « pro-jetant » de la poudre de craie dont on enduit des fils tendus sur la toile.<sup>3</sup> Le cosmos d'un monde à créer entièrement et auquel semblent renvoyer les deux pointes tournées vers le haut sous un soleil schématiquement esquissé, repose donc dans *Pas un fil (Kein Faden)* [ill. 2] sur un élément qui ne se trouve ni déjà donné dans la nature, ni ne peut en être abstrait par imitation. Cet objet existe bien plus comme un objet technique, *sui generis*. Cet objet existe dans le tableau, mais pas seulement en tant que symbole d'une technicité non naturelle. Le renoncement à l'imitation se reflète également dans le procédé choisi par Klee. Si le tissage, qu'il enseigna au Bauhaus de Weimar comme maître de la forme dans l'atelier textile, fut encore imité en tant que technique analogue dans le médium de la peinture et du dessin (par exemple pour des entrelacs et structures à vocation ornementale), dans cette aquarelle où la couleur est projetée, il utilise la bobine de fil vide comme pochoir : « non linéaire », « sans fil », cette « roue dentée » transfère ainsi par conséquent « le mode d'existence d'un objet technique »<sup>4</sup> dans le tableau.<sup>5</sup>

Klee utilise donc la roue dentée de manière archétypale, mais du fait de sa représentation abstraite, l'histoire de cette technique reste ouverte en termes d'origine et de destination. Depuis la mécanique antique, telle qu'elle trouva très tôt une application dans les manèges primitifs à chevaux ou bien dans les nombreux dessins de roues dentées chez Léonard, jusqu'au moteur à pistons et au développement de machines-outils complexes au XIX<sup>e</sup> siècle, l'objet technique de la roue dentée joue pour l'histoire de la technique un rôle analogue à celui de la graine, du bouton et de la fleur pour le « phénomène originel » (*Urphänomen*)<sup>6</sup> dans l'histoire naturelle d'une phénoménologie tournée vers ce qui nous apparaît.

Un troisième feuillet de l'année 1934 rend cette impulsion authentiquement moderne dans le questionnement de la technique chez Klee. Il situe son *Évolution aviatique (Aviatische Evolution)* [ill. 3] au beau milieu d'un paysage désertique aride. En l'absence de toute végétation, le langage formel du paysage se modifie aussi. En d'autres termes, Klee l'adapte à son projet de trouver le « phénomène originel » (*Urphänomen*) de l'aviation. Une forme anorganique, dont l'ambivalence a été interprétée

par Max Huggler comme un « masque-visage »,<sup>7</sup> s'éloigne du fond tellurique du désert vers le ciel. Deux flèches attirent l'attention et accentuent la dynamique verticale. Par comparaison avec son travail sur la métamorphose des plantes, comme le manifeste par exemple l'aquarelle *Plantes-analytique (Pflanzen-Analytisches)* (1932), la figure anorganique dans *Évolution aviatique (Aviatische Evolution)* (1934) ne renvoie à aucun processus de croissance « naturelle ». <sup>8</sup> Pour autant, et c'est ce qui me paraît jouer un rôle décisif, l'absence de l'organique n'empêche pas de suggérer en outre l'idée du cosmos, que Klee invoque encore clairement au-dessus de l'horizon de la terre et du monde. Les trois images de l'année 1934 – *L'invention (Die Erfindung)*, *Pas un fil (Kein Faden)* et *Évolution aviatique (Aviatische Evolution)* participent selon mon interprétation à l'esquisse d'une cosmotechnique. Cette esquisse peut tout à fait être rattachée à des réflexions théoriques antérieures, mais elle oblige également à les réviser de manière drastique (voir le *Schéma Moi-Toi-Terre-Monde (Schema Ich-Du-Erde-Welt)* de 1924 [ill. 4]).<sup>9</sup> Ce faisant, la conviction que l'imitation d'après nature est une *conditio sine qua non* se voit niée, tandis que l'idée du cosmos comme horizon ultime de toute pratique artistique se voit préservée ; cependant, le statut de l'invention, de l'objectivité (*Gegenständlichkeit*) et de l'évolution se voit à présent conditionné non plus par la nature, mais par la technique.

#### À PROPOS DU CONCEPT DE PRÉ-MIMÈSIS CHEZ HANS BLUMENBERG

La thèse qui résulte inmanquablement de l'analyse comparative des trois tableaux de Klee a été défendue de manière probante par Hans Blumenberg dans un essai très célèbre, adoptant une large perspective historique. Ce n'est pas l'« imitation de la nature » en art, comme par exemple dans les études de Léonard sur le vol des oiseaux, mais seulement la « pure technicité » d'« éléments en rotation » qui aurait, pour parler à nouveau avec les mots de Klee, mené à l'*évolution aviatique*. Pour Blumenberg, cela marque une césure décisive dans l'histoire des *ars inveniendi* :

« Orville Wright a réduit de manière typique l'invention de l'aviation au fait qu'un livre sur l'ornithologie serait tombé entre les mains des frères Wright six ans avant leur premier vol à Kitty Hawk : à sa lecture, ils auraient découvert pourquoi l'oiseau possédait une capacité que l'homme ne pouvait acquérir par l'imitation à grande échelle des mécanismes physiques. C'est là exactement le topos utilisé par Léonard de Vinci, quatre cents ans plus tôt, de même que Lilienthal après lui, dans leur commune visée d'une construction homomorphe. Le hiatus se trouve entre Lilienthal et Wright : la machine volante est précisément une vraie *invention*, en ce qu'elle libère de l'ancien fantasme de l'imitation de l'oiseau en vol et qu'elle résout le problème en ayant recours à un nouveau principe. La condition préalable du moteur à explosion (qui de son côté représente une vraie invention) n'est cependant pas aussi cruciale et caractéristique que l'emploi de l'hélice, car les éléments en rotation relèvent d'une technicité pure et ne découlent donc ni de l'*imitatio* ni de la *perfectio*, parce que les organes en rotation doivent être étrangers à la nature. Est-il trop audacieux d'affirmer que l'avion est à ce point immanent au processus technique, qu'il serait venu au jour à Kitty Hawk, même si aucun oiseau n'avait jamais fendu le ciel ? »<sup>10</sup>

Dans un fragment posthume plus tardif des gloses astronoétiques de la *Complétude des étoiles (Vollzähligkeit der Sterne)* de Blumenberg, publié sous le titre *La chute d'Icare*, l'effort d'artistes comme Léonard se voit *in fine* interprété comme le reliquat d'une pensée magico-mythologique. Cette façon de penser qui fut véhiculée dans l'histoire de l'art du début de l'époque moderne, prendrait sa source dans la philosophie grecque de la nature. Selon Blumenberg, ce ne serait qu'avec Francis Bacon (*De sapientia veterum*) que l'on assisterait à la révision critique de celle-ci :

« Dédale avait copié l'art de voler sur les oiseaux, parce que comme tout art, il ne tenait celui-ci pour possible qu'en suivant le principe de l'"imitation de la nature". Pour lui comme pour tous les Grecs, les performances de la nature étaient liées à des formes ; dans les conditions de la nature, ses performances ne pouvaient être égalées par des techniques (*τέχνη*) que si l'on imitait aussi parfaitement que possible la forme produite par la nature. De ce fait, Bacon explique pourquoi les Grecs ne pouvaient produire aucun effet à l'aide de leurs théories éminentes. Leur métaphysique des "formes" substantielles, "naturelles", entravait leur conception de ce que l'homme pouvait fabriquer. La forme de la *mimèsis* conduisait "naturellement" à des échecs, les échecs à la résignation, la résignation aux égarements des succédanés magiques. »<sup>11</sup>

Partant de là, il serait très facile de laisser la préhistoire de l'idée de l'homme créateur se dissoudre dans une post-histoire de la science moderne. Mais Blumenberg choisit une provocation plus difficile, car la réponse cosmologique à la question de la technique moderne ne se voit pas confiée aux sciences elles-mêmes, mais à « l'histoire des idées de la technique »,<sup>12</sup> et *in fine* quand même à l'art moderne. Dans le huitième et dernier chapitre de son essai sur l'« imitation de la nature », Blumenberg ouvre rien de moins que la perspective d'une nouvelle ontologie de l'art :

« Ainsi l'art ne renvoie-t-il pas à un autre être exemplaire, mais il est lui-même cet être exemplaire pour les possibilités de l'être humain : l'œuvre d'art ne veut plus seulement *signifier* quelque chose, mais elle veut *être* quelque chose. [...] Le dépassement de l'"imitation de la nature" (*Nachahmung*) pourrait déboucher sur le bénéfique représenté par une "pré-mimèsis de la nature" (*Vorahmung*). Tandis que l'être humain semble totalement dévoué à travers l'"activité métaphysique" de l'art pour s'assurer de sa puissance originelle, l'intuition inattendue de ce-qui-a-toujours-été-là se manifeste dans la création même [...]. Je pense à l'œuvre d'une vie aussi exemplaire que celle de Paul Klee quant à la conscience qu'il prend de ses motivations, montrant comment dans l'espace de la libre création se cristallisent de manière inattendue des structures dans lesquelles l'archaïque, ce-qui-a-toujours-été-là d'un fond originel de la nature, se révèle avec une nouvelle force de conviction. »<sup>13</sup>

Dans ce passage, le mystérieux concept du « pré-mimétisme » (*Vorahmung*) demande à être précisé. Dans ce but, il est nécessaire de fournir quelques éléments d'explication sur les références de Blumenberg, que nous n'esquisserons qu'à grands traits dans la mesure où celles-ci ne sont pas explicites dans l'essai sur l'« imitation de la nature » (*Nachahmung der Natur*). Blumenberg réduit dans un premier temps la tradition de *mimèsis*, pour le dire rapidement, à la conception de l'imitation en cours à l'époque moderne, telle qu'elle s'exprime dans la formule *ars imitatur naturam*. Ce

faisant, il ne rend pas justice à la complexité du concept de *mimèsis* dans le contexte de la théorie platonicienne des idées.<sup>14</sup> Le court passage traitant de la *mimèsis* platonicienne dans la deuxième partie de l'essai, puis son abandon ultérieur, sont toutefois moins imputables à l'ignorance qu'à des choix stratégiques : il n'importe pas tant à Blumenberg de systématiser le concept de *mimèsis* d'un point de vue platonicien, pas plus que de retracer son évolution depuis l'Antiquité en passant par la modernité et jusqu'à l'époque contemporaine, que de décrire le rapport fluctuant entre l'art, la nature et la technique de la modernité jusqu'à l'époque contemporaine (1956) ; plus précisément, il en va de cette *question de la technique*, telle que Martin Heidegger l'a soumise à la discussion au début des années 1950.

Dès sa conférence, publiée pour la première fois en 1953, Heidegger affine la différence entre l'« outil » (tel que le moulin à vent et la scierie au bord du fleuve) et la « machine » (la turbine, le générateur, la centrale hydraulique utilisant le courant du Rhin) à l'exemple de l'« avion de transport civil »,<sup>15</sup> pour renvoyer toutefois également peu après à la possibilité d'un *art à l'âge technique* (« "Le Rhin," tiré de l'œuvre d'art qu'est l'hymne éponyme de Hölderlin. »<sup>16</sup>). En dépit, ou peut-être à cause du nouveau concept de technique tel que Heidegger devait le reconnaître dans son échange avec Werner Heisenberg sur la physique nucléaire et sa « machine » (la bombe atomique), la possibilité de jeter les bases de nouvelles cosmologies et d'une éthique adaptée à « l'ère atomique » était réservée à l'art.<sup>17</sup> Quant à savoir comment ce projet devait être réalisé en pratique, Heidegger ne l'évoque à aucun moment dans *La question de la technique*. De même, ses « Notes sur Klee » plus tardives ne formulent-elles tout au plus que de vagues suppositions sur un autre cours possible de l'art moderne.<sup>18</sup>

C'est pourquoi Blumenberg, outre la *Question de la technique* d'Heidegger, avait-il besoin d'un autre concept qui une fois l'impératif de l'imitation d'après nature dépassé, se laisse mettre en œuvre au profit d'un autre rapport de l'art à la réalité. C'est dans la théorie de Georg Friedrich Jünger du *pré-mimétisme* (*Vorahmung*), largement tombée dans l'oubli, qu'il trouva un tel concept. En 1953, parallèlement à l'exposé de Heidegger, et trois ans avant l'essai de Blumenberg, Jünger avait pour la première fois introduit ce concept, dans une étude proche du genre de l'essai sur *Les jeux*, en essayant de forger ses premières caractéristiques. Par pré-mimétisme, Jünger comprend l'appropriation simultanée et l'anticipation du mouvement dans le jeu de l'enfant ou dans le développement « ludique » du langage chez le tout petit enfant. Pour Jünger, le caractère ludique réside dans le « mimétisme » (*Ahmung*) même. En d'autres termes, le mimétisme désigne une alternance autant d'une « pré-mimèsis » que d'une imitation « d'après » :

« L'apprentissage du langage repose sur le mimétisme (*Ahmung*) qu'accomplit l'enfant. Il mime ce qu'il entend (imitation d'après) (*Nachahmung*). Mais dans le même temps, il mime par anticipation ce qu'il entend et ce qu'il va prononcer à l'avenir (pré-mimétisme) (*Vorahmung*). Le mimétisme (*Ahmung*) est rendu possible dans les deux cas par un mouvement qui le précède. »<sup>19</sup>

Le concept heideggerien de la technique moderne trouverait donc son pendant dans un concept du jeu à partir duquel celui de l'art ou de la poésie serait également fondé plus tard sur un plan ontologique.<sup>20</sup> Mais en ce qui concerne l'appropriation de ce concept par Blumenberg, on peut cependant toujours se demander comment l'art moderne donnerait justement à comprendre « l'archaïque, ce-qui-a-toujours-été d'un fond originel de la Nature avec une nouvelle force de conviction »,<sup>21</sup> autrement que comme l'idée « pré moderne » de l'enfance. À côté de Heidegger et de C. F. Jünger, il me semble que le troisième point de référence de Blumenberg se trouve dans *La Naissance de la Tragédie* de Nietzsche, où il est dit de l'artiste que :

« (...) c'est à peine possible de concevoir son œuvre comme une "imitation de la nature" ; mais nous comprenons aussi comment, par la suite, sa formidable pulsion dionysiaque submerge le monde phénoménal tout entier pour donner à pressentir derrière lui, à travers son anéantissement, une joie esthétique plus haute – une joie originelle au sein même de l'Un originaire. »<sup>22</sup>

Nietzsche lui-même dans le cadre de son esthétique esquisse par là une dimension cosmologique de l'imagination artistique qui peut être selon moi précisée de manière déterminante par la pensée d'André Leroi-Gourhan.

#### DE LA « NAISSANCE DU GRAPHISME » À LA COSMOTECHNIQUE

Le jeu et le pré-mimétisme (*Vorahmung*) renvoient chez Blumenberg et Klee à un domaine pré-langagier, au-delà de l'appropriation imitative de la nature. Dans le même temps, le jeu pré-mimétique manipule directement des moyens techniques qu'il reprend à son compte par une imitation après coup, allant jusqu'à rendre profanes les finalités initialement visées et à développer une imagination libérée de ces finalités.<sup>23</sup>

Dans cette perspective, on peut faire dialoguer de manière très fructueuse la thèse de ce pré-mimétisme avec une autre tradition, allant de Leroi-Gourhan jusqu'aux dernières esquisses d'une théorie de la cosmotechnique, en passant par Jacques Derrida et Gilbert Simondon. Contrairement à Anselm Haverkamp, qui a très tôt fait référence à des points communs entre la grammatologie de Derrida et la métaphorologie de Blumenberg,<sup>24</sup> le recours à Leroi-Gourhan me semble présenter l'avantage, et non des moindres, de mettre au jour un réservoir anthropologique, l'entreprise de déconstruction des mythes et des religions menée par Derrida n'y livrant pas un tel accès. En outre, Blumenberg fonde son anthropologie tardive, en particulier sa thèse principale de l'*actio per distans*, sur des arguments de Leroi-Gourhan. Les réflexions de Blumenberg sur la bipédie ne sont à de nombreux titres rien d'autre qu'une paraphrase de ce qu'il a pu lire dans *Le geste et la parole*, en français depuis 1964-65 et dans sa traduction allemande depuis 1980.<sup>25</sup>

La description que fait Leroi-Gourhan d'une double évolution de l'être humain qui a conduit chez l'*homo erectus* à la libération simultanée du lobe pré-frontal et de la main, lui permet de fonder une « théorie de l'image paléontologique »<sup>26</sup> sans avoir recours aux principes de l'imitation d'après nature. Autrement que dans la perspective proposée par Hans Jonas sur l'*homo pictor*, l'origine des images réside pour Leroi-Gourhan dans l'abstraction que permet la main libérée lorsqu'elle externalise la ligne

comme trace, par intrication du geste et de la technique. De cette abstraction découle par la suite l'élaboration de mythogrammes complexes et de cosmographies dans la peinture rupestre paléontologique.

Comme j'ai essayé de le montrer ailleurs de manière plus exhaustive, cette thèse de la « naissance du graphisme » est devenue non seulement une figure d'argumentation décisive de l'écriture déconstructiviste, mais aussi de théories du dessin et du graphisme permettant des développements en affinité avec l'art.<sup>27</sup> Toutefois, on a largement négligé jusqu'à présent le fait que la théorie structuraliste de Leroi-Gourhan d'une écriture primordiale (geste, graphisme, linéarisation, manipulation, rythme) doit toujours déjà être située dans le contexte de réflexions cosmologiques, qu'elle s'y origine et qu'elle culmine dans un horizon cosmologique. Aussi trouve-t-on logiquement dans son œuvre majeure en deux tomes *Le geste et la parole*, consécutivement aux chapitres intitulés « Symboles linguistiques », « Geste et programme » et « Esthétique fonctionnelle », des passages sur le contexte social, le micro- et le macrocosme, dont la conception se retrouve dans les tout premiers programmes iconographiques.<sup>28</sup> Contrairement à ce que laisse entendre son titre, le chapitre qui vient clore *Le geste et la parole* (« La liberté imaginaire et le sort de l'*homo sapiens* ») adopte cependant un ton essentiellement pessimiste quant à la « régression de la main » ou bien à la « disparition » de l'écriture.<sup>29</sup> On ne peut pas vraiment dire que ce point de vue offre une perspective pour l'art.

En revanche, la réception plus récente de Leroi-Gourhan, qui me semble être aussi la plus pertinente, n'a pas tant validé la thèse de la régression du corps et de l'écriture qu'elle a réhabilité le complexe de cosmologies technologiques, trop fortement couvert jusque-là par la prédominance du concept d'écriture à l'heure de la post-modernité, en le faisant dialoguer avec le tournant ontologique dans l'anthropologie (Philippe Descola, Anna Tsing, Eduardo Viveiros de Castro). Ce faisant, contrairement à quelques auteurs de la nouvelle anthropologie, il ne s'agit pas tant seulement, ou en tout cas pas de manière première, de réhabiliter des cosmologies marginales ou décentralisant la place de l'homme, que de développer une pensée en lien avec la question de la technique. Dans son étude *The Question Concerning Technology in China*, fondamentale de ce point de vue, Yuk Hui forge dans cette perspective le concept de « cosmotechnique » qu'il fait dériver d'une antinomie kantienne. Cette antinomie est en première ligne tributaire d'une lecture approfondie de *Le geste et la parole* de Leroi-Gourhan et de ce que l'on a coutume d'appeler le « Tournant » de Heidegger. Comme le formule Yuk Hui :

« (1) La technique est anthropologiquement universelle et dans la mesure où elle consiste en l'extension de fonctions somatiques et l'externalisation de la mémoire, les différences produites dans des cultures différentes peuvent être expliquées en fonction du degré selon lequel les circonstances factuelles infléchissent la tendance technique. (André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris : Albin Michel, 1973, p. 315); (2) La technique n'est pas anthropologiquement universelle ; les technologies des cultures différentes sont affectées par la compréhension cosmologique de ces

cultures et n'ont d'autonomie que dans un certain cadre cosmologique – la technique est toujours une cosmotechnique. [...] la cosmotechnique [...] signifie l'unification entre l'ordre cosmique et l'ordre moral par le biais d'activités techniques. [...] »<sup>30</sup>

La théorie de Blumenberg du pré-mimétisme et la pensée de Klee d'une cosmologie « pré-conceptuelle » d'objets techniques dans le tableau, peuvent, comme j'ai essayé de le montrer, rapprocher la philosophie de la technique moderne entreprise par Leroi-Gourhan et Heidegger, d'une histoire de l'art. Dans celle-ci, l'antinomie elle-même peut être conçue comme un *problème esthétique*. Le concept de cosmotechnique tel que l'entend Yuk Hui n'ambitionne ni un « retour à la croyance en une cosmologie » ni un « retour à la nature »<sup>31</sup> et se distingue en cela du tournant ontologique de l'anthropologie. Bien plus, l'historicité, la socialité et selon la lecture que j'en fais, *in fine* aussi l'esthétique d'un monde, sont soumises au débat qui se développe sous des conditions technologiques et qui ne sera sans doute compréhensible à long terme qu'à ces conditions. Certes le concept de pré-mimésis n'est lui-même en cela qu'un pré-concept, mais il donne suffisamment d'indices pour affirmer que l'ébauche d'utopies techniques n'est pas seulement tributaire des sciences naturelles. Dans le sérieux du jeu, mais aussi de la subversion et de la parodie, l'imagination des arts possède un authentique potentiel cosmotechnique. Dans sa réception sporadique de l'œuvre de Leroi-Gourhan, l'histoire de l'art ne s'est que rarement saisie de cette possibilité et n'a élaboré plus avant que par bribes.<sup>32</sup> Le concept du pré-mimétisme fournirait une voie possible : non seulement comme critique de l'« imitation d'après nature », mais, plus avant, comme plaidoyer pour convoquer la pensée de nouvelles cosmologies de l'art et de la pratique au sein d'une histoire du développement culturel de la technique.

- 1 Felix Auerbach, *Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers. Parallelen und Kontraste*, léna : G. Fischer, 1924 ; Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1941.
- 2 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, tome 1, éd. par Jürg Spiller, Bâle : Schwabe, 1964 ; *id.*, *Unendliche Naturgeschichte, Form und Gestaltungslehre*, tome 2, éd. par Jürg Spiller, Bâle : Schwabe, 1970.
- 3 Au sujet de l'étymologie des verbes « tisser / jeter / projeter » (*Weben/Werfen/Entwerfen*), voir Toni Hildebrandt / David Espinet (éd.), *Suchen Entwerfen Stiften. Randgänge zum Entwurfsdenken Martin Heideggers*, Paderborn : Fink, 2014.
- 4 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier, 1958.
- 5 Au sujet du procédé technique que Klee emploie également pour *Nature-morte à la roue dentée (Stilleben mit dem Zahnrad)* (1934), voir Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Berne : Kornfeld 1976, p. 316.
- 6 Comme exemple de tentative pour décrire le concept de l'histoire naturelle de telle sorte que le « phénomène originel » (*Urphänomen*) et également l'origine apparaissent non comme étant situés dans la nature (comme chez Goethe) et dans son expérience en présence, mais comme étant seulement construits dans la dialectique entre l'histoire et le présent, dans son actualité, voir Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin : Rowohlt, 1928.
- 7 Max Huggler, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld/Stuttgart : Huber, 1969, p. 147.
- 8 Voir Felix Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique des trois peintures*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1982.



- 9 Klee révisé en d'autres termes le primat de l'imitation d'après nature dans son exposé *Voies de l'étude naturelle (Wege des Naturstudiums)* (1923). Ce texte s'ouvre sur une thèse encore clairement définie sur le rapport entre l'art et la nature : « Le dialogue avec la Nature reste pour l'artiste une *conditio sine qua non*. » Paul Klee, « Wege des Naturstudiums », in *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, éd. Par Staatliches Bauhaus in Weimar et Karl Nierendorf, Weimar / Munich : Bauhausverlag, 1923, p. 24-25. Le concept du cosmos se trouve dans le *Schéma Moi-Toi-Terre-Monde (Schema Ich-Du-Erde-Welt)*, que Klee intègre dans son exposé. Pour une comparaison de ce schéma avec la conceptualisation de « Terre » et de « Monde » chez Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art (Der Ursprung des Kunstwerks)*, voir Toni Hildebrandt, « "Bildnerisches Denken." Martin Heidegger und die bildende Kunst », dans *Der Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar zu Heideggers Kunstwerkaufsatz*, éd. par David Espinet et Tobias Keiling, Francfort-sur-le-Main : Klostermann, 2011, p. 210-225.
- 10 Hans Blumenberg, « "Nachahmung der Natur." Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen [1957] », dans *id.*, *Schriften zur Technik*, éd. par Alexander Schmitz et Bernd Stiegler, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2015, p. 86-125, ici p. 91-92. Blumenberg cite dans ce passage Otto Lilienthal, *Der Vogelflug als Grundlage der Fliegekunst*, Munich : R. Oldenbourg, 1910, ainsi que des extraits de Léonard de Vinci, *Tagebücher und Aufzeichnungen*, Zurich : Schweizer Drucks- und Verlagshaus, 1952, p. 307 : « Il te faut étudier les ailes d'un oiseau, avec ses muscles pectoraux qui mettent ces ailes en mouvement, d'un point de vue anatomique. Et tu dois en faire aussi de même chez l'homme, pour constater quelle possibilité se cache en l'homme, s'il veut se maintenir dans les airs par un battement d'aile ». Dans la version de novembre 1956 de l'exposé de Munich, on trouve une variation de cette même idée : « La capacité humaine réside donc d'une part dans le fait de parachever ce que la Nature n'a pas achevé, et d'autre part dans celui d'imiter ce qui est donné dans la Nature. On voit aisément que l'« imitation de la Nature » est la formule originelle pour ces deux possibilités : car le parachèvement de ce qui est inachevé entreprend pourtant l'inventaire de la Nature, se coule dans l'entéléchie préexistante de ce qui est donné dans la Nature. » « "Nachahmung der Natur." », manuscrit de l'essai de Munich, 1956-57, œuvre posthume de Hans Blumenberg, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Blumenberg devait s'intéresser à l'histoire technique de l'avion jusque dans les années 1990. Voir le *Konv. Materialsammlung Flugzeuge 1987-1991* dans son œuvre posthume au Deutsches Literaturarchiv Marbach, glissé dans le tiré-à-part de l'essai dans une première version, à l'endroit où il est question de l'invention de la première machine volante.
- 11 Hans Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1997, p. 50. Blumenberg fait une distinction entre la perspective magique-mythologique de Dédale et un prométhéisme moderne, qui se voit critiqué dans le même temps par Bernard Stiegler au prix d'un travail conséquent d'appropriation de Leroi-Gourhan, voir Bernard Stiegler, *La Technique et le temps*, tome 1 : *La Faute d'Épiméthée*, Paris : Galilée, 1994. Un an après le texte de Blumenberg « "Nachahmung der Natur." » (1957), Pablo Picasso livre une nouvelle interprétation du mythe d'Icare – et notamment sous l'influence de la technique nucléaire et du désastre atomique. Pour une interprétation de la *Chute d'Icare* de Picasso (1958) incluant cette nouvelle *hybris* dans l'histoire des idées de la technique, voir T. J. Clark, *Heaven on Earth. Painting and the Life to Come*, Londres : Thames & Hudson, 2018, p. 205-236.
- 12 Blumenberg, « "Nachahmung der Natur." », *op. cit.*, p. 91 ; voir *id.*, *Geistesgeschichte der Technik*, éd. par Alexander Schmitz, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2009.
- 13 Blumenberg, « "Nachahmung der Natur." », *op. cit.*, p. 124.
- 14 La complexité du concept platonicien de *mimèsis* a été soulignée de nombreuses fois : voir par ex. Maria Kardaun, *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung*, Amsterdam : North-Holland, 1993. À la suite de Kardaun, Christoph Poetsch a remarqué à raison que la problématique dans l'emploi du concept antique de *mimèsis* reposerait sur une définition préconçue du concept de *physis* ou de nature. « La nécessité d'une ontologie explicite pour une discussion adéquate se montre de manière exemplaire à ce dictat central, selon lequel "l'art serait une imitation de la nature." Si sous le terme de Nature (*physis*), on comprend des choses aussi différentes que l'essence spirituelle de la réalité sensible (Platon), le mouvement ontogénétique inhérent au monde sublunaire, lié à la matière (Aristote) ou la réalité objective, que les sciences naturelles empiriques peuvent décrire (ce qui correspond à une grande partie du discours naturaliste), alors le sens de la phrase citée ne peut être élucidé que par la définition ontologique du concept de Nature. » Christoph Poetsch, *Projektion und Dimension. Systematische Untersuchungen zum Bild bei Platon*, thèse de doctorat, Heidelberg 2018 [chap. 1.5 « Bild und Mimesis »], cité d'après le manuscrit. Kurt

- Flasch atteste également la problématique que cible Poetsch dans l'essai de Blumenberg. Voir Kurt Flasch, *Hans Blumenberg. Philosoph in Deutschland : die Jahre 1945 bis 1966*, Francfort-sur-le-Main : Klostermann, 2017, p. 313-334. Wolfram Högge a indiqué à raison que Blumenberg dans sa tentative pour réviser le concept de *mimésis* en se basant sur l'œuvre de Klee, a recours à des arguments romantiques, présents chez Novalis par exemple. Voir Högge, Wolfram, « Paul Klee und die ästhetischen Muster der Moderne », dans *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, éd. par Thomas Kain, Mona Meister et Franz-Joachim Verspohl (Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, t. 10), Jena : Kunsthistorisches Seminar, 1999, p. 77-82.
- 15 Martin Heidegger, « Die Frage nach der Technik » [1953], dans *id.*, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen : Neske, 1954, p. 5-36, ici p. 16. Le discours fut tenu à l'invitation d'Emil Preetorius à la Technische Hochschule de Munich, prenant place dans la série de conférences *Les arts à l'ère technique (Die Künste im technischen Zeitalter)*. Heidegger y parle de manière explicite de la possibilité de la *τέχνη* « [...] également pour l'art noble et les Beaux-Arts » (p. 13).
- 16 Heidegger, « Die Frage nach der Technik », *op. cit.*, p. 15.
- 17 Voir Günther Anders, « Theses for the Atomic Age », in *The Massachusetts Review* 3, 3 (1962), p. 493-50 ; Hannah Arendt, « Die Eroberung des Weltraums und die Statur des Menschen », in *id.*, *In der Gegenwart. Übungen im politischen Denken II*, Munich /Zurich : Piper, 2000, p. 373-388 ; Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Francfort-sur-le-Main : Insel, 1979 ; Christine Vagt, « Heidegger und die Atomphysik », dans *Suchen Entwerfen Stiften. Randgänge zu Heideggers Entwurfsdenken*, éd. par David Espinet et Toni Hildebrandt, Paderborn : Fink, 2014, p. 143-154.
- 18 Voir Günter Seibold, « Heideggers nachgelassene Klee-Notizen », dans *Heidegger Studien* 9, 1993, p. 5-12 ; Otto Pöggeler, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die Moderne Kunst*, Munich : Fink, 2002 ; Hildebrandt, « "Bildnerisches Denken." Martin Heidegger und die bildende Kunst », *op. cit.*
- 19 Georg Friedrich Jünger, *Die Spiele. Ein Schlüssel zu ihrer Bedeutung*, Francfort-sur-le-Main : Klostermann, 1953, p. 48. Blumenberg évoque dans une postface manuscrite dans un tiré-à-part de la première version de la « Nachahmung der Natur » à propos du « concept de "Ahmung" de Leopold Ziegler : il a une composante magique, en lui, on montre à la Nature ce qu'elle doit être » (Hans Blumenberg, « "Nachahmung der Natur." Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen », 1956-57, manuscrit, œuvre posthume, Hans Blumenberg, Deutsches Literaturarchiv Marbach).
- 20 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen : Mohr, 1960 ; Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Rome : Notte tempo, 2005. Art fondé ontologiquement toutefois uniquement du côté de la possibilité (*dynamis*), à moins que celle-ci ne soit maintenue aussi bien que dépassée dans la théorie du *désœuvrement*. La libre expression du jeu des forces peut cependant réaliser aussi quelque chose, mais nécessite alors un concept de cette réalisation (*energia*) du côté de l'œuvre close sur elle-même. À cette fin, Blumenberg a puisé le concept de l'objet ambigu chez Paul Valéry, qu'il reprend à son compte et exploite pour une ontologie de l'objet esthétique, pour faire « pendant » au concept de pré-mimétisme et de jeu. Des notes plus tardives sur les épreuves de la « "Nachahmung der Natur." », confirment qu'il s'agit d'un pendant, et renvoient à l'essai de Valéry. Au sujet de l'objet ambigu, voir Paul Valéry, « Eupalinos, ou l'Architecte » [1921], in *Œuvres*, t. 2, éd. par Jean Hytier, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 80-147 ; Hans Blumenberg, « Sokrates und das "objet ambigu." Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes » [1964], dans *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, éd. par Anselm Haverkamp, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2011, p. 74-111 : *ibid.*, « Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes », dans *Kritik und Metaphysik*, Festschrift für Heinz Heimsoeth zu machzigsten Geburtstag, éd. par Friedrich Kaulbach et Joachim Ritter, Berlin : De Gruyter, 1966, p. 174-179 ; de même que l'approfondissement de cette réflexion que propose Ralf Konersmann, « Stoff für Zweifel. Blumenberg liest Valéry », dans *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1 (1995), p. 46-66 ; Gerhard Gamm, « Das Schönste, was es gibt. Blumenberg und Valéry über ästhetische Effekte », dans *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 6, 1 (2012), p. 99-106 ; Joseph McElroy, « Socrates on the Beach : Thought and Thing », dans *Revue française d'études américaines* 93, *Substances* (2002), p. 7-20 ; Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2012, p. 23-32 ; Ralph Ubl, « Prospectus. Blumenberg and Fried on Objecthood », dans *The Challenge of the Object*, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings, partie 4, Nuremberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, p. 1271-1275.
- 21 Hans Blumenberg, « "Nachahmung der Natur." », *op. cit.*, p. 124.

- 22 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977, p. 129-130.
- 23 Voir Ernst. H. Gombrich, « Mediations on a Hobby Horse, or the Roots of Artistic Form », dans *Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art*, éd. par Lancelot Law Whyte, London : Lund Humphries, 1951, p. 209-228 ; Agamben, *Profanazioni*, *op. cit.*
- 24 Anselm Haverkamp, « Paradigma Metapher, Metapher Paradigma : Zur Metakinetik hermeneutischer Horizonte (Blumenberg/Derrida, Kuhn/Foucault, Black/White) », dans *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, éd. par Reinhart Herzog et Reinhart Koselleck (= Poetik und Hermeneutik XII), Munich : Fink, 1986, p. 230-251.
- 25 Dans *Höhlenausgänge*, le dernier ouvrage qu'il acheva, Blumenberg cite aussi bien la première édition en deux tomes de *Le geste et la parole* que sa traduction allemande. Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989, p. 31. Dans son anthropologie inachevée, on ne trouve plus de référence à celui-ci, mais Blumenberg reprend plusieurs fois les arguments de Leroi-Gourhan au sujet de la bipédie pour sa thèse de l'*actio per distans*. Voir Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, tiré de l'œuvre posthume éd. par Manfred Sommer, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2006, p. 520, 579, 581 sq., 586, 598, 604 et 612. Une lecture exhaustive et comparative entre l'anthropologie et la phénoménologie historique à travers le prisme de la paléontologie structuraliste de Leroi-Gourhan ne peut pas être fournie ici. Pour une première étude systématique au sujet du rapport entre Husserl et Leroi-Gourhan, voir Bénédicte de Villers, *Husserl, Leroi-Gourhan et la préhistoire*, Paris : Pétra, 2010.
- 26 Toni Hildebrandt, « Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie », dans *IMAGE* 14, 2011, p. 55-64.
- 27 Toni Hildebrandt, « "Geburt des Graphismus" (Leroi-Gourhan) », dans *idem, Entwurf und Entgrenzung. Kontradispositive der Zeichnung 1955-1975*, Paderborn : Fink, 2017, p. 37-47. Pour une lecture détaillée de la réception de Leroi-Gourhan par Derrida, voir Bernard Stiegler, « La fidélité aux limites de la déconstruction et les prothèses de la foi », dans *Alter. Revue de Phénoménologie* 8, 2000, p. 237-263 ; *id.*, « Derrida und die Technologie », dans *idem, Denken bis an die Grenzen der Maschine*, éd. par Erich Hörl, Zurich/Berlin : Diaphanes, 2009, p. 111-153.
- 28 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 2 tomes, Paris : Albin Michel, 1964-65. Au sujet de la dimension religieuse des cosmologies paléontologiques, voir André Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire (Paléolithique)*, Paris : Presses Universitaires de France, 1964.
- 29 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Technik*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1980, p. 493.
- 30 « (1) Technics is anthropologically universal, and since it consists in the extension of somatic functions and the externalization of memory, the differences produced in different cultures can be explained according to the degree to which factual circumstances inflect the technical tendency (André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris: Albin Michel, 1973, p. 315); (2) Technics is not anthropologically universal ; technologies in different cultures are affected by the cosmological understandings of these cultures, and have autonomy only within a certain cosmological setting – technics is always cosmotechnics. [...] cosmo-technics [...] means the unification between the cosmic order and the moral order through technical activities [...] », Yuk Hui, *The Question Concerning Technology in China. An Essay in Cosmotechnics*, Falmouth : Urbanomic, 2016, p. 19.
- 31 Hui, *The Question Concerning Technology in China*, *op. cit.*, p. 53.
- 32 La traduction d'Annette Michelson d'un chapitre de *Le Fil du temps* (1983) représente sans doute une exception, dans laquelle la dimension cosmologique de la peinture pariétale est encore une fois examinée de manière explicite. Voir André Leroi-Gourhan, *Le Fil du temps. Ethnologie et Préhistoire*, Paris : Fayard, 1983 ; *id.* « The Religion of the Caves : Magic or Metaphysics ? », traduit par Annette Michelson, dans *October* 37 (1986), p. 6-17.