
Entrer dans le moule. Poiétique et individuation chez Simondon

Ludovic Duhem

J'assiste à l'éclosion de ma pensée
Arthur Rimbaud

« Entrer dans le moule ». Cette expression désigne une exigence : celle de penser la réalité artistique selon la *genèse*. Mais une telle exigence paraît exorbitante pour la philosophie de l'art. "Exorbitante", elle l'est en deux sens : au sens propre, cela signifie qu'il faut tracer une voie *en dehors* de l'orbite stable de toutes les questions traditionnelles relatives à l'art ; au sens figuré, une telle direction excentrique est à proprement parler *excessive*, c'est-à-dire qu'elle en demande trop à la philosophie de l'art qui devrait *renverser* ses principes pour la tenir.

« Entrer dans le moule » est donc ici la formule du problème posé à la philosophie de l'art comme problème qu'elle ne peut résoudre qu'en entrant en contradiction avec ses propres exigences *fondamentales* :

1. l'œuvre est ce qu'il faut expliquer et ce à partir de quoi toute explication est possible ;
2. donnée à la sensation et à la pensée du sujet, l'œuvre est à la fois l'origine absolue et l'horizon indépassable de toute connaissance de l'art ;
3. l'unité, l'identité, et le sens de l'œuvre sont indépendants des circonstances et des moyens de sa création.

Et si les conditions et les modalités de la genèse de l'œuvre participent effectivement de son *existence*, en tant que l'œuvre d'art est un produit empirique de l'effort et du savoir-faire humains – comme ont pu le reconnaître, non sans ambiguïté, la plupart des philosophes de l'art depuis Aristote –, ces conditions et modalités de la genèse n'entrent cependant en aucune manière dans son *essence*, dans ce qu'elle est en vérité. L'œuvre est certes une chose *faite*, mais le "faire" qui l'a faite comme "ouvrage" n'est pas ce qui la définit comme "œuvre". Telle est la formule symétrique qui fait de l'œuvre ce qui *outrepasse* tout faire, définissant par là l'injonction inflexible de la philosophie de l'art à penser l'œuvre selon son infaisable essence.

Plutôt que d'entrer dans le moule, l'exigence fondamentale de la philosophie de l'art est donc, à l'inverse, celle de se tenir en dehors du moule, à l'écart de l'opération de moulage, à l'abri du jeu de la matière et des tropes de la forme. Si l'anthropologie, l'histoire et la technologie peuvent en effet nous renseigner, c'est-à-dire nous donner des informations factuelles sur l'œuvre comme produit culturel résultant d'un ensemble de circonstances, tout ce savoir accumulé reste périphérique au noyau réel de l'œuvre en tant qu'œuvre. La philosophie de l'art peut certes tenir compte de telles données pour décrire tel ou tel aspect de l'œuvre, mais ce qu'*est l'œuvre en tant qu'œuvre* demeure intouché par toutes ces sciences réunies. Pour la philosophie de l'art, l'essence de l'œuvre

outrepasse tout faire mais aussi tout savoir, elle est cet *outrepassement* même. Ce qui signifie que la question que pose l'œuvre d'art n'est donc jamais celle de la production d'une chose, mais, traditionnellement, celle de la manifestation d'un absolu, qu'il s'agisse du beau, du sens ou de la vérité. Même si depuis Kant et Hegel, la philosophie de l'art a tenté en effet de renverser cette quête de l'absolu par un primat accordé à la genèse de l'œuvre, par exemple comme processus de formation chez Goethe, Fiedler, et Pareyson, comme phénomène à l'état naissant chez Merleau-Ponty, Maldiney et Loreau, ou comme mouvement dialectique du matériau historique chez Benjamin et Adorno, il n'en demeure pas moins que la *vérité* de l'œuvre d'art reste toujours *hétérogène* à sa propre genèse. L'œuvre d'art n'est donc jamais « ce dont il y a genèse », mais ce qui renvoie à autre chose de plus originaire, de plus consistant et de plus stable, dont elle est le signe d'existence et le support des significations. L'enjeu philosophique d'« entrer dans le moule » n'est donc pas seulement celui de réintégrer la genèse *de* l'œuvre *dans* l'œuvre, mais de penser *telle* œuvre d'art selon les phases et les conditions de *sa* propre genèse, sans quoi ce qui fait la *singularité* de cette œuvre s'avère inconnaissable et la recherche du *sens* de l'art qu'elle manifeste s'avère quant à elle sans fondement.

Autrement dit, « entrer dans le moule » serait une invitation subversive à renverser l'impératif moral d'une attitude distante et respectueuse à l'égard de l'art et du mystère onto-théologique de sa constitution, c'est-à-dire qu'elle serait l'affirmation d'une volonté de mettre en évidence que le *primat de l'œuvre* pour la philosophie de l'art est en fait l'analogon du *primat de la substance* pour la métaphysique : l'œuvre s'oppose au faire comme l'être s'oppose au devenir ; unité, identité et stabilité sont ses principes. Toute la philosophie de l'art reposerait donc sur un véritable *privilege ontologique* accordé à l'œuvre, qui impose à toute pensée de l'art de rejeter la genèse comme inessentielle à sa constitution et extérieure à sa connaissance.

Mais cette exigence d'« entrer dans le moule » est elle-même exorbitante et sans doute intenable pour la poétique comme elle l'est pour toute *métaphysique* de l'art. On doit alors bel et bien l'entendre comme une *invitation*, c'est-à-dire comme une demande qui laisse la possibilité de s'y dérober. Une telle invitation est alors doublement subversive, puisqu'elle demande de ne pas respecter les principes établis et laisse ouverte l'opportunité de ne pas respecter une telle demande. Au fond, « entrer dans le moule » est en quelque sorte une invitation à la fois impossible et incontournable, car elle prend acte, d'une part, que l'œuvre se rapproche le plus d'elle-même « quand nous ignorons tout des circonstances qui l'ont préparée, de l'histoire de sa création et jusqu'au nom de celui qui l'a rendue possible » comme le dit Blanchot¹, et que l'œuvre provient pourtant d'une genèse dont elle tire consistance, *eccéité* et même sens pour nous.

La question posée à la poétique est alors la même que celle posée à la philosophie de l'art : existe-t-il un *problème* de l'œuvre qui nécessite une élucidation pour en comprendre la nature et le sens ? En d'autres termes et sous la forme d'une alternative : doit-on se tenir à distance respectueuse du mystère de l'œuvre pour être au plus proche de ce qu'elle tient en réserve ou doit-on au contraire entrer en elle pour être en résonance avec ce qui fait qu'elle est une réalité singulière que l'on peut rencontrer ? La pensée de l'individuation de Simondon va nous montrer que la seconde question de l'alternative est en fait la condition de la première. La pensée esthétique serait en effet dépourvue de sens s'il fallait seulement choisir entre un mystère impénétrable et une transparence infinie pour penser la réalité de l'œuvre d'art.

Poétique et hylémorphisme

Le postulat fondamental de la poétique est que l'œuvre d'art est le *résultat* d'une genèse qui lui donne apparence et consistance, et dont la connaissance est primordiale pour comprendre ce qu'elle est. Plus précisément, la poétique considère l'œuvre comme étant un objet *produit* par la rencontre d'une matière et d'une forme, l'accent étant mis sur les conditions et les modalités de cette rencontre. La poétique *relativise* donc le primat de l'œuvre en reconnaissant l'importance décisive de la genèse, sans pour autant priver l'œuvre de toute réalité. Or, si le primat de l'œuvre est effectivement relativisé, la voie poétique n'est pas sans poser de nombreuses difficultés pour comprendre ce qu'est la réalité d'une œuvre d'art, c'est-à-dire ce qu'elle est selon les *phases* de sa genèse qui sont aussi les *dimensions* de son existence. Il y a en fait comme un reste de *substantialisme* dans

1. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, éd. Gallimard, 1955, p. 230.

la voie poïétique qui voile le moment de la genèse, et dont l'origine se trouve précisément dans l'*opposition entre matière et forme*² qui lui sert pourtant de fondement pour penser cette genèse.

L'explication de ce paradoxe se trouve dans l'héritage aristotélicien de la poïétique³. Pour Aristote, la *poiésis* se distingue à la fois de la *genesis* et de la *praxis*. Alors que la *genesis* est la réalisation de ce qui a en soi-même son principe et qui ne dépend que de la finalité de la nature pour passer du non-être à l'être⁴, et que la *praxis* est l'action libre qui ne génère rien en dehors d'elle-même et qui ne dépend que de la finalité du sujet pour être effective et efficace⁵, la *poiésis* est la production d'une œuvre (*ergon*) détachable du sujet et qui dépend à la fois de la finalité de la nature et de la finalité du sujet pour exister⁶. La *poiésis* est donc une *action transitive* qui utilise des moyens en vue d'une fin (*telos*) et qui ne cesse qu'une fois cette fin atteinte : l'œuvre n'est ainsi vraiment "œuvre" que lorsqu'elle *réalise complètement sa fin* comme la statue est "statue d'Hermès" une fois qu'elle est fondue en bronze et assemblée (elle est alors *en entéléchéia*) ; alors que la *praxis* est une *action immanente* qui n'a pas d'autre fin qu'elle-même (*autarkès*) et ne s'accomplit que dans l'exercice du sujet, comme lorsque l'on joue de la musique simplement "pour le plaisir". C'est pourquoi, Aristote considère que l'action poïétique est nécessairement une action "imparfaite" (*atélès*), puisqu'à la différence de l'action pratique, elle ne se poursuit pas au-delà de la réalisation de l'œuvre et n'a pas de sens en dehors d'elle dans une fin ultime, comme celle du bonheur.

Donc, au lieu de relativiser le primat de l'œuvre, la poïétique est au contraire ce qui l'explique et le justifie. La définition que donne Valéry de la poïétique va d'ailleurs dans ce sens : « le faire, le *poiëin*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler œuvres de l'esprit »⁷. Et Passeron, en cherchant à systématiser et universaliser la position de Valéry, va lui aussi dans le sens du primat de l'œuvre : « nous proposons donc de définir la poïétique comme la science normative des critères de l'œuvre et des opérations qui l'instaurent »⁸ ; ou encore : la poïétique est « l'ensemble des conduites opératoires (*opus operandum*) en tout domaine où on peut observer l'élaboration, la production, la création des œuvres »⁹. Enfin, Pareyson, grand lecteur de Valéry, poursuit quant à lui un but analogue, même si le primat de l'œuvre semble chez lui davantage relativisé par la notion de "formativité", notion qui met un accent définitif sur le processus de formation de l'œuvre. Il n'empêche que le primat de l'œuvre est conservé comme couronnement de la formation de la forme : ainsi

« les activités humaines ne peuvent s'exercer qu'en se concrétisant en opérations, c'est-à-dire en mouvements destinés à *culminer en œuvres*; mais c'est seulement en se faisant forme que l'œuvre devient telle, dans sa réalité individuelle et unique, désormais détachée de son auteur, et vivant sa propre vie, contenue dans l'indivisible unité de sa cohérence, ouverte à la reconnaissance de sa valeur et capable de l'exiger et de l'obtenir. Aucune activité n'est œuvre si elle n'est pas aussi former, et il n'y a pas d'œuvre réussie qui ne soit forme »¹⁰.

2. Ainsi que ses multiples déclinaisons : idée et expression, forme et contenu, figure et fond, dessin et couleur, etc...
3. Toute l'analyse du "schème hylémorphique" qui s'articule ici doit s'entendre précisément comme un *héritage* aristotélicien, donc nécessairement comme une *tra*-duction en partie médiévale et en partie moderne, de la parole "authentique" d'Aristote. Il s'agit donc davantage d'une discussion de ce qu'implique – *dans* la théorie poïétique – la fixation et l'universalisation des notions de "forme" et de "matière", que d'interpréter ce que signifient précisément "*hylè*", "*morphè*", "*eidos*" et "*sunolon*" dans le penser grec du stagirite. C'est d'ailleurs au nom d'une telle "*tra*-duction", selon un paradigme artisanal et moderne, que Heidegger rejettera l'hylémorphisme.
4. Aristote, *Physique*, II, 1.
5. Aristote, *Ethique à Nicomaque*, VI, et *Ethique à Eudème*, I.
6. Aristote, *Physique*, II, 1.
7. Paul Valéry, *Cours de poétique*, in *De l'enseignement de la poétique au Collège de France*, Paris, éd. Gallimard, 1938, p. 26.
8. René Passeron, "La poïétique", in *Recherches poïétiques* tome 1, Paris, éd. Klincksieck, 1975, p. 21.
9. René Passeron, *La naissance d'Icare. Eléments de poïétique générale*, Valenciennes, éd. ae2cg et PUV, 1996, p. 23.
10. Luigi Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, trad. A. Tiberghien, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2007, p. 32. Je souligne.

Le primat de l'œuvre chez Pareyson trouverait ainsi sa formule dans l'idée que l'œuvre est "matière formée", c'est-à-dire "parfaitement achevée".

Mais si la poétique est bien à l'origine du primat de l'œuvre, elle est surtout la conception qui veut donner une valeur ontologique à la genèse. Contrairement à la conception substantialiste en effet, l'œuvre n'est pas déjà donnée lorsque a lieu la *rencontre* entre la matière et la forme, elle en résulte comme le montre la notion centrale d'"opération" chez Valéry, Passeron et Pareyson¹¹. C'est d'ailleurs au nom de la distinction entre matière et forme que le devenir peut s'incorporer à l'être et rendre possible l'incorporation du faire à l'œuvre, *en tant qu'œuvre*.

La distinction de la matière et de la forme est d'ailleurs ce qui permet à Aristote de penser le devenir, c'est-à-dire le *passage (metabolè)* de l'indétermination à la détermination et réciproquement. Or, pour penser le devenir, il faut d'une part identifier *ce qui* devient, à savoir ce qui nous permet de dire que *quelque chose* est devenu une statue d'Hermès; et d'autre part, il faut éviter que les contraires soient *simultanément* présents et sous le même rapport dans une même chose: quelque chose ne peut être à la fois statue d'Hermès et non statue d'Hermès, car quelque chose *devient* statue d'Hermès alors qu'il ne l'était pas auparavant. Aristote appelle précisément "matière" ou "sujet" (*hupokeimenon*) ce "quelque chose" qui devient sans disparaître:

« Tout ce qui devient, devient, par quelque chose et à partir de quelque chose, quelque chose [...]. Ce dont un être provient, nous l'appelons matière (*hylè*). [...] De plus, tous les êtres qui sont engendrés, soit par la nature, soit par l'art (*tekhne*), ont une matière, car chacun d'eux est capable à la fois d'être et de ne pas être, et cette possibilité, c'est la matière qui est en lui »¹².

La matière est à la fois ce qui devient (*hupokeimenon*) et ce qui fait que quelque chose *peut* devenir autre, elle est puissance (*dunamis*)¹³. En tant que "puissance", la matière est *capable* de recevoir une forme tout en restant intacte: le bronze a ainsi la capacité de recevoir la forme d'Hermès, de devenir statue d'Hermès en acte (*energeia*), sans que le bronze ne cesse d'être bronze une fois formé. Le bronze est resté le même en devenant autre une fois la statue d'Hermès advenue. Mais c'est précisément la forme donnée par le sculpteur (principe actif) et reçue par le bronze (principe passif) qui fait que la statue est statue d'Hermès, car c'est le geste du sculpteur qui fait passer à l'acte la puissance de la matière par l'actualisation de son savoir-faire.

Si le premier principe est la matière, le second principe est donc celui de la "forme" (*eidos*): la forme est ce qui *fait passer* la matière de l'indétermination à la détermination, c'est la cause (*aitia*) de l'actualisation de la puissance du bronze de devenir statue d'Hermès. Tout être artificiel, toute œuvre, sera ainsi un *composé* de matière et de forme (*sunolon*), c'est-à-dire le résultat d'un devenir de la matière réalisé *par* la forme: « le principe de toute production (*poiésis*), c'est la substance formelle »¹⁴ dit Aristote. Il faut préciser ici que la forme s'oppose à la fois à la matière du devenir comme *sujet*, et au sujet comme absence de cette forme, c'est-à-dire comme *privation*. Le devenir de tout étant, en tant que composé de matière et de forme, est donc gouverné par une triplicité de principes: la matière, la forme et la privation. Cependant, seuls matière et forme, parce qu'ils sont indissociables physiquement, définissent la réalité d'un étant, la privation étant ce qui permet seulement de penser le devenir comme *absence* de telle ou telle qualité (l'homme inculte, privé de culture, disparaît dans l'homme cultivé, en tant que ce même homme est devenu autre une fois cultivé). En tout état de cause, la forme est ce que la chose sera, la privation ce qu'elle était

11. L'attention toute particulière que Diderot accorde au "faire" de l'artiste, à la "facture" de l'œuvre, et au "technique" en général (La Tour a « le génie du technique; c'est un machiniste merveilleux », dit-il dans le Salon de 1767) est une première étape dans l'élaboration d'une poétique autonome, mais cette considération nouvelle pour le "faire" reste sous l'ordonnance de l'"idéal", figure complémentaire du "faire" en même temps que critère de distinction des beaux-arts et de hiérarchisation des œuvres.

12. Aristote, *Métaphysique*, Z, 7, 1032a 12-20 et dans *Physique*, I, 7: « il faut toujours que quelque chose soit sous-jacent, à savoir ce qui devient, et ce quelque chose, même s'il est un numériquement, ne l'est certes pas par la forme » (190a 15). « Toujours, en effet, il y a quelque chose qui est sous-jacent d'où la chose advient » (190b 5) (Aristote, *Physique*, trad. P. Pellegrin, Paris, éd. GF Flammarion).

13. « On appelle puissance le principe du changement ou du mouvement dans un autre être en tant qu'autre ou par le fait d'un autre être en tant qu'autre. » (Aristote, *Métaphysique*, Δ, 12, 1019a 19)

14. Aristote, *Méta.*, Z, 9, 1034a 30.

et la matière ce qu'elle demeure à travers le devenir. C'est pourquoi, *a contrario* des êtres naturels qui possèdent leur cause "par soi" (*kath'hauto*), les êtres produits par l'art possèdent leur cause "par autre chose" (*kata sumbebèkos*), car la forme n'existe en elle-même que dans l'esprit de l'artiste : « quant aux productions de l'art (*tekhnè*), ce sont celles dont la forme (*eidòs*) est dans l'esprit (*noüs*) de l'artiste (*tekhnitès*) » ; ce qui signifie que la statue d'Hermès n'est pas à proprement parler déterminée par le moule dans lequel est coulé le bronze, elle est la réalisation, le passage à l'acte, d'une idée formée *d'abord* dans l'esprit de l'artiste et dont le moule n'est qu'une réalisation transitoire (fin intermédiaire), préliminaire à l'existence de la statue d'Hermès comme telle. On pourrait dire ainsi que le moule qui donne forme au bronze est d'abord lui-même moulé sur la forme qui se trouve dans l'esprit du sculpteur. En définitive, c'est le passage à l'acte de la puissance formatrice du sculpteur qui, dans son geste, fait passer à l'acte la matière bronze.

Dans la logique du schème hylémorphique élaborée par Aristote, on peut donc dire, en un certain sens, que le bronze comme "matière" et le moule comme "forme" sont déjà des *composés* de matière et de forme, parce que la matière brute n'est rien – elle est indétermination pure –, et la forme abstraite ne peut exister qu'en esprit ; il faut donc que le bronze ait une certaine *configuration* (il s'agit d'un alliage de cuivre et d'étain à l'état fluide) pour qu'il prenne forme, et il faut que la forme ait une certaine *matérialité* (la construction du moule) pour que la statue d'Hermès puisse être réalisée¹⁵. Le composé de matière et de forme n'est pas *effectivement* la rencontre d'une matière brute et d'une forme pure, mais la rencontre d'une *matière configurée* et d'une *forme matérialisée*. Pour comprendre les implications du schème hylémorphique dans l'opération de prise de forme, il faut donc *redoubler* la distinction entre matière et forme de chaque côté, en prenant le soin de sortir du faux-débat sur l'antériorité de l'acte et de la puissance dans l'existence de l'œuvre, puisqu'ils sont en fait "co-originaires" : « la puissance préexiste à l'acte comme condition de son *actualité* » du côté de l'œuvre comme du côté de l'artiste ; et « l'acte préexiste à la puissance comme révélateur de sa *potentialité* »¹⁶.

Mais si la distinction *logique* entre matière et forme est si importante pour Aristote alors que dans la réalité elles sont toujours confondues, c'est que la forme ne peut être sujette au devenir, car, *en tant qu'idée*, elle est la "quiddité de chaque être", c'est-à-dire son *essence*, ce qu'il doit être selon sa définition (*logos*)¹⁷. La cause véritable de tout étant produit, de toute œuvre faite, est bien la *forme* (*eidòs*), en tant qu'elle définit ce que c'est que d'être pour tel étant, indépendamment de ses réalisations concrètes ou accidents. « La forme (*eidòs*), rappelle Aristote, n'est jamais ni produite, ni engendrée, [...] ce qui est produit, c'est seulement tel être déterminé, [...] ce qui est engendré, c'est le composé de matière et de forme¹⁸ ». Du point de vue causal, et donc de toute connaissance possible de l'œuvre, la forme se confond avec l'idée comme origine et fin ultime de tout œuvrer : le sujet qui œuvre est celui qui est à la fois cause formelle et cause finale de l'œuvre¹⁹. La forme, pour Aristote, doit donc être pensée du point de vue du *sujet* en tant qu'esprit ayant une idée (puissance noétique) et agent réalisant cette idée (puissance physique) selon un savoir-faire (puissance épistémique) acquis²⁰.

15. Aristote évoque en *Physique* I, 7, 190b, le "changement de forme" que subit le bronze lors de la fonte de la statue : « Mais en général, les choses adviennent absolument, les unes par *changement de forme*, par exemple une statue [...] ».

16. Pierre Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, Paris, éd. PUF (1943), 2002, pp. 442-443.

17. Sur la forme comme "idée", on peut renvoyer, parmi la bibliothèque existant sur cette question, aux classiques *Idea* de Erwin Panofsky (Paris, éd. Gallimard, 1989) et *La forme et l'intelligible* de Robert Klein (Paris, éd. Gallimard, 1970), et plus récemment, à *Le plaisir au dessin* de Jean-Luc Nancy (Paris, éd. Galilée, 2009) où le rapport entre forme et idée se dessine dans la découverte d'une "forme à venir" qui n'est "ni noumène ni phénomène" mais "sa formation, sa re-formation ou sa transformation en vérité", en vérité "non vérifiable" (pp. 20 et 22).

18. Aristote, *Méta.*, H, 3, 1043b 17.

19. Aristote, *Méta.*, Z, 17, 1041a 29 et H, 4, 1044b 1.

20. Cette conception aristotélicienne de ce que nous appelons ici "sujet", ne recouvre pas complètement la conception *moderne* du sujet, mais elle en est l'analogon implicite au sens où c'est bien l'agent *pensant* qui donne la définition de ce que *doit* être l'étant et qui informe *intentionnellement* la matière en fonction de ce qu'il *sait* par la raison.

Le schème hylémorphique, alors même qu'il permet de penser la production de l'œuvre recèle donc un *privilege ontologique implicite*: celui du sujet. C'est le *sujet* qui donne forme à la matière selon l'idée qu'il a en esprit, l'ensemble des opérations de réalisation de cette idée n'étant que des *moyens* pour atteindre la fin qu'est l'œuvre, véritable accomplissement (*entéléchéia*) de l'idée. Ainsi, le moule ne donne forme à la statue que par *délégation*, l'opération de moulage étant considérée comme incapable d'apporter elle-même le principe qui fera de la statue une statue d'Hermès. Selon le schème hylémorphique, l'opération de moulage est donc bien l'actualisation d'une puissance, celle de la matière par la forme, mais dont l'acte est en ce cas là *antérieur* à la puissance²¹, la forme comme idée de l'artiste précédant toute configuration de matière possible: « L'œuvre est, en effet, ici (l'Hermès de Pauson), *et l'acte et l'œuvre* »²² dit Aristote, c'est-à-dire l'acte qui accomplit une fin déterminée.

On comprend alors qu'au-delà même de confirmer le primat de l'œuvre en l'expliquant par la rencontre de la matière et de la forme, la poïétique révèle un privilège ontologique accordé au sujet, qui lui aussi laisse *obscure* l'opération de prise de forme. Si l'opération de prise de forme est reconnue et relevée par la poïétique, elle restera toujours postérieure, inférieure, et extérieure à l'idée dont elle est la manifestation, l'expression, l'incarnation.

C'est pourquoi, si l'œuvre est incontestablement relativisée par la poïétique post-aristotélécienne, elle reste marquée par l'explication hylémorphique, dans la mesure où la création artistique selon Passeron « ne retiendra du concept de production que l'idée schématique de travail transformateur de matériaux »²³, mais surtout dans la mesure où elle est totalement dépendante de la figure du sujet créateur qui est l'« instaurateur de l'œuvre », au sens où il lui donne l'existence d'un « pseudo-sujet ». Le privilège ontologique du sujet se redouble ainsi dans un véritable transfert de nature du créateur à l'œuvre: le sujet créateur se « compromet dans l'œuvre » et par cette compromission qui le réduit à l'hétéronomie, l'œuvre acquiert le statut de « pseudo-sujet », de « personne »²⁴, et devient ainsi autonome à son tour, quasiment à la place du sujet. L'œuvre est alors effectivement un « monstre à nourrir », comme le dit Passeron en citant Souriau, ce qui signifie qu'il devient *aberrant* par rapport au sujet et donc définitivement *mystérieux* pour la poïétique. La poïétique, si elle n'est pas totalement récusée par une telle conception anthropomorphique de l'œuvre d'art, elle n'en est pas moins elle-même relativisée au point d'appeler une *tératologie* pour la soutenir.

Un renversement similaire de l'objectivité de l'œuvre en pseudo-subjectivité autonome est également patent chez Pareyson, il résulte immédiatement des conséquences de la philosophie de la « personne » qui soutient toute son esthétique: « L'œuvre d'art a pour contenu la *personne* de l'artiste non pas au sens où elle la prend comme objet, pour en faire son « sujet » ou argument, mais au sens où la « manière » dont elle a été formée est précisément celle qui est propre à cette spiritualité déterminée et unique [...] »²⁵. Et « c'est précisément parce que la personne est sa propre œuvre

21. « l'acte est *antérieur* à la puissance » et « pour toute puissance ainsi entendue, l'acte lui est *antérieur*, tant selon la notion que selon l'essence » dit Aristote pour résumer sa démonstration en *Méta.*, Θ, 8, 1049b 5 et 12. Je souligne.

22. Aristote, *Méta.*, Θ, 8, 1050a 22. Aristote ajoute même que « le mot acte (*energéia*), qui est dérivé d'œuvre (*ergon*), tend vers le sens d'accomplissement (*entéléchéia*) » (*ibid.*). Voir aussi Pierre Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, op. cit., deuxième Partie, chap. II, § 2, « L'acte inachevé ».

23. René Passeron, *La naissance d'Icare. Eléments de poïétique générale*, op. cit., p. 28. Dans le glossaire des notions de poïétique que Passeron propose dans le chapitre intitulé « Problèmes et concepts », on peut remarquer que les notions de « matière » et de « forme », de « fin » et de « moyen », de « sujet » et d'« œuvre », sont non seulement conservées, mais toute analyse poïétique dépend dans sa méthode d'une « libre » interprétation de la théorie des quatre causes d'Aristote.

24. « Géniale ou non, c'est l'œuvre elle-même qui est une *personne*, ou, comme l'écrit Mikel Dufrenne, un « pseudo-sujet ». » (*Ibid.*, p. 29. Je souligne) Et « le créateur est un *producteur* qui se compromet dans et par l'œuvre, dès son « commencement d'exécution ». (*Ibid.*, p. 30. Je souligne)

25. Luigi Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, op. cit., p. 43 (Je souligne). Se pose alors immédiatement le problème de la création collective et de la production anonyme, dépourvue de toute manière et de tout style dans nombres de pratiques de l'art moderne qui visaient justement à dépersonnaliser l'art à partir de la position duchampienne d'indifférence artistique et d'anesthésie du goût. On peut penser par exemple à l'art conceptuel, à l'art industriel ou encore au netart où, pour ce dernier au moins, l'anonymat et la conception collective sont des principes d'existence et de fonctionnement esthétiques.

et donc forme, que les œuvres sont le résultat de son opération sont à leur tour des formes, abouties, singulières et exemplaires »²⁶. Ce qui signifie en définitive que « tout acte de la personne tend à se définir dans une forme qui soit douée de ce même caractère de totalité vivante qui qualifie la personne »²⁷. La “perfection” de l’œuvre est alors son “indépendance” selon une “loi d’unité, d’harmonie et de proportion” qui fait que « toute adjonction ou soustraction ne se limiterait pas à la modifier, mais la détruirait entièrement, puisqu’elle en dissoudrait l’intégrité, la complétude et la totalité essentielle »²⁸ à la manière dont on met en péril la vie d’un organisme si on le prive de telle ou telle partie. Pour Pareyson, les œuvres sont ainsi des “personnalités”, c’est-à-dire des analogons du sujet qui ont la vie en elles-mêmes et qui retiennent le “style” de la personne qui les a faites en s’en détachant une fois leur forme accomplie.

Mais le retentissement du schème hylémorphique dans la création artistique se fait à un autre niveau, plus problématique encore. Pour Passeron, la poïétique s’oppose à l’esthétique. La poïétique est une “médiation sur le faire”, c’est-à-dire une théorie de l’opération matérielle (*poiésis*), tandis que l’esthétique est une “méditation sur le ressentir”, c’est-à-dire une théorie de la sensibilité réceptrice (*aisthésis*)²⁹. La poïétique, par la figure de l’artiste, joue le rôle de la “forme”, alors que l’esthétique, par la figure du public, joue le rôle de la “matière”. L’œuvre est donc le *moyen* par lequel une idée moule une sensibilité, elle est ce par quoi l’“instauration” du sujet créateur et la “réception” du sujet récepteur communiquent. Si cette idée que l’œuvre soit une structure qui fait *communiquer deux opérations auparavant disparates* est tout à fait juste, le schème hylémorphique qui sert de paradigme à Passeron pour la penser fige l’opération poïétique et l’opération esthétique dans des positions symétriques, alors qu’elles sont non seulement *réiproques* l’une par rapport à l’autre comme Passeron le reconnaît³⁰, mais toute opération poïétique est en même temps esthétique, et réciproquement, toute opération esthétique est en même temps poïétique. Poïétique et esthétique sont donc *réiproques* l’une par rapport à l’autre, mais, *en tant qu’opérations*, elles sont incluses l’une dans l’autre, du côté de l’artiste comme du côté du public, au moment même de l’œuvre “en train de se faire” : la réalité artistique est par conséquent à la fois opération *poïético-esthétique* et opération *esthétique-poïétique*, elle est *relation* entre ces deux opérations qui s’entrelacent et se répondent sans se confondre ni s’exclure³¹.

Comme on le comprend aisément désormais, le schème hylémorphique est insuffisant pour connaître la réalité artistique selon le critère de la genèse. L’ouverture qu’il permet sur la genèse de l’œuvre substitue un privilège ontologique du sujet au privilège ontologique de l’objet qu’il

26. *Ibid.*, p. 196.

27. *Ibid.*, pp. 196-197.

28. *Ibid.*, p. 112.

29. Cf. le tableau élaboré par Passeron dans “La poïétique”, in *Recherches poïétiques* tome 1, op. cit., p. 17. Ce tableau est repris sans modification majeure quant au rapport entre poïétique et esthétique dans *La naissance d’Icare. Eléments de poïétique générale*, op. cit., p. 35.

30. « Il va de soi que le *distinguo* que nous venons de développer entre le *poiein* et l’*aisthésis* ne supprime en rien les relations ni même les glissements, d’un secteur à l’autre. Par exemple, l’artiste fait partie du public, il est consommateur d’œuvres, il a lui-même un goût. D’autre part, le public est souvent créateur, consciemment ou non, dans la fête, la cérémonie, et certaines formes actuelles de manifestation où l’on sollicite la créativité. » (René Passeron, “La poïétique”, in *Recherches poïétiques* tome 1, op. cit., p. 17) Mais cette concession n’est possible qu’à la double condition d’avoir au préalable réduit l’esthétique à la sensibilité réceptrice d’une part, et à la définition des normes du goût d’autre part. Cette réduction est certes stratégique pour Passeron, et le *réductionnisme épistémologique* est parfois nécessaire pour définir l’objet d’une science – puisque la poïétique à vocation à être une science selon lui, et une “science normative” –, mais cette réduction de l’esthétique est telle que toute sensibilité disparaît de la poïétique, alors que toute production est production de la *sensibilité* et production d’un objet *sensible*, sans que la production d’une œuvre d’art ne puisse s’y réduire pour autant. Pareyson, au contraire, considère que toute forme, en tant qu’opération de formation, est faite pour être contemplée.

31. La théorie de la formativité de Pareyson définit elle aussi une telle réciprocité si l’on considère que l’esthétique est “réceptivité” et la poïétique “activité” et si l’on met entre parenthèses le primat de la “personne” : « Ni réceptivité absolue, donc, ni absolue activité ; ni passivité, ni créativité : dans l’œuvrer humain réceptivité et activité sont indissociables parce qu’elles *se constituent réiproquement*. » Et « L’activité donc n’est telle que comme développement et prolongement d’une réception : *il n’y a pas d’activité sans réceptivité*. » (Luigi Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, op. cit., pp. 191 et 192. Je souligne)

s'agissait pourtant de dépasser en relativisant le primat de l'œuvre sur le faire. Si le faire est effectivement inclus dans la réalité de l'œuvre dans la poïétique, une telle inclusion n'est possible qu'au prix du primat du sujet dont l'idée, l'intention fabricatrice, le savoir-faire, domine toutes les phases de la genèse. Au lieu d'être centrale, la genèse est donc marginalisée et s'avère être en définitive une *conséquence* de la finalité du sujet, ce qui tend à restaurer le mystère onto-théologique de la création plutôt que de le renverser³².

Pour sortir du substantialisme implicite de la poïétique et sortir ainsi du cercle des privilèges ontologiques du sujet et de l'objet, il faut donc prendre en charge une *critique fondamentale du schème hylémorphique*. Or, une telle critique est d'autant plus incontournable que le schème hylémorphique sert de "*schéma conceptuel par excellence pour toute théorie de l'art et toute esthétique*"³³ selon la thèse de Heidegger développée dans *L'origine de l'œuvre d'art*.

Dans ce texte d'une importance considérable pour les enjeux philosophiques de la poïétique, Heidegger n'hésite pas à qualifier la matière et la forme de "notions bonnes à tout". Selon Heidegger en effet, l'appel systématique au schème hylémorphique pour expliquer la nature de *n'importe quelle* chose implique une véritable violence faite aux choses et à la pensée, et en particulier à l'œuvre d'art. Ainsi, en toute désinvolture,

« on rattache la forme au rationnel, et à l'irrationnel la matière, qu'on prenne le rationnel comme le logique et l'irrationnel comme l'illogique, qu'on copule finalement le couple forme-matière avec le couple sujet objet, et la représentation disposera d'une mécanique conceptuelle à laquelle rien ne saurait désormais résister »³⁴.

L'irrésistible efficacité du couple matière-forme n'est donc qu'une mécanique aveugle pour Heidegger, c'est-à-dire que ce couple de notions ne s'impose universellement qu'à la condition d'éviter d'expliquer quoi que se soit. Et c'est d'ailleurs sa nature de "schème" qui l'invalidé, en tant que le *schème* hylémorphique est une représentation générale qui sert d'intermédiaire sans être elle-même pensée, nous laissant dans la fausse lumière de l'évidence de ce qui nous est familier et que l'on n'interroge plus. Mais plus profondément encore, une telle manière de penser est tout sauf *méditative*, c'est-à-dire qu'elle reste fermée au questionnement comme tel, elle se refuse à toute investigation patiente du sens *originnaire* de "matière" et "forme" et de leur union dans le "tout-ensemble". Or, ce sens originnaire s'affirme avant toute traduction dans la langue et le penser de la "métaphy-

32. Comme on peut le voir chez Pareyson : « Dans l'œuvre d'art, [...] on forme *d'abord* et de façon *intentionnelle*, puisqu'en elle on forme pour former de sorte que la pensée et l'action sont *subordonnées* à la fin spécifique de la formation ». (Je souligne) Et reprenant l'idée riegiénienne de "volonté d'art" à laquelle Adorno n'accordait aucune valeur explicative (Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, éd. Klincksieck, 1974, pp. 207 et suiv.), Pareyson réaffirme qu'« On ne peut donc parler de "volonté d'art" qu'au sens où, une fois que l'artiste a imprimé à sa propre spiritualité une direction formative, tous ses actes sont dirigés vers cette fin qui est propre à l'art : la formativité pure, la recherche de la forme en elle-même, l'acte de former pour former ». (*Ibid.*, p. 38) En général, le formalisme processuel de Pareyson a tendance à effacer, voire, à simplement abolir tout contenu historique dans l'œuvre d'art par écrasement sur le "filtre" idiosyncrasique de la personnalité de l'artiste (Cf. Luigi Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, op. cit., "§ 26. Histoire de l'œuvre", pp. 188-189). Il faut toutefois ajouter que les notions de "tentative" de la forme et de "résistance" de la matière apportent un bémol au privilège ontologique accordé au sujet par Pareyson, car il introduit par là une *marge d'indétermination* à l'intérieur du sujet dans sa relation avec l'objet, au moment même de la formation de l'œuvre. Il en vient donc à établir un « principe d'indissociabilité de l'intention formative et de sa matière : la matière formée » qui met en évidence que « l'intention formative fait valoir ses exigences seulement à travers les résistances de la matière, et celles-ci ne prennent une vocation formelle que si elles s'ouvrent à celles-là pour les définir, les accueillir et les stimuler ». (*Ibid.*, pp. 62-63). Toute œuvre est ainsi "matière formée", c'est-à-dire qu'elle emporte avec elle l'empreinte d'une volonté.

33. Martin Heidegger, "L'origine de l'œuvre d'art", in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brockmeier, Paris, éd. Gallimard (1962), 2001, p. 26. Il renouvellera cette remarque dans le premier tome de son *Nietzsche*, en précisant que la distinction entre matière et forme naît « au moment où le grand art, mais aussi la *grande* philosophie concordante (qui suit le même cours) touchent à leur fin. A cette époque, celle de Platon et d'Aristote, s'élaborent, en fonction du développement de la philosophie, les concepts fondamentaux qui délimiteront à l'avenir la sphère de toute interrogation concernant l'art. D'abord naît le couple des concepts : *hylè-morphè, materia-forma* ». (Martin Heidegger, *Nietzsche, I*, trad. P. Klossowski, Paris, éd. Gallimard (1961), 2001, p. 78. Heidegger souligne).

34. *Ibidem*.

sique des Temps Modernes”³⁵ que nous impose immédiatement l’usage de la matière et de la forme, à savoir avant toute déchéance de l’expérience initiale des Grecs.

Toute la critique heideggerienne du schème hylémorphique dans *L’origine de l’œuvre d’art* cherche ainsi à montrer que “le règne du complexe forme-matière” est en fait celui de l’“utilité” qui domine “la métaphysique des Temps Modernes” :

« l’étant soumis à ce règne est toujours le produit d’une fabrication. En tant que produit, le produit est fabriqué *pour* quelque chose. Matière et forme en tant que déterminations de l’étant, demeurent à l’intérieur de l’essence du produit. Ce nom nomme ainsi *ce qui est fabriqué expressément pour être utilisé et usé*. Matière et forme ne sont nullement des déterminations originelles de la chose de la simple chose »³⁶.

Le couple matière-forme est rapporté par Heidegger au *produit*, c’est-à-dire ce dont on fait usage, ce qui est *fait pour* être utilisé, en ce sens que ce *pour quoi* est fait un produit se trouve *en dehors* de lui. Comme le disait déjà Heidegger dans *Etre et temps*: « par essence l’outil est “quelque chose qui est fait pour...” » et « dans la structure du “fait pour” réside un *renvoi* de quelque chose à quelque chose »³⁷. Penser l’œuvre comme le résultat d’une production, comme une “matière informée”, c’est donc inévitablement réduire l’œuvre à l’utilité, donc la *renvoyer* à autre chose qu’à la “présence immédiate (*unverstelltes Anwesen*)” qu’elle est; soit à en différer indéfiniment l’advenue pour la laisser disponible en permanence à l’usage, comme n’importe quelle chose du “monde ambiant” dont on a besoin et qui nous laisse indifférent à force de se retirer dans l’usage pour être utilisée. Finalement, en refusant de voir qu’une œuvre d’art résiste par elle-même à toute forme de subordination à une fin à laquelle elle serait réglée d’avance, matière et forme ne sont plus présentes à elles-mêmes par leur union dans l’œuvre, au contraire, elles disparaissent en tant que “matériau” et en tant que “configuration” dans le produit. Or, même en considérant que Kant fait partie intégrante de la tradition hylémorphique – lui le penseur du schématisme par excellence –, Heidegger avance ici selon une perspective qui paraît assez proche de l’idée kantienne que l’œuvre d’art se distingue du produit utile (qui obéit à une finalité objective définie par un concept de ce que doit être l’objet), par une finalité interne, purement formelle, qui est une “finalité sans fin”, c’est-à-dire une finalité réalisée de manière désintéressée, gratuitement, comme si l’œuvre était le résultat d’un simple jeu³⁸. Ainsi, pour Heidegger, même si l’œuvre, tout comme le produit, est « fabriquée de main d’homme » et correspond donc à une finalité objective, elle s’en distingue néanmoins par le fait qu’elle manifeste « cette présence se suffisant à elle-même [...] dans cette gratuité que son jaillissement naturel lui confère »³⁹.

Il existe alors pour Heidegger une échelle ontologique qui place au niveau le plus bas la “simple chose”, tel le roc naturel qui repose en lui-même; au milieu se trouve le “produit”, qui est plus que la simple chose parce qu’il vient de l’effort et du savoir humain mais reste aliéné à une utilité dans laquelle il s’abîme; enfin, se trouve au plus haut de l’échelle “l’œuvre d’art” qui est à la fois plus qu’une simple chose et plus qu’un produit, tout en participant, si l’on peut dire, de leur modes d’être respectifs. Le succès du schème hylémorphique vient précisément du fait qu’il occupe cette place intermédiaire entre la chose et l’œuvre, plus aisée à comprendre et à transposer que les cas extrêmes. De surcroît, la participation de l’homme dans la production, et du produit et de l’œuvre,

35. « La métaphysique des Temps Modernes repose pour une bonne part sur le complexe forme-matière créé au Moyen Âge, dont les noms seuls rappellent l’essence oubliée de *eidōs* et de *hylē*. C’est ainsi que l’interprétation de la chose par la matière et la forme, qu’elle reste médiévale ou qu’elle devienne kantienne et transcendantale, est devenue courante et comme “naturelle”. Mais pour cela, elle n’en est pas moins que les autres interprétations de la chose de la chose une insulte (*Ueberfall*) à l’être-chose des choses. » (*Ibid.*, p. 29)

36. *Ibid.*, p. 27. Je souligne.

37. Martin Heidegger, *Etre et temps*, § 15, trad. Vezin (modifiée selon la traduction de Martineau), Paris, Gallimard, (1986), 2005, p. 104. Heidegger souligne.

38. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, §§ 10-17 et 43, trad. A. Renaut, Paris, éd. GF-Flammarion, 1995. Au § 43, Kant dit ainsi que : « L’art se distingue aussi de l’artisanat; le premier est dit *libéral*, le second peut être nommé aussi *art mercantile*. On regarde le premier *comme s’il ne pouvait répondre à une finalité (réussir) qu’en tant que jeu* [je souligne ici], c’est-à-dire comme une activité qui soit en elle-même agréable [...] ». (Kant, *op. cit.*, § 43, p. 289. Kant souligne)

39. *Ibid.*, p. 28. Cette gratuité de la présence dans son jaillissement naturel sera aussi appelée “beauté” par Heidegger.

rend d'autant plus facile sa réduction au complexe forme-matière, allant jusqu'à nous forcer à considérer que la "chose pure et simple" est une sorte de produit négatif, chose privée de la main de l'homme. L'œuvre d'art comme produit renvoie en définitive non seulement au "pour quoi" mais surtout au "pour qui", à savoir à l'artiste qui l'a faite et au public qui la rencontre. Heidegger rejoint donc l'idée que le schème hylémorphique se fonde sur un privilège ontologique du sujet. Toutefois, il semble davantage s'en extraire dans *L'origine de l'œuvre d'art* qu'il ne le faisait dans *Etre et temps*, dans la mesure où l'analyse du "monde ambiant", bien qu'elle exige de passer « *par-delà* l'utilisable dans la préoccupation » pour que « l'être-au-monde parvienne à mettre au jour l'étant qui n'est plus que là-devant »⁴⁰ se retire inévitablement au sein du *Dasein* (bien qu'inassimilable au "sujet" comme tel).

Ceci étant dit, si le "produit" à une valeur centrale pour comprendre la chose-même des choses et *a fortiori* l'être-œuvre de l'œuvre, il faut nécessairement en dégager l'être-produit comme tel, ce que fait Heidegger sous la forme d'un détour stratégique qui l'amène à la fameuse analyse d'un "célèbre tableau" de Van Gogh (par exemple *Les vieux souliers aux lacets* parmi la série, mais rien ne permet de l'affirmer). Il s'agit d'un "détour stratégique" parce que Heidegger ne va pas analyser en profondeur l'être-produit du tableau comme objet fabriqué et peint à l'aide de pinceaux et de tubes de peinture industrielle, ni même procéder à une analyse de *tel* tableau de la série, pas davantage non plus des souliers comme tels, mais bien faire venir à nous le monde de la paysanne qui est censée porter de tels souliers durant son dur labeur dans les champs, grâce à l'"illustration" d'un tableau de Van Gogh. Mais c'est surtout un "détour stratégique" parce que le tableau de Van Gogh ne sert justement pas d'illustration (*Veranschaulichung*) alors même qu'il est annoncé comme exemple de présentation (*Darstellung*) d'un produit banal : des souliers de paysan. Heidegger le précise clairement : « l'œuvre n'a nullement servi, comme il pourrait sembler d'abord, à mieux illustrer ce qu'est un produit »⁴¹ mais à porter au paraître « l'être-produit du produit ». Ce détour par l'œuvre *paradigmatique* de Van Gogh est donc doublement stratégique : il montre d'une part que l'être-produit apparaît comme tel « seulement par l'œuvre et seulement dans l'œuvre », et d'autre part que le tableau de Van Gogh le montre sans l'illustrer. Les souliers ne sont donc jamais le "sujet" d'une œuvre, quelle qu'elle soit, même pas celui de tel tableau de Van Gogh, tout comme la *Botte d'asperges* ne serait pas le "sujet" du tableau de Manet⁴².

D'où un certain nombre de disparitions successives dans cette apparition du monde des souliers. Ce qui disparaît en premier (en dehors de l'inapparente et immédiate disparition de l'objet-tableau de Van Gogh), c'est précisément l'usage des souliers, ce pour quoi ils sont faits, leur présence en tant que chaussures qui tiennent les pieds durant la marche sur un sol instable et changeant, et qui protègent les pieds du froid et de l'humidité; et l'utilité des souliers disparaît immédiatement parce que « tout le monde sait » ce qu'est une chaussure, même si on ne sait *a priori* « rien » de ces souliers là, peints sur un tableau de Van Gogh, si ce n'est qu'ils sont inutilisables. L'être-produit du produit s'affirme ainsi dans la *disparition de son utilité* plus qu'il ne disparaît comme produit dans l'utilisé : les souliers « sont ce qu'ils sont » quand « la paysanne, durant son travail, y pense moins, ne les regardant point et ne les sentant même pas »⁴³. Et si « l'être-produit réside bien en son utilité »,

40. Martin Heidegger, *Etre et temps*, op. cit., p. 108.

41. Martin Heidegger, "L'origine de l'œuvre d'art", *op. cit.*, p. 36.

42. Le tableau de Manet (*Une botte d'asperges*, 1880) pourrait ainsi faire apparaître l'être-produit de la nature (*phusis*) ou plus précisément, l'être-produit de la nature en tant que la nature est prise en main par l'homme et que le croître de la plante n'est possible qu'avec son assistance. *L'asperge* (1880) esseulée, encore plus que la botte, serait ainsi la nature arraisonnée par l'homme apparaissant dans son "être-là-pour-rien". Reste à savoir si ce que montre profondément le tableau de Manet avec cette asperge "vierge de toute botte", ce n'est pas justement la "peinture", qui n'est là pour rien, si ce n'est montrer que l'asperge est sans autre monde que le monde de l'apparaître. Mais se serait alors faire fi de l'enjeu stratégique du recours au tableau de Van Gogh, dont l'être-œuvre n'est jamais en question dans le texte de Heidegger. Là gît peut-être, dans un tel détour, l'impensé de la *mimésis* dont Lacoue-Labarthe a si bien parlé.

43. *Ibid.*, p. 33. Heidegger ne fait pas exactement la même analyse pour les souliers du tableau de Van Gogh dans "L'origine de l'œuvre d'art" qu'il avait proposée pour les chaussures anonymes dans *Etre et temps*. Dans le § 15 de *Etre et temps*, il est aussi question de l'ustensilité comme essence du produit, la production de chaussures renvoie à des "matériaux" et donc à une série de production dont le produit dérive, étant lui-même ce qui emploie des produits avant d'être un produit employé, ce qui en fait, par son usage, un dévoilement de la "nature" et de l'"homme", c'est-à-dire à une ouverture au "monde ambiant". Cf. Martin Heidegger, *Etre et temps*, § 15, op. cit.

« celle-ci repose à son tour dans la plénitude d'un être essentiel du produit », c'est-à-dire qu'elle ouvre un monde une fois le produit usé par « dépérissement de la solidité (*Verlässlichkeit*) ». Or, un tel dépérissement, cet esseulement sans fonction des souliers du tableau de Van Gogh, est la voie détournée qui permet d'approcher l'être-produit du produit; plus précisément, l'être-produit du produit apparaît « *seulement* par l'œuvre et *seulement* dans l'œuvre », parce que l'image des souliers que présente tel tableau de Van Gogh est à l'abri de l'usure de la solidité (ou fiabilité) par l'usage et nous montre bien *plus* qu'une simple paire de souliers posés là devant nous et que nous ne voyons plus à force de les porter chaque jour. Et même si toute œuvre d'art utilise aussi des produits pour exister en tant qu'objet mobilier qui circule d'exposition en exposition et qui sert de support à toutes sortes d'analyses savantes et d'interprétations érudites (ce que Heidegger appelle le *Kunstbetrieb*), c'est le monde que l'œuvre *installe* qui écarte tout le reste, et ce monde point hors de tout renvoi dès lors que l'utilisable disparaît au profit de la présence pure et inimitable de l'œuvre⁴⁴.

Le “monde” de l'œuvre, hors de tout renvoi, n'est donc plus une *image*. L'œuvre d'art aurait ce pouvoir paradoxal de nous montrer le monde de la paysanne à partir d'une image de souliers pour disparaître comme image une fois ce monde advenu. Mais cette sorte de dialectique de l'image et de la représentation en général n'est sensible que si on se laisse prendre au jeu, lui aussi hylémorphique, de l'image qui *représente* un objet, de la forme qui *exprime* un contenu. Or, le monde de la paysanne dont parle Heidegger n'est pas “contenu” dans l'image que forme l'art de Van Gogh, il n'est pas non plus une “projection” de son esprit sur la surface disponible et indifférente du tableau⁴⁵, il est même plus originaire que toute image possible d'un réel donné : il advient en s'installant *comme* monde.

C'est donc précisément “en installant un monde” que l'œuvre renverse ontologiquement la *poiésis* pour amener l'œuvre comme produit de l'utilité à la présence plénière de ce qui est proprement infaisable :

« Pour la production du produit, par exemple de la hache, on utilise la pierre et on l'use. Elle disparaît dans l'utilité. La matière est d'autant meilleure et appropriée qu'elle offre moins de résistance à sa disparition dans l'être-produit du produit. L'œuvre-temple, au contraire, en installant un monde, loin de laisser disparaître la matière, la fait bien plutôt ressortir : à savoir dans l'ouvert du monde de l'œuvre. Le roc supporte le temple et repose en lui-même et c'est ainsi seulement qu'il devient roc ; les métaux arrivent à leur resplendissement et à leur scintillation, les couleurs à leur éclat, le son à la résonance, la parole au dire. [...] Ce vers où l'œuvre se retire, et ce qu'elle fait ressortir par ce retrait, nous l'avons nommé la terre. Elle est ce qui, ressortant, reprend en son sein (*das Hervorkommend-Bergende*). La terre est l'afflux infatigué et inlassable de ce qui est là pour rien »⁴⁶.

Cette opposition entre matière qui disparaît dans la *production* et matière qui ressort dans la *création* n'est toutefois pertinente qu'à la condition de réduire la production à l'utilité en niant que la hache, elle aussi, fait “ressortir” la matière lorsque l'on coupe du bois, de manière analogue à l'instrument de musique lorsque l'on en joue. De surcroît, tout comme le violoncelle, la hache n'est pas un assemblage abstrait de métal et de bois. Pour le comprendre, il faut suivre la description détaillée de l'herminette (petite hache) que propose Gilbert Simondon dans *Du mode d'existence des objets techniques* :

« cet outil n'est pas seulement un bloc de métal homogène façonné selon une certaine forme ; il a été forgé, c'est-à-dire que les chaînes moléculaires du métal ont une certaine orientation qui varie avec les endroits, comme un bois dont les fibres seraient disposées pour offrir la plus grande solidité et la plus grande élasticité, tout particulièrement

44. Voir toute l'analyse de l'inutilisable qui fait poindre le monde et laisse venir à la surprise de notre attention l'être-là-devant qui était toujours là mais disparaissait dans la satisfaction de la préoccupation (Martin Heidegger, *Être et temps*, op. cit., § 16, pp. 109-113).

45. Toute l'ambiguïté, et peut-être même le passage à la limite du texte de Heidegger tient notamment dans cette phrase dont on pourrait gloser à l'infini qu'elle trahit l'intellectualisme exorbitant de toute l'interprétation du tableau de Van Gogh : « Une paire de souliers de paysan, et rien de plus. Et pourtant... ». (Martin Heidegger, “L'origine de l'œuvre d'art”, op. cit., p. 34) Voir à ce propos le commentaire de Derrida (Jacques Derrida, “Restitutions de la vérité en peinture”, in *La vérité en peinture*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1978, pp. 338 et 365).

46. Martin Heidegger, “L'origine de l'œuvre d'art”, op. cit., p. 49.

dans les parties intermédiaires entre le fil du tranchant et la partie plate et épaisse qui va de l'œillet au tranchant; cette région proche du tranchant se déforme élastiquement au cours du travail, car elle opère comme un coin et un levier sur le copeau de bois en train de se lever. Enfin, l'extrême tranchant est aciéré plus fortement que toutes les autres parties; il doit l'être fortement, mais d'une manière bien délimitée, sinon une trop grande épaisseur de métal aciéré rendrait l'outil cassant, et le fil se briserait par éclats. Tout se passe comme si l'outil dans sa totalité était fait d'une pluralité de zones fonctionnellement différentes, soudées les unes aux autres. *L'outil n'est pas fait seulement de forme et de matière; il est fait d'éléments techniques élaborés selon un certain schéma de fonctionnement et assemblés en structure stable par l'opération de fabrication.* Pour faire une bonne herminette, il faut l'ensemble technique de la fonderie, de la forge, de la trempe. La technicité de l'objet est donc *plus* qu'une qualité d'usage⁴⁷.

Cette description de l'herminette montre que Heidegger ne comprend l'outil que par l'usage, c'est-à-dire en quoi, *depuis l'extérieur*, il est voué à servir les desseins de l'homme⁴⁸; alors que Simondon montre comment l'outil fonctionne, c'est-à-dire en quoi, *depuis l'intérieur et l'extérieur*, il est résultat d'une genèse qui tient ensemble la nature, la technique et l'homme⁴⁹. L'outil est *plus* qu'utile parce qu'il est riche en réalité naturelle, en effort humain et en éléments techniques qui s'organisent sous forme de structure en fonctionnement pour lui donner consistance et rayonnement. La catégorie anthropomorphique d'usage est donc impertinente pour comprendre l'être-produit du produit – Heidegger y insiste d'ailleurs partout dans son texte, mais pour *déporter* cette compréhension de l'être-produit du produit sur l'œuvre d'art –, car, pour y parvenir, il faut avoir recours à la notion de *genèse*⁵⁰: avant de servir à la production de bois de chauffage, la hache est elle-même

47. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris, éd. Aubier, 1989, p. 72. Noté *MEOT*. Je souligne. On pourrait ici rapprocher la description simondonienne du système de réalité de l'herminette du "monde ambiant" auquel *renvoie* la chaussure dans *Etre et temps* de Heidegger (§ 15, *op. cit.*, p. 106). Cependant, l'herminette de Simondon ne "renvoie" pas à un monde, elle est à la fois un produit et une composante de ce monde, c'est-à-dire que nature et matériaux la constituent *structurellement et fonctionnellement*, hors de tout usage déterminé qui sert toujours abstrait par rapport à l'objet technique en lui-même. Mais le lieu où l'incompatibilité entre l'analyse existentielle de la mondéité ambiante de Heidegger et l'analyse génétique de l'objet technique de Simondon est bien celui de l'utilité, car même pour ce qui concerne l'outil: « la pensée qui reconnaît la nature de la réalité technique est celle qui, allant au-delà des objets séparés, des ustensiles, selon l'expression de Heidegger, découvre l'essence et la portée de l'organisation technique, au-delà des objets séparés et des professions spécialisées ». (*MEOT*, p. 222)

48. Il faudrait ici une longue et difficile étude de "l'ustensile" (§ 15) dans *Etre et temps* dont le paradigme est "le monde de travail du travailleur manuel" et le mode d'être celui d'une "structure de renvoi" (§ 17). Martin Heidegger, *Etre et temps*, *op. cit.*, §§ 15-18. On peut se rapporter à l'excellent ouvrage de Didier Franck, *Heidegger et le problème de l'espace*, Paris, éd. de Minuit, 1986, où l'ustensilité est abordée selon une critique de la chair.

49. On pourrait également opposer l'idée simondonienne qu'« un outil peut être beau dans l'action lorsqu'il s'adapte si bien au corps qu'il semble le prolonger de manière naturelle et amplifier en quelque façon ses caractères structuraux » parce que « un outil, une machine ou un ensemble technique sont beaux quand ils s'insèrent dans un monde humain et le recouvrent en l'exprimant » (*MEOT*, p. 186), à l'idée heideggerienne que « mieux un outil nous est en main, moins il se fait remarquer (par exemple, tel marteau), et plus exclusivement le produit se maintient en son être-produit » dans toute l'indifférence de la main qui le tient (Martin Heidegger, "L'origine de l'œuvre d'art", *op. cit.*, p. 73). Toute une étude pourrait être faite sur la "main" de Heidegger (à l'instar de Franck dans *Heidegger et le problème de l'espace* et Derrida dans *Le toucher, Jean-Luc Nancy*) et du "geste" de Simondon (qui n'est pas sans rapport avec le "geste" de Leroi-Gourhan ni avec toute l'histoire de l'hominisation, comme l'a si bien pensé Stiegler dans *La technique et le temps 1. La faute d'Epiméthée*, Paris, éd., Galilée, 1994).

50. Comme le montre Simondon au début du premier chapitre de *MEOT*: « L'objet technique est soumis à une genèse, mais il est difficile de définir la genèse de chaque objet technique, car l'individualité des objets techniques se modifie au cours de la genèse; on ne peut que difficilement définir les objets techniques par leur appartenance à une espèce technique; les espèces sont faciles à distinguer sommairement, pour l'usage pratique, tant qu'on accepte de saisir l'objet technique par la fin pratique à laquelle il répond; *mais il s'agit là d'une spécificité illusoire, car aucune structure fixe ne correspond à un usage défini. Un même résultat peut être obtenu à partir de fonctionnements et de structures très différents [...].* L'usage réunit des structures et des fonctionnements hétérogènes sous des genres et des espèces qui tirent leur signification entre ce fonctionnement et un autre fonctionnement, celui de l'être humain dans l'action. [...] *c'est à partir des critères de la genèse que l'on peut définir l'individualité et la spécificité de l'objet technique: l'objet technique individuel n'est pas telle ou telle chose, donnée hic et nunc, mais ce dont il y a genèse* ». (pp. 19-20. Je souligne)

le résultat d'une production qui est tout autre chose que la disparition de la matière en vue de son utilité pour l'homme, puisqu'elle emporte avec elle l'histoire de sa fabrication sous forme de structure fonctionnelle et de potentiel inventif. Symétriquement, le temple fait autant ressortir le roc "en installant un monde" qu'en étant une production de l'architecture, parce que sans les *opérations* de préparation de la carrière, de taille de la pierre choisie sans veines, d'agencement jointif (sans mortier) avec les autres pierres, et sans le travail en compression de la pierre qui l'unit à l'ensemble de la construction, le temple n'aurait aucun monde à installer, parce qu'il s'effondrerait par sa propre pesanteur. Ni dans l'œuvre ni dans le produit la matière n'est donc "là pour...", parce qu'il y a un "monde de la hache" comme il y a "un monde du temple", même s'ils ne sont pas "monde" de la même manière : l'un est monde *technique* et l'autre monde *divin*, mais ils ont la "terre" (*phusis*) en commun avec laquelle ils œuvrent. Pour avoir accès à ce monde, il faut effectivement récuser le *paradigme du travail* qui assigne à toute production une utilité pour l'homme⁵¹, et penser la réalité de l'être-produit à partir de la *technicité*, c'est-à-dire hors de toute structure de renvoi, y compris à la vérité elle-même.

L'autre trait significatif qui tend à montrer un *reste* hylémorphique dans la critique heideggerienne du couple matière-forme, "reste" qui tend à exprimer corrélativement une *résistance* de la valeur explicative de la poïétique : c'est la sauvegarde par Heidegger du primat de l'œuvre. Certes le primat de l'œuvre est relativisé, il ne s'agit plus de comprendre l'œuvre comme une simple chose, comme un ensemble de qualités sensibles ou comme un produit de l'union de la matière et de la forme, ni même comme la réalisation d'une idée de l'artiste ; mais, en mettant entre parenthèses l'ensemble des conditions et des modalités d'"instauration" de l'œuvre⁵², Heidegger *raye* ce qui participe pourtant *et* de l'ouverture de l'étant à l'être *et* de l'accueil du *Dasein* en cette ouverture même : ceci parce que la production est irréductible à l'habitude, c'est-à-dire au recouvrement de l'extraordinaire par la pratique, et donc, l'être-œuvre de l'œuvre, en tant qu'il n'est pas absolument autre que l'être-produit (comme ne cesse de le concéder Heidegger), est plus vaste et plus profond que le choc de l'événement de son "immanence pure" vécue par le *Dasein*.

Toute la difficulté de l'interprétation (retorse) de Heidegger consiste en définitive dans l'apposition d'un voile d'habitude sur la production qui occulte le fait qu'elle est *plus* qu'usage et donc *autre* que disponibilité à la main indifférente. Or, comme le montre Simondon, on ne peut jamais être familier de la production parce qu'elle est inévitablement *en excès* par rapport à l'intention fabricatrice du sujet et à la finalité de l'objet. C'est donc "par habitude" de traiter la production comme ce qui produit un étant disponible et familier que Heidegger peut affirmer que la seule "production" de l'œuvre est celle de "l'advenir de la vérité", qui est à proprement parler "l'être-œuvre de l'œuvre". Plus précisément, l'être-œuvre de l'œuvre n'est Poème (*Dichtung*), qu'à la condition d'accorder un privilège à la *parole* sur toute autre forme de "mise-en-œuvre" de la vérité (*aléthéia*)⁵³. L'autonomie et même l'autarcie de l'œuvre (son "retrait") sont telles chez Heidegger – au nom d'une destruction du schéma hylémorphique –, que devenir et technique sont éjectés de la réalité de l'œuvre comme telle pour être injectés dans la vérité du *Dasein*.

Dans *L'origine de l'œuvre d'art*, Heidegger montre ainsi une véritable *hantise* à l'égard de la *poïésis*⁵⁴, qui le porte justement à *déssubstantialiser* l'œuvre, mais qui finit injustement par la *déréaliser* complètement. Cette déréalisation manifeste le porte en définitive à affirmer *l'étrangement de*

51. C'est ce paradigme social du travail qui s'impose à toute la pensée heideggerienne de la production et de l'utilité comme on le voit dans les §§ 15-16 de *Etre et temps* puis dans toute sa pensée de la technique.

52. « Ce choc : que l'œuvre soit cette œuvre, et l'incessance de sa percussion donnent à l'œuvre la constance de son repos en elle-même. C'est justement là où l'artiste, le processus et les circonstances de la genèse de l'œuvre restent inconnus, que ce choc, ce *quod* de l'être-créé ressort le plus purement de l'œuvre. » (Martin Heidegger, "L'origine de l'œuvre d'art", *op. cit.*, p. 73)

53. Cf. *Ibid.*, pp. 81-89. D'où la réfutation du "sens moderne" de "*tekhne*" qui « ne signifie jamais quelque genre de réalisation pratique. Ce mot nomme bien plutôt un mode du *savoir*. [...] L'essence du savoir repose, pour la pensée grecque dans l'*aléthéia*, c'est-à-dire dans la décloison de l'étant ». (*Ibid.*, p. 66. Je souligne) Toute la critique heideggerienne du schéma hylémorphique dérive sans conteste d'une telle interprétation de *tekhne*.

54. Par "hantise", il faut entendre l'*inquiétude fondamentale* que produit la technique dans le texte de Heidegger (mais aussi dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant et dans *L'esthétique* de Hegel), c'est-à-dire le retour incessant, tout au long de sa recherche de l'origine de l'œuvre d'art, du motif de

l'œuvre à elle-même, à tel point que toute œuvre peut ainsi être “ramenée” à la “poésie” (*Dichtung*), et non pas à la *poiésis*. Ainsi, « l'architecture et la sculpture *n'adviennent jamais que dans l'ouvert du dire et du nommer*: elles en sont régies et guidées »⁵⁵, ce qui signifie que plus rien n'est réellement “tangibile”, plus rien n'est ni sculpture ni architecture, hormis la parole qui est le lieu propre de la vérité. Or, on sait à quel point la question du rapport entre l'art et la vérité est décisif pour le destin de la métaphysique. Si Nietzsche interprétait encore ce rapport selon une perspective platonicienne du sens d'*aléthéia*, dans la mesure où le “discord” entre l'art et la vérité laisse chez lui inapparente la question de l'oubli de l'être, et s'il se renverse dans la formule « L'art a plus de valeur que la vérité », il n'en reste pas moins “insurmonté”. C'est précisément à cela que Heidegger « oppose » une autre compréhension de l'*aléthéia*, mais de telle manière qu'« il y a dans l'essence de la vérité cette attraction vers l'œuvre en tant que possibilité insigne d'avoir elle-même de l'être au milieu de l'étant »⁵⁶. Cette vérité en œuvre, cette mise-en-œuvre de la vérité, c'est l'art lui-même comme *Dichtung*, qui n'est autre, en son fond, que la parole elle-même (*Sprache*). Or, si le *Dasein* est bien le porteur et la portée du Poème (et du Poème comme pouvoir de nomination), en tant qu'il est langue (*logos*) et savoir (*épistémè*), c'est-à-dire mode insigne d'accès à la vérité (*aléthéia*), il semblerait que le privilège ontologique du sujet soit en définitive subrepticement réintroduit par Heidegger, puisque tout ce qui appartenait au “quoi” (l'œuvre) est désormais partie prenante du “qui” (le *Dasein*). Par conséquent, si la poïétique doit effectivement être abandonnée à cause de l'insulte qu'elle inflige aux œuvres d'art en les pensant comme matière informée, le “quoi” que chaque œuvre atteste singulièrement n'est plus chez Heidegger qu'un “qui” sans adresse ou retiré en lui-même, il est purement autoréflexif (au sens hégélien). Le projet poïétique, s'il a un sens, n'est donc possible qu'à la condition d'entrer au cœur de l'articulation infinie du “quoi” et du “qui”⁵⁷, de l'œuvre du faire et du faire œuvre, au risque de réintroduire le discord entre l'art et la vérité.

La question posée à la poïétique s'est donc précisée : comment parvenir à penser la genèse de l'œuvre et l'œuvre comme genèse hors de l'alternative entre privilège ontologique de l'objet et privilège ontologique du sujet ? Autrement dit, la poïétique est-elle définitivement marquée par l'empreinte du schème hylémorphique ? Pour affronter l'enjeu d'une telle question, il faudrait *placer la genèse au centre de la connaissance de la réalité artistique*, et c'est précisément le geste décisif accompli par la philosophie de l'individuation de Gilbert Simondon.

la “production”, du “processus de création”, de la “technique” en général, et de son éviction systématique de l’“essence” de l'œuvre d'art. Cette hantise est justifiée en partie par l'interprétation générale de la *tekhnè* comme *épistémè* chez les Grecs d'une part, et par l'interprétation de la technique des temps modernes comme “arraisonement” de la nature et de l'homme. Pour une première discussion approfondie de ce problème crucial pour comprendre l'histoire de l'esthétique, je me permets de renvoyer à Ludovic Duhem, *Introduction à la techno-esthétique, I, La hantise de la technique (Kant, Hegel, Heidegger)*, Archée, revue électronique de théorie des arts numériques, www.archee.qc.ca, Janvier 2010.

55. Martin Heidegger, “L'origine de l'œuvre d'art”, *op. cit.*, p. 84. Je souligne.

56. *Ibid.*, p. 49.

57. Selon Maldiney « un peintre ne regarde pas comme un touriste. Il ne voit pas d'abord *ce qui* est devant lui, mais la manière dont les choses lui sont présentes et dont il est présent aux choses. Il ne communique avec le *quoi* des choses qu'à travers le *comment* ». (Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, éd. L'Age d'Homme, p. 14. Maldiney souligne). Poïétiquement, il faudrait cependant dire que le “comment” est l'articulation infinie du “qui” et du “quoi”, en tant que le “comment” est irréductible au “quoi” comme “moment apparitionnel” et au “qui” comme « être qui perçoit » ; or un tel “primat de la perception” reste prégnant dans la perspective post-heideggerienne adoptée par Maldiney, puisque le “comment de l'apparaître” ne s'oppose au “quoi de l'apparence” qu'en étant “l'acte fondationnel” de l'expérience esthétique du *Dasein* (*Ibid.*, p. 130). C'est le “sentir” qui reste “originaire” chez Maldiney, tout comme il l'était chez Heidegger, Merleau-Ponty et Straus dont il prolonge la méditation. Si le “quoi” de l'œuvre dont il est question ici est à la fois *préobjectif et présubjectif* – comme c'est le cas aussi chez Maldiney –, c'est cependant parce que le “qui” et le “quoi” s'articulent l'un l'autre sans primat accordé à l'un ou à l'autre, “qui” et “quoi” se faisant l'un *avec* l'autre et l'un *par* l'autre. Ni la perception ni la production ne sont “originaires”, ou alors elles le sont réciproquement. Le seul primat acceptable est donc celui de l'*opération qui articule elle-même structure et genèse (Gestalt et Gestaltung)*. L'œuvre réelle est ainsi une *relation* entre une opération poïético-esthétique et une opération esthétique-poïétique qui font système.

Poïétique et individuation

La genèse comme mouvement formel est l'essentiel de l'œuvre.
Paul Klee

« Entrer dans le moule », donc. Est-ce réellement faisable ? Peut-on placer la genèse au centre de la réflexion sans perdre de vue la réalité de l'œuvre d'art ? L'œuvre d'art n'est-elle pas toujours œuvre *faite* et toute tentative de l'expliquer génétiquement ne se heurte-t-elle pas à l'évidence de ce fait ? « Entrer dans le moule » serait une injonction impossible, un acte infaisable, tout simplement parce que l'esthétique arrive toujours trop tard et ne peut que constater ce qui est fait. Mais dans ce cas la poïétique n'est pas plus apte à « entrer dans le moule » non plus, car elle reconstruit une genèse avec matière et forme, donc avec ce qui est fait, c'est-à-dire avec ce qui est donné à la réflexion si ce n'est pas déjà empiriquement fait. Le primat de l'œuvre résiste ainsi obstinément. Alors il faut sans doute se résoudre à partir de l'œuvre. Mais cette fois-ci au sens où l'œuvre est ce de quoi il faut repartir... pour s'en départir.

L'œuvre est ce qui est fait. C'est un fait de l'esthétique et de la poïétique. On peut en prendre connaissance par la perception et par la production, mais c'est d'abord ce qui est fait, *œuvré*. Plus précisément, l'œuvre est « réelle » quand on peut effectivement la présenter, en manifester l'existence objective, d'une manière ou d'une autre en faire l'expérience et qu'elle soit partageable. Il n'y a donc pas d'œuvre en général. L'œuvre comme fait, ce de quoi il est question quand on parle d'art, c'est toujours de *telle* ou *telle* œuvre dont il s'agit. La réalité de l'œuvre est donc inséparable de son individualité. C'est en cela que l'individualité de l'œuvre d'art est un enjeu majeur pour l'esthétique, la poïétique et l'histoire de l'art. La réalité de l'œuvre d'art, c'est d'abord et avant tout l'individualité de *tel* tableau de Van Gogh, de *tel* poème de Celan, de *telle* performance de Joseph Beuys, de *telle* statue d'Hermès. Mais en quoi telle œuvre est-elle *une* œuvre ? Qu'est-ce qui fait qu'elle est *unique* ? Comment tel tirage de la série de statues d'Hermès se distingue de tous les autres ? Si l'on suit la tradition esthétique et poïétique, c'est tantôt la matière tantôt la forme qui est le *principe d'individuation* de l'œuvre. Or, comme tout principe (*archè*), le principe d'individuation est au commencement et au commandement de la réalité de l'œuvre, dans la mesure où il est considéré comme « antérieur à l'individuation elle-même, susceptible de l'expliquer, de la produire, de la conduire »⁵⁸. Mais cette antériorité du principe d'individuation à l'individuation elle-même implique deux choses selon Simondon : d'une part que l'on « accorde un privilège ontologique à l'individu constitué », c'est-à-dire que « c'est l'individu en tant qu'individu constitué qui est la réalité intéressante, la réalité à expliquer », et d'autre part que l'individu expliqué sera « sans relation nécessaire avec d'autres aspects de l'être qui pourraient être corrélatifs de l'apparition d'un réel individu »⁵⁹. Tout principe d'individuation présente donc deux difficultés : l'individu est *donné* avant l'individuation et l'individuation est *abstraite* du système de réalité où elle se produit.

Or ces deux difficultés en cachent une troisième, plus fondamentale encore selon Simondon : « *ce qui est un postulat dans la recherche du principe d'individuation c'est que l'individuation ait un principe* »⁶⁰. Le problème n'est donc pas de savoir quel est le « bon » principe d'individuation pour expliquer la réalité de l'individu en tant qu'individu, de l'œuvre en tant qu'œuvre, et donc de choisir la matière ou la forme pour déterminer *ce qui* produit l'individualité de la statue d'Hermès ou les souliers de Van Gogh, mais de mettre en cause l'idée de principe elle-même. La raison décisive avancée par Simondon est que :

« Dans cette notion de principe, il y a un caractère qui préfigure l'individualité constituée, avec les propriétés qu'elle aura quand elle sera constituée ; la notion de *principe d'individuation* sort dans une certaine mesure d'une genèse à rebours, d'une ontogenèse *renversée* : pour rendre compte de la genèse de l'individu avec ses caractères définitifs, il faut supposer l'existence d'un terme premier, le principe, qui porte en lui ce qui expliquera que l'individu soit individu et rendra compte de son éccéité. Mais il resterait précisément à montrer que l'ontogenèse peut avoir comme condition première

58. Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, éd. Millon, 2005, p. 23. Noté *ILFI*.

59. *Ibidem*.

60. *Ibidem*. Simondon souligne.

un terme premier : un terme est déjà un individu ou tout au moins quelque chose d'individualisable et qui peut être source d'écécité, qui peut se monnayer en écécités multiples »⁶¹.

Vouloir expliquer l'individuation par un principe est donc une *contradiction logique* fondamentale : non seulement on se donne l'individu (la statue d'Hermès) que l'on veut expliquer, mais on l'explique par un autre individu (la matière ou la forme) qui est censé en rendre compte. L'individuation comme telle est donc réduite au statut de simple *moyen*, voire elle s'avère totalement niée par le principe d'individuation qui a pourtant vocation à l'expliquer.

Cette contradiction logique est d'autant plus retorse qu'elle est soutenue par un conditionnement psychologique qui nous impose de supposer une *succession temporelle* dans toute individuation : « d'abord existe le principe d'individuation ; puis ce principe opère une opération d'individuation ; enfin l'individu constitué apparaît »⁶². Or un tel conditionnement psychologique est prégnant dans le domaine de l'art : d'abord existe l'idée de l'artiste, puis l'artiste transforme la matière, enfin l'œuvre apparaît. Il suffit alors de remonter de l'œuvre à l'idée et tout est expliqué. Ce modèle paraît évidemment simpliste à première vue, mais il est en réalité d'une puissance considérable, tant il s'impose à nous de manière constante et implicite, notamment à chaque fois qu'à propos d'une œuvre d'art on se demande : « qu'elle est l'idée de l'œuvre ? » ou « qu'est-ce que l'artiste a cherché à faire ? ». Quoi qu'il en soit, toute recherche d'un principe d'individuation impose « une zone obscure qui recouvre l'opération d'individuation », qu'il faut impérativement éclairer pour comprendre ce qui fait l'individualité d'un individu, la réalité d'une œuvre.

Comment sortir l'individuation de la “zone obscure” qui la recouvre sans tomber dans un empirisme naïf ? La solution proposée par Simondon est radicale, il s'agit d'un véritable “retournement” de la pensée contre elle-même : au lieu de connaître « *l'individuation à partir de l'individu* », il faut « *connaître l'individu à travers l'individuation* »⁶³. Mais il faut bien voir la profondeur de ce retournement : Simondon ne substitue pas la connaissance de l'individuation à partir de l'individu par la connaissance de l'individu *à partir* de l'individuation, ce qui serait une simple alternative ; il nous oblige au contraire à aller au-delà, en passant d'une *logique du principe*, c'est-à-dire de la *causalité*, à une *logique du devenir*, c'est-à-dire de la *transductivité*. Or un tel retournement n'est possible qu'à la condition de « considér[er] comme primordiale l'opération d'individuation à partir de laquelle l'individu vient à exister et dont il reflète le déroulement, le régime et enfin les modalités, dans ses caractères »⁶⁴. Donc, le primat n'est donné ni à l'individu ni au sujet, ni à l'œuvre ni à l'artiste, mais à l'opération d'individuation elle-même. Plus important encore est le fait que l'individu comme tel n'est pas le résultat extérieur de l'individuation, il n'est pas ce qui est déposé au bord du devenir, sans lien avec ce qui l'a engendré. Bien au contraire, ce qu'il est (sa réalité), la manière dont il apparaît (son écécité), tout ce qui est organisé en lui (sa technicité), est le “reflet” de son individuation. L'œuvre d'art n'est donc pas seulement le résultat *objectif* de sa production, elle l'*exprime* dans son individualité. Toute œuvre d'art est ainsi miroir de sa genèse.

Mais si le primat est donné à l'individuation, à la poïétique comme opération d'individuation, que devient l'individu, que devient l'œuvre ? Ne risque-t-on pas de priver l'œuvre de toute consistance en renversant le rapport entre la mise en œuvre et l'œuvre faite ? En réalité, ni l'individu ni l'œuvre ne sont dissous dans l'individuation, puisque l'individu – et l'œuvre comme individu – est seulement *relativisé*. Or, “relativisé” ne veut pas dire ici “déréalisé”, ce qui est décisif pour comprendre ce que signifie placer la genèse au centre de la réalité de l'œuvre. Tout au contraire, la relativisation de l'individu apporte avec elle un “supplément” de réalité si l'on peut dire, et ce, des deux côtés de l'individuation : *avant* l'opération d'individuation apparaît la “réalité préindividuelle” et *après* la constitution de l'individu apparaît le “milieu associé” – même si la logique de l'avant et de l'après est précisément renversée par le primat de l'individuation. Comme l'explique Simondon :

« L'individu sera alors saisi comme une *réalité relative*, une certaine phase de l'être qui suppose avant elle une réalité préindividuelle, et qui, même après l'individuation,

61. *Ibidem*. Simondon souligne.

62. *Ibid.*, p. 24.

63. *Ibidem*. Simondon souligne.

64. *Ibid.*, p. 23. Je souligne.

n'existe pas toute seule, car l'individuation n'épuise pas d'un seul coup les potentiels de la réalité préindividuelle, et d'autre part, ce que l'individuation fait apparaître n'est pas seulement l'individu mais le couple individu-milieu. *L'individu est ainsi relatif en deux sens* : parce qu'il n'est pas tout l'être, et parce qu'il résulte d'un état de l'être en lequel il n'existait ni comme individu ni comme principe d'individuation »⁶⁵.

L'être est irréductible à l'individu : telle est la leçon ontologique fondamentale du retournement philosophique effectué par Simondon⁶⁶. Que l'être soit irréductible à l'individu signifie qu'il n'est qu'une "phase de l'être", c'est-à-dire qu'il n'est ni point de départ absolu (principe) ni terme ultime (fin) de l'être, mais *ce qui se répartit selon plusieurs phases*. L'idée que l'être est "polyphasé" est d'une importance capitale, parce qu'elle permet à Simondon d'inscrire le devenir dans l'être sans faire de l'être un cadre systématique du devenir et du devenir un flux perpétuel de l'être. Il s'agit de sortir définitivement de l'opposition de l'être et du devenir, qui suppose que « le modèle même de l'être est la substance », en affirmant que « le devenir est une dimension de l'être, correspond à une capacité que l'être a de se déphaser par rapport à lui-même, de se résoudre en se déphasant »⁶⁷. D'où cette nouvelle conception non plus *ontologique* mais *ontogénétique* de l'être :

« l'être au sein duquel s'accomplit une individuation est celui en lequel une résolution apparaît par la répartition de l'être en phases, ce qui est le devenir ; le devenir n'est pas un cadre dans lequel l'être existe ; il est dimension de l'être, mode de résolution d'une incompatibilité initiale riche en potentiels. *L'individuation correspond à l'apparition de phases dans l'être qui sont les phases de l'être* ; elle n'est pas une conséquence déposée au bord du devenir et isolée, mais cette opération même en train de s'accomplir ; on ne peut la comprendre qu'à partir de cette sursaturation initiale de l'être sans devenir et homogène qui ensuite se structure et devient, faisant apparaître individu et milieu, selon le devenir qui est une résolution des tensions premières et une conservation de ses tensions sous forme de structure »⁶⁸.

La compréhension de l'être selon le devenir a donc deux conséquences : la première est celle de *démultiplier* la réalité ontologique plutôt que de la dissoudre ou de la disséminer. La deuxième est de tenir ensemble genèse et structure sans les opposer ni les confondre, pour en faire les deux dimensions complémentaires de l'être qui s'individue. Irréductible à l'individu, l'être ainsi réparti en phases met donc en évidence que l'individu n'est justement qu'une "phase" (selon les régimes d'individuation physique, biologique, psycho-social – dont l'art est un domaine – cette phase est permanente ou transitoire), et qu'il n'a de réalité que relativement à deux autres réalités : d'une part le "milieu", une fois que l'individu est "individué", et d'autre part, le "préindividuel", quand l'individu est en train de s'individuer. La réalité de l'être comme individu doit donc être prolongée avant l'individuation par la réalité préindividuelle et après l'individuation par la réalité du milieu. Cependant, la réalité préindividuelle n'est pas vraiment une *phase* de l'être et l'individu comme phase de l'être n'est pas totalement *individué*.

D'une part « le préindividuel est avant toute phase » dit Simondon, c'est-à-dire « qu'il ne devient phase qu'à partir de l'individuation qui dédouble l'être, le déphase par rapport à lui-même. [...] L'être préindividuel est *l'être sans phase*, tandis que *l'être après l'individuation est l'être phasé* »⁶⁹. Le préindividuel n'est donc "phase" qu'après-coup, c'est-à-dire une fois que l'être s'est déphasé par rapport à lui-même et que l'individuation est en cours. En ce sens, le préindividuel est bien un *potentiel*, mais il ne faut pas confondre ici "potentiel" et "possible". Le préindividuel est un potentiel d'individuation, il n'est pas une individuation possible. Sur quoi se fonde une telle distinction ? Le potentiel est *réel sans être actuel* alors que le possible n'est ni réel ni actuel. Le potentiel *participe* de la réalité de l'être alors que le possible est seulement *parallèle* à la réalité de l'être. Le potentiel est toujours d'un certain domaine du réel, il a quelque chose de *local*, d'inséré dans la

65. *Ibid.*, pp. 23-24. Je souligne.

66. Simondon le confirme dans la *Conclusion* d'*ILFI* : « l'être est plus riche, plus durable et plus large que l'individu : l'individu est *individu de l'être, individu pris sur l'être, non constituant premier et élémentaire de l'être* ; il est une manière d'être, ou plutôt un moment d'être ». (*Ibid.*, p. 320. Simondon souligne.)

67. *Ibid.*, p. 25.

68. *Ibidem*. Simondon souligne.

69. *Ibidem*.

réalité, alors que le possible vise toujours le monde, il a quelque chose de *global*, d'extérieur à la réalité. Le potentiel se structure par la rencontre entre des conditions d'état d'un système (méta-stabilité) et l'apport d'une singularité⁷⁰ (information), il est potentialité de la *nature*, alors que le possible ne se réalise que d'un bloc et tel quel, il est possibilité de la *logique*. Pour comprendre le préindividuel, il faut donc éviter deux contresens : ou bien l'interpréter comme la réalisation d'un "possible" hors de toute individuation, ou bien comme un actuel déjà individué. Le préindividuel est plus réel que tout possible et moins actuel que tout individué : il est "plus qu'unité et plus qu'identité", il est potentiel d'individuation, *apeiron* de tout être. Ce qui signifie que le préindividuel n'a pas de forme *a priori*, et qu'il faut exclure qu'on puisse l'identifier à une zone définie de l'espace de l'œuvre ou à un moment de son développement. Le préindividuel est à la fois plus vaste et plus profond que toute topologie. Les blancs des ultimes aquarelles de Cézanne ou les silences dans la musique de Berg ne sont pas, de manière privilégiée, des espaces de préindividualité ; c'est plutôt l'œuvre elle-même, qui, dans l'espace et le temps qu'elle ouvre de manière singulière, met en relation la préindividualité de l'œuvre et la préindividualité de l'individu qui la reçoit. Le préindividuel est précisément ce qui permet à l'œuvre de dépasser ses limites spatiale et temporelle, de rayonner au-delà d'elle-même. Les grandes œuvres d'art sont celles qui rendent sensible le préindividuel dans la relation individu artistique – individu esthétique, rendant ainsi "l'accomplissement humain non fini"⁷¹.

D'autre part, l'individu comme "phase de l'être" n'est pas le seul résultat de l'opération d'individuation, toute individuation fait aussi apparaître le "milieu". Le milieu n'est pas ce qui entoure l'individu et en serait séparé, à la manière d'un environnement indifférent à l'existence et à l'action de l'individu. Tout en étant distinct de l'individu après individuation, le milieu demeure *ce avec quoi* l'individu entretient une relation de communication et d'échange énergétique qui maintient son potentiel d'individuation. L'individu forme ainsi avec son milieu associé un *système* avec lequel il est en résonance. C'est pourquoi « la séparation amorcée par l'individuation au sein du système

70. L'influence déterminante des notions élaborées par Simondon sur l'œuvre de Deleuze, comme l'a établi Anne Sauvagnargues dans *Deleuze et l'art* (Paris, PUF, 2005) puis dans *L'empirisme transcendantal* (chap. XI, Paris, PUF, 2009), ne doit pas laisser inapparent l'usage – certes fécond – qu'en fait Deleuze, mais un "usage" qui demeure bien souvent très libre et assez différent de la pensée ontologique et épistémologique de Simondon. Par exemple, l'écart entre Deleuze et Simondon est particulièrement significatif dans la "Quinzième série" de *Logique du sens*, intitulée "Des singularités" où Deleuze rend un hommage explicite à Simondon et dit s'en écarter uniquement par les conclusions : « Tout le livre de Simondon nous semble d'une grande importance, parce qu'il présente la première théorie rationalisée des singularités impersonnelles et pré-individuelles. Il se propose explicitement, à partir de ces singularités, de faire la genèse et de l'individu vivant et du sujet connaissant. Aussi est-ce une nouvelle conception du transcendantal. Et les cinq caractères par lesquels nous essayons de définir le champ transcendantal : *énergie potentielle du champ, résonance interne des séries, surface topologique des membranes, organisation du sens, statut du problématique*, sont tous analysés par Simondon. Si bien que la matière de ce paragraphe et du suivant dépend étroitement de ce livre, dont nous nous séparons seulement par les conclusions ». (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, éd. Minuit, 1969, p. 126.) Or, Simondon n'a pas élaboré une "théorie des singularités impersonnelles et pré-individuelles" tout simplement parce que le préindividuel ou champ de tension initial riche en potentiels est précisément *structuré par* l'apport d'une singularité. La singularité n'est donc pas "pré-individuelle" parce qu'elle est d'une part *agent d'individuation* comme le germe cristallin est amorce d'individuation pour le milieu amorphe de l'eau-mère et surtout parce qu'elle peut être d'autre part une *réalité individualisée* comme le cristal, qui, sous certaines conditions de pression et de température, peut jouer, *en tant qu'individu*, le rôle de singularité individualisante et s'individualiser à nouveau *à partir de lui-même*. De manière moins évidente, la pensée de Simondon semble incompatible avec l'idée – ou seulement avec le terme – qu'elle est "une nouvelle conception du transcendantal", étant donné que pour Simondon « la requête de transcendance comme la requête d'immanence cherchent à refaire l'être entier avec l'un de ces deux symboles d'être inachevé que sépare l'individuation. [...] La véritable philosophie première n'est pas celle du sujet, ni celle de l'objet, ni celle d'un Dieu ou d'une Nature selon un principe de transcendance ou d'immanence, mais celle d'un réel antérieur à l'individuation, d'un réel qui ne peut être cherché dans l'objet objectivé ni dans le sujet subjectivé, mais à la limite entre l'individu et ce qui reste hors de lui, selon une médiation suspendue entre transcendance et immanence ». (*ILFI*, pp. 269-270) Il reste manifeste en revanche que Deleuze et Simondon ont *en commun* la volonté de sortir de l'opposition principale du sujet et de l'objet, au sens ontologique et épistémologique, en prenant pour adversaire principal la philosophie de Kant ; mais ils resteront *irréconciliables* quant à leur rapport à Leibniz et Spinoza que Simondon récuse comme figures complémentaires de la dissolution et de l'absolutisation de l'individu.

71. *MEOT*, p. 200.

ne peut pas conduire à l'isolement de l'individu »⁷² mais seulement à un nouvel état du système. Par son milieu associé, l'individu est donc en relation avec le tout de l'être sans pour autant se confondre avec ce tout de l'être : le milieu est plus *déterminé* que le préindividuel, dans la mesure où il est toujours le milieu *associé* de tel individu, mais il reste *intégré* au préindividuel ; il est *postérieur* à une première différenciation, dans la mesure où l'individuation *médiatise* une opposition entre deux ordres de grandeurs disparates, mais il est aussi *condition* de différenciation. Le milieu n'est donc pas individué, il n'est pas un autre "individu" ou quelque chose d'individualisable juxtaposé à l'individu⁷³, mais ce avec quoi il est en relation de manière essentielle. Il existe par conséquent une *relation de réciprocité* entre l'individu et le milieu : l'individu n'a d'existence et de consistance qu'en relation avec son milieu associé et le milieu associé n'est rien sans l'individu. Le milieu est ce qui relie l'individu au potentiel et l'individu est ce qui relie le milieu à l'être. Toute individuation a donc un résultat plus large que la seule réalité de l'individu, elle fait apparaître "le couple individu-milieu" qui est un système de réalité individué *et* de réalité préindividuelle. Toute œuvre d'art est ainsi un couple individu-milieu, le milieu de l'œuvre étant un potentiel esthético-poétique.

Quant à la deuxième conséquence du postulat ontogénétique de Simondon, elle fait de la structure une dimension d'un même niveau ontologique que la genèse. En effet, ce n'est pas parce que l'on pense l'être selon la genèse, l'individu à travers l'individuation, l'œuvre comme faire, que toute structure est bannie. La structure n'est pas ce qui soutient la genèse, elle n'a rien de comparable à une matière ou à un substrat (*hypokeimenon*), c'est-à-dire qu'elle ne joue pas le rôle de « ce qui devient » à travers le devenir. La structure n'est pas non plus un élément ou une totalité, ce de quoi la genèse partirait où ce vers quoi elle devrait aller. La structure n'est jamais donnée, elle est le résultat de la genèse elle-même tout en étant le point de départ d'une individuation nouvelle. Mais là encore, si la structure peut jouer un rôle de "support", comme Simondon le dit souvent, ce n'est là qu'une fonction et non pas un retour subreptice de la substance. La structure n'est pas substance, elle est à la fois structurée et structurante. Ni transcendantale ni empirique, la structure est *relation*⁷⁴. Plus précisément, elle est "conservation de tensions" au sein d'un système ; c'est-à-dire qu'elle est une relation stable qui résulte de la résolution d'une problématique initiale dont le potentiel n'est pas annulé par ladite résolution. La structure est donc le résultat *paradoxal* d'une tension initiale résolue par l'individuation qui, dans sa résolution même sous forme de structure stable, maintient la tension comme potentiel de structuration. Cela signifie qu'une structure est bien plus un système de relations dynamiques, chargées de potentiels multiples, qu'une substance totalement stabilisée, privée de toute transformation possible, sans aucune métastabilité⁷⁵. Si la structure a effectivement des points topologiques fixes, entre deux transformations par exemple (comme c'est souvent le cas en musique), elle s'apparente davantage à un *réseau* dont les nœuds sont les relais amplificateurs de la métastabilité de l'ensemble. La structure d'une œuvre d'art n'est donc pas réductible à l'objectivité matérielle du châssis du tableau ou de l'armature de la statue, ni à la composition formelle de la partition d'une symphonie ou du montage d'un film. La véritable structure d'une œuvre d'art, c'est l'ensemble des relations dynamiques qui conservent la *métastabilité poético-esthétique* de l'œuvre à même l'œuvre, et dont les schèmes d'organisation sont les vecteurs d'amplification sensible.

72. *ILFI*, p. 64.

73. Simondon précise en note de son *Introduction* : « Particulièrement, la relation au milieu ne saurait être envisagée, avant et pendant l'individuation, comme relation à un milieu unique et homogène : le milieu est lui-même *système*, groupement synthétique de deux ou plusieurs échelons de réalité, sans intercommunication avant l'individuation ». (*ILFI*, p. 30. Simondon souligne)

74. Simondon comprend la structure au sens du "structuralisme" de la physique contemporaine, et non pas au sens des "structuralistes" de la linguistique saussurienne et de l'anthropologie levi-straussienne. Il est à la fois proche et critique de toute cette tradition, et particulièrement de la psychogénétique de Piaget, en ce sens que pour Simondon la genèse ne peut être réduite au "passage d'une structure à une autre". Cf. Jean Piaget, *Le structuralisme*, Paris, éd. PUF, 1968, p. 108.

75. La métastabilité est au-delà de l'opposition entre stabilité et instabilité. Elle définit l'énergie potentielle d'un système capable de se transformer. Un système *stable* a épuisé toute son énergie potentielle, plus aucune tension n'existe en lui, tout est actualisé. Un système *instable* recèle de l'énergie potentielle mais elle est destructrice, il ne peut se maintenir en préservant les relations qui le constituent, il est hors de l'équilibre. Un système *métastable* n'est ni stable ni instable, il est riche en potentiels parce qu'il conserve des forces sans compromettre son existence comme système énergétique, il est en équilibre dynamique. (Cf. *ILFI*, p. 26 et Chap. II)

Mais une fois posé le primat de l'opération d'individuation sur l'individu, comment penser l'individuation elle-même ? Autrement dit, comment penser le faire « se faisant » ? pour le dire à la manière de Bergson (dont Simondon est d'ailleurs un héritier critique). Pour cela, il faut se munir d'un nouveau paradigme et d'une nouvelle méthode. Tout d'abord, au paradigme hylémorphique il faut substituer le *paradigme de la cristallisation*. Si le paradigme hylémorphique se justifie en effet dans la recherche d'un principe d'individuation, le paradigme de la cristallisation est hors de tout principe d'individuation, ou plutôt la cristallisation est à elle-même son principe. Et si le paradigme hylémorphique explique la genèse de l'individu par la rencontre d'une matière et d'une forme, le paradigme de la cristallisation est ce qui, « à partir d'un germe très petit, grossit et s'étend selon toutes les directions dans son eau-mère [...] : chaque couche moléculaire déjà constituée sert de base structurante à la couche en train de se former ; le résultat est une structure réticulaire amplifiante »⁷⁶. Un tel processus d'individuation du cristal permet de montrer que le paradigme hylémorphique est *molaire*, il est un point de vue extérieur sur une surface opaque ; tandis que le paradigme de la cristallisation est *moléculaire*, il saisit « l'activité qui est à la limite du cristal en voie de formation »⁷⁷. Simondon précise donc que l'individuation du cristal « n'est pas la rencontre d'une forme et d'une matière préalables existant comme termes séparés antérieurement constitués, mais une résolution surgissant au sein d'un système métastable riche en potentiels : *forme, matière, et énergie préexistent dans le système*. Ni la forme ni la matière ne suffisent »⁷⁸.

La différence majeure entre ces deux paradigmes de la poïétique est le changement d'échelle : le paradigme hylémorphique impose une saisie *globale et macroscopique* de l'opération qui unit matière et forme, saisie qui reste abstraite ; alors que le paradigme de la cristallisation permet une saisie *locale et microscopique* de l'opération en train d'avoir lieu à la limite même de l'activité d'information, saisie qui s'intègre au réel observé. Mais si le changement d'échelle permet d'expliquer le molaire par le moléculaire et de montrer que c'est précisément le moléculaire qui détermine et soutient le molaire, un tel paradigme exprime une démultiplication des niveaux de saisie de la réalité qui remplace le local dans le global : « en même temps qu'une énergie potentielle (condition d'ordre de grandeur *supérieur*) s'actualise, une matière s'ordonne et se répartit (condition d'ordre de grandeur *inférieur*) en individus structurés à un ordre de grandeur *moyen*, se développant par un processus médiateur d'amplification »⁷⁹. Au seul niveau moyen du paradigme hylémorphique répondent donc les deux niveaux (supérieur et inférieur) dans le paradigme de la cristallisation. Mais ces deux niveaux ne sont pas *ajoutés* au niveau moyen de l'individu, ils sont indispensables à l'existence même de l'individu qui est précisément la *médiation active* de ces deux niveaux opposés. Une plante, par exemple, est un être vivant qui existe par la médiation active qu'elle réalise en faisant communiquer un ordre de grandeur cosmique (l'énergie lumineuse solaire) et un ordre de grandeur infra-moléculaire (les chloroplastes responsables de la photosynthèse). Ainsi, l'individu doit être *prolongé* par le haut et par le bas, à savoir par un niveau cosmique supérieur à sa dimension et par un niveau microphysique inférieur à lui, pour que sa réalité puisse être connue de manière complète et non contradictoire avec sa genèse. Pour l'œuvre d'art, le niveau supérieur à l'unité de l'œuvre est le *sacré*, et le niveau inférieur est la *nature*. Mais “sacré” et “nature” ne sont pas thématiques par l'œuvre d'art, car elle les médiatise en-deçà de l'opposition entre subjectivité et objectivité. Le “sacré” est la fonction de totalité du monde humain et la “nature” en est le fond(s) énergétique préindividuel, et ils sont en état de *disparition*, c'est-à-dire qu'ils sont complémentaires mais sans communication. L'œuvre d'art est la résolution de la tension initiale entre le sacré et la nature, son existence propre est leur communication au sein d'un système de relations esthétiques et poïétiques, structurées pour l'œuvre et structurantes pour la sensibilité de ceux qui la rencontrent.

Le paradigme de la cristallisation est alors l'origine de la nouvelle méthode de connaissance de l'œuvre d'art. Cette fois-ci, à la logique du concept il faut substituer une *méthode analogique ou “transduction”*. La logique du concept est uniquement adéquate “à la réalité individualisée seule-

76. *ILFI*, p. 33.

77. *Ibidem*. Simondon souligne.

78. *Ibidem*. Simondon souligne.

79. *Ibidem*. Simondon souligne.

ment” puisqu’elle fonctionne selon des principes, comme le principe de non contradiction, le principe de raison suffisante et le principe d’identité⁸⁰. En tant que “logique”, elle est nécessairement abstraite et séparée de toute réalité, son domaine de validité est totalement autonome. En tant que logique du “concept”, elle ne manipule que des individus dont la genèse est achevée et les niveaux de réalité dissouts dans l’ordre moyen du concept lui-même. Le concept est d’emblée incompatible avec le primat de l’individuation parce qu’il résulte d’une *abstraction* qui n’emporte rien de la réalité qui lui a permis d’être formé. C’est pourquoi Simondon critique Kant, qui exprime dans l’opposition entre *a priori* et *a posteriori*, le retentissement du schème hylémorphique dans la théorie de la connaissance :

« *l’a priori* et *l’a posteriori* ne se trouvent pas dans la connaissance ; ils ne sont ni la forme ni la matière de la connaissance, car ils ne sont pas connaissance, mais termes extrêmes d’une dyade préindividuelle et par conséquent prénoétique. L’illusion des formes *a priori* procède de la préexistence, dans le système préindividuel, de *conditions de totalité*, dont la dimension est supérieure à celle de l’individu en voie d’ontogenèse. Inversement, l’illusion de *l’a posteriori* provient de l’existence d’une réalité dont l’ordre de grandeur, quant aux modifications spatio-temporelles, est inférieur à celui de l’individu. Un concept n’est ni *a priori* ni *a posteriori* mais *a praesenti*, car il est une communication informative et interactive entre ce qui est plus grand que l’individu et ce qui est plus petit que lui »⁸¹.

La grande force de cette critique de la logique du concept est d’*inclure l’individu pensant dans la réalité pensée* et de lui appliquer exactement les mêmes conditions et modalités qu’à telle ou telle individuation qu’il s’agit de connaître. La connaissance de l’individuation est donc une *relation* entre l’individuation de l’objet à connaître et l’individuation du sujet connaissant. Simondon dit ainsi que « l’individuation du réel extérieur au sujet est saisie par le sujet grâce à l’individuation analogique de la connaissance dans le sujet ; mais c’est par l’individuation de la connaissance et non par la connaissance seule que l’individuation des êtres non sujets est saisie »⁸². Comme le précise Simondon, on ne peut donc à proprement parler “connaître l’individuation” puisque cette connaissance même est une individuation (de la connaissance).

On comprend alors tout l’intérêt pour la poïétique – et pour la philosophie de l’art en général –, d’intégrer une telle critique de l’hylémorphisme de la connaissance : l’individuation *poïétique* de l’œuvre est indissociable de l’individuation *esthétique* du récepteur, en tant qu’il y a réciprocity constitutive de l’œuvre et du récepteur. C’est pourquoi, la réalité de l’œuvre n’est pas son individualité isolée mais l’individuation réciproque de l’œuvre et du récepteur, c’est-à-dire le *système poïético-esthétique* qu’ils forment ensemble⁸³.

La critique de la logique du concept appelle une nouvelle méthode : la *transduction*. Cette nouvelle méthode est directement inspirée par le paradigme de la cristallisation, dont la genèse d’un cristal « fournit l’image la plus simple » dit Simondon. En voici la définition :

80. Simondon précise à ce propos que « la méthode consiste à ne pas essayer de composer l’essence d’une réalité au moyen d’une relation *conceptuelle* entre deux termes extrêmes, et à considérer toute véritable relation comme ayant rang d’être. [...] Une telle méthode suppose un postulat de nature ontologique : au niveau de l’être saisit avant toute individuation, le principe du tiers-exclu et le principe d’identité ne s’appliquent pas ; ces principes ne s’appliquent qu’à l’être déjà individualisé, et ils définissent un être appauvri, séparé en milieu et individu ; ils ne s’appliquent pas alors au tout de l’être, c’est-à-dire à l’ensemble formé ultérieurement par l’individu et le milieu, mais seulement à ce qui, de l’être préindividuel, est devenu individu ». (*Ibid.*, p. 32. Simondon souligne)

81. *Ibid.*, p. 30. Simondon souligne. Au sujet de l’opposition de Simondon à Kant, voir la monographie essentielle de Jean-Hugues Barthélémy, *Penser la connaissance et la technique après Simondon*, Paris, éd. L’Harmattan, 2005.

82. *ILFI*, p. 36. Simondon souligne.

83. Comme on le verra à la fin de cet article, pour que le système soit tout à fait complet, il faut *dédoubler* la relation poïético-esthétique selon le triplet suivant : créateur – œuvre – récepteur. Le sujet créateur opère une individuation *poïético-esthétique* d’une part et le sujet récepteur opère une individuation *esthétique-poïétique* d’autre part, mais elles n’ont de réalité et de sens qu’à *travers l’œuvre* qui sert de structure médiatrice en instituant une communication interactive entre ces deux opérations auparavant disparates. L’œuvre est en ce sens un “nœud” d’individuations réciproques entre elles mais aussi avec elles-mêmes.

« Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante »⁸⁴.

La transduction a ceci de paradoxal qu'elle est à la fois un mode d'individuation et une méthode de connaissance. Elle est ainsi *universelle*, parce qu'elle concerne tous les régimes d'individuation (physique, biologique et social), mais elle est en même temps *particulière*, parce qu'elle est une individuation "mentale" du sujet connaissant. Ce *parallélisme* entre l'opération d'individuation de l'objet et l'opération d'individuation du sujet (pour conserver de manière transitoire cette distinction commode), n'est ni une *confusion* faisant disparaître le sujet et l'objet dans une individuation unique ni un *rapport d'identité* entre deux termes ayant des traits communs. En tant que méthode, la transduction est précisément « l'opération analogique en ce qu'elle a de valide », ce qui signifie qu'elle se distingue impérativement de tout principe de *ressemblance*. Comme l'explique Simondon dans sa *Théorie de l'acte analogique*, la ressemblance s'oppose à l'analogie : « la pensée analogique est celle qui relève des *identités de rapports*, non des *rapports d'identité*, mais il faut préciser que ces identités de rapport sont des identités de rapport *opératoires*, non des identités de rapports *structuraux*. Par là se découvre l'opposition entre la ressemblance et l'analogie : la ressemblance est faite de rapports structuraux »⁸⁵. L'analogie s'oppose donc à la ressemblance parce qu'elle est une relation entre deux opérations et non pas un rapport entre deux termes identiques. La ressemblance, même si elle met en évidence des identités de rapport, ils sont structuraux et non pas opératoires ; or, la véritable relation entre telle individuation et l'individuation de la pensée est une relation entre deux opérations. C'est en tant qu'opération que l'objet à connaître est envisagé et c'est en tant qu'opération que le sujet le connaît : doublement relativisée, *la connaissance est la relation elle-même*.

Mais toute la portée de la méthode analogique pour réformer la poïétique s'affirme surtout dans le fait que sa condition de validité définit trois niveaux d'application possibles :

« la méthode analogique est valable si elle porte sur un monde où les êtres sont définis par leurs opérations et non par leurs structures, par ce qu'ils font et par ce qu'ils sont : si un être est ce qu'il fait, s'il n'est pas indépendant de ce qu'il fait, la méthode analogique peut être appliquée sans réserves. Si au contraire un être se définit par sa structure autant que par ses opérations, la pensée analogique ne peut atteindre toute la réalité de l'être. Si enfin c'est la structure, et non l'opération, qui est primordiale, la méthode analogique est dépourvue de sens profond et ne peut avoir qu'un rôle pédagogique ou heuristique »⁸⁶.

Or, la poïétique définissant une œuvre par le *faire*, il semble que la méthode analogique soit par conséquent directement applicable au domaine de l'art. Cependant, on pourrait aussi affiner cette application en disant que l'artiste correspond au premier niveau : il est ce qu'il fait ; ensuite que l'œuvre est située au deuxième niveau : elle se définit par sa structure autant que par ses opérations, puisqu'elle est à la fois un ensemble de relations stabilisées par des opérations poïétiques et une structure pour une nouvelle opération d'individuation du récepteur ; enfin, on pourrait dire que les arts performatifs non médiatisés, dont l'œuvre est l'acte même d'individuation du corps, correspondent également au premier niveau⁸⁷. Tout l'enjeu de la connaissance poïétique de l'art serait donc de « déterminer la relation véritable entre la structure et l'opération » qui donne existence et consistance à l'individu artistique, c'est-à-dire de découvrir à quel *problème* l'œuvre d'art répond.

84. *Ibid.*, p. 32.

85. *Ibid.*, "Théorie de l'acte analogique", p. 563. Je souligne.

86. *Ibid.*, p. 564. Simondon souligne.

87. Mais sans doute n'existe-t-il pas d'art performatif "pur", au sens où toute relation à une structure serait exclue : d'une part le corps par son squelette est une structure et le schéma mental qui permet de le conduire dans le mouvement en est une tout autant ; et d'autre part la performance s'inscrit toujours dans une structure qui lui sert de relais amplificateur de la présence, du geste, de la voix ; sans parler bien évidemment de toutes les prothèses qui conditionnent et prolongent la performance dans l'espace et le temps.

La transduction est précisément « une démarche de l'esprit qui découvre » le problème auquel l'individu répond, tout en se constituant elle-même comme résolution du problème de la connaissance de l'individu à connaître. Ce qui signifie qu'il faut parvenir à allier rigueur et intuition pour « *suivre l'être dans sa genèse* », c'est-à-dire « accomplir la genèse de la pensée en même temps que s'accomplit la genèse de l'objet »⁸⁸. Mais « démarche de l'esprit » ne signifie pas *réduction* du réel : la transduction comme intuition « se caractérise par la conservation de l'information », dans la mesure où « la transduction se caractérise par le fait que le résultat de [l']opération est un tissu concret comprenant tous les termes initiaux ; le système résultant est fait de concret, et comprend tout le concret »⁸⁹. *A contrario* de la déduction et de l'induction qui appauvrissent la réalité pour l'étudier (en cherchant un principe extérieur pour la déduction et en mettant de côté le singulier pour l'induction), la transduction intègre donc « tout le concret », c'est-à-dire qu'elle comprend l'individu à travers son individuation selon chaque niveau qui structure sa réalité singulière à partir de sa problématique initiale. C'est en ce sens que la poïétique, pour éviter d'être réductrice et d'appauvrir la réalité de l'œuvre en se focalisant sur la seule opération objective et intentionnelle de fabrication, doit au contraire *replacer l'œuvre au sein du système de réalité* dans lequel l'opération d'individuation se produit, pour qu'elle puisse apparaître comme *résolution d'une problématique* selon toutes les dimensions de l'axiomatique artistique. C'est pourquoi :

« Il ne suffit pas, en effet, d'entrer avec l'ouvrier ou l'esclave dans l'atelier, ou même de prendre en main le moule et d'actionner le tour. Le point de vue de l'homme qui travaille est encore beaucoup trop extérieur à la prise de forme, qui seule est technique en elle-même. Il faudrait pouvoir *entrer dans le moule* avec l'argile, se faire à la fois moule et argile, vivre et ressentir leur opération commune pour pouvoir penser la prise de forme en elle-même »⁹⁰.

« se faire à la fois moule et argile »

« Se faire à la fois moule et argile », nécessité exorbitante, impératif intenable, mais sens profond du retournement qu'implique le primat de l'individuation dans la connaissance de l'individu qu'est l'œuvre d'art. C'est à travers le cas du moulage d'une brique, étude fascinante, pleine de rigueur et de sensibilité, que Simondon va ainsi « entrer dans le moule » pour « pouvoir penser la prise de forme en elle-même ». A proprement parler, il s'agit là de la *mise en œuvre* concrète de la méthode transductive ; cette étude a donc une valeur paradigmatique pour la poïétique⁹¹, tant elle apparaît comme la déconstruction patiente et systématique du schème hylémorphique⁹². Simondon nous invite là à une véritable plongée dans le concret, dans le mouvement même du faire selon ses différents niveaux de réalité. Nous allons donc suivre le moulage d'une brique pour en extraire cinq thèses fondamentales qui pourront servir de base à une poïétique transductive de la réalité artistique :

– *Première thèse* : matière et forme ne sont ni abstraites ni quelconques, elles sont le résultat d'une opération de *préparation* et d'une opération de *construction* préalables à leur réunion :

88. *Ibid.*, p. 34.

89. *Ibidem*.

90. *MEOT*, p. 243. Je souligne. Ce passage est la reprise de celui développé dans *ILFI* : « Le schéma hylémorphique correspond à la connaissance d'un homme qui reste à l'extérieur de l'atelier et ne considère que ce qui en sort ; pour connaître la véritable relation hylémorphique, il ne suffit pas même de pénétrer dans l'atelier et de travailler avec l'artisan : *il faudrait pénétrer dans le moule lui-même* pour suivre l'opération de prise de forme aux différents échelons de grandeur de la réalité physique ». (*ILFI*, p. 46. Je souligne.)

91. Simondon précise à ce sujet que « Le caractère technologique de l'origine d'un schème n'invalide pas ce schème, à la condition toutefois que l'opération qui sert de base à la formation des concepts utilisés passe entièrement et s'exprime sans altération dans le schème abstrait. Si, au contraire, l'abstraction s'effectue de manière infidèle et sommaire, en masquant un des dynamismes fondamentaux de l'opération technique, le schème est faux. Au lieu d'avoir une véritable valeur paradigmatique, il n'est plus qu'une comparaison, un rapprochement plus ou moins rigoureux selon les cas ». (*ILFI*, p. 39)

92. Simondon rappelle en effet que « La force logique de ce schème est telle qu'Aristote a pu l'utiliser pour soutenir un système universel de classification qui s'applique au réel aussi bien selon la voie logique que selon la voie physique, en assurant l'accord de l'ordre logique et de l'ordre physique, et en autorisant la connaissance inductive. Le rapport même de l'âme et du corps peut être pensé selon le schème hylémorphique ». (*Ibidem*.)

« L'être défini que l'on peut montrer, cette brique en train de sécher sur cette planche, ne résulte pas de la réunion d'une matière quelconque et d'une forme quelconque. Que l'on prenne du sable fin, qu'on le mouille et qu'on le mette dans un moule à briques : au démoulage, on obtiendra un tas de sable, et non une brique. Que l'on prenne de l'argile et qu'on la passe au laminoir ou à la filière : on n'obtiendra ni plaque ni fils, mais un amoncellement de feuillets brisés et de courts segments cylindriques. L'argile, conçue comme support d'une indéfinie plasticité, est la matière abstraite. Le parallélépipède rectangle, conçu comme forme de la brique, est une forme abstraite. La brique concrète ne résulte pas de l'union de la plasticité de l'argile et du parallélépipède. [...] Donner une forme à de l'argile, ce n'est pas imposer une forme parallélépipédique à de l'argile brute : c'est tasser de l'argile préparée dans un moule fabriqué. [...] Le moule est *construit* de manière à pouvoir être ouvert et fermé sans endommager son contenu. [...] Le moule, d'ailleurs, n'est pas seulement construit ; il est aussi *préparé* : un revêtement défini, un saupoudrage sec éviteront que l'argile humide n'adhère aux parois au moment du démoulage, en se désagrégeant ou en formant des criques. [...] Quant à l'argile, elle est soumise aussi à une *préparation* ; en tant que matière brute, elle est ce que la pelle soulève du gisement au bord du marécage, avec des racines de jonc, des grains de gravier. Séchée, broyée, tamisée, mouillée, longuement pétrie, elle devient cette pâte homogène et consistante ayant une assez grande plasticité pour pouvoir épouser les contours du moule dans lequel on la presse, et assez ferme pour conserver ce contour pendant le temps nécessaire pour que la plasticité disparaisse »⁹³.

Le moulage d'une brique n'est donc pas la rencontre d'une matière brute et d'une forme pure, mais la *médiation entre deux opérations* qui constituent deux demi-chaînes techniques complémentaires. Sans ces deux opérations et leur médiation, aucune œuvre ne pourrait advenir. Simondon insiste d'ailleurs sur le rôle central de la médiation : « dans l'opération technique, c'est la médiation elle-même qu'il faut considérer »⁹⁴ car c'est à ce point intermédiaire que l'ordre de grandeur du marais et l'ordre de grandeur de l'artisan communiquent, que la disparation initiale devient organisation. Préparation de la matière, construction de la forme et médiation de ces deux dimensions hétérogènes constituent ainsi le premier niveau poïétique (l'ordre du manipulable) de la réalité de l'individu artistique.

– *Deuxième thèse* : matière et forme appartiennent au niveau *molaire* de la réalité alors que c'est au niveau *moléculaire* que se décide leurs caractéristiques et leur compatibilité :

« la réalité moléculaire de l'argile et de l'eau qu'elle absorbe s'ordonne par la préparation de manière à pouvoir se conduire au cours de l'individuation comme une totalité homogène à l'échelon de la brique en train d'apparaître. L'argile préparée est celle en laquelle chaque molécule sera effectivement mise en communication, quelle que soit sa place par rapport aux parois du moule, avec l'ensemble des poussées exercées par ces parois. Chaque molécule intervient au niveau du futur individu, et ainsi entre en communication interactive avec l'ordre de grandeur supérieur à l'individu. [...] La préparation de l'argile est la constitution de cet état d'égale distribution des molécules, de cet arrangement en chaînes. [...] »⁹⁵.

Ce changement de niveau poïétique n'est pas anecdotique, on s'aperçoit au contraire que l'opération de préparation de l'argile *active* sa plasticité selon la topologie de son organisation moléculaire. Si l'opération de préparation restait à un niveau supérieur, celui où l'homme la considère

93. *Ibid.*, p. 40-41.

94. *Ibid.*, p. 40.

95. *ILFI*, p. 41. Le "molaire" et le "moléculaire" sont aussi des notions incorporées par Deleuze. A la polarité du "virtuel" et de l'"actuel" répond la polarité du "molaire" et du "moléculaire". Comme chez Simondon, pour Deleuze le moléculaire "compose" le molaire, et permet d'en rendre compte. Néanmoins, dans l'*Anti-Edipe* puis dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari ne comprennent plus le "molaire" et le "moléculaire" comme une distinction de *niveaux opératoires*, mais comme une *polarité* (qui a tout d'une opposition) entre deux "ordres" incompatibles (notamment politiquement). Sauvagnargues le synthétise ainsi : « L'ordre molaire correspond aux stratifications, aux poussées d'organisation qui tendent à durcir, coder, délimiter les sujets, les ordres ou les formes » et « L'ordre moléculaire relève du flux, des transitions de phase, des devenirs et des intensités ». (Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, éd. PUF, 2005, p. 170.) Chez Simondon, "molaire" et "moléculaire" sont non seulement compatibles mais participent d'une *même* réalité que l'on distingue en niveaux pour la comprendre dans son opération multidimensionnelle d'individuation.)

comme matière indéterminée pouvant recevoir n'importe quelle forme, aucune prise de forme ne pourrait avoir lieu car « ce sont ses propriétés colloïdales qui rendent efficaces les gestes de la demi-chaîne technique aboutissant à l'argile préparée ». Mais il faut ajouter que c'est l'opération de médiation qui effectue le *passage du moléculaire au molaire* par "congruence dimensionnelle" de l'opération de préparation de la matière et de l'opération de construction de la forme.

– *Troisième thèse*: la matière ne peut pas recevoir n'importe quelle forme comme le laisse entendre la logique hylémorphique, elle possède une capacité morphogénétique déterminée :

« Avant toute élaboration, l'argile, dans le marais, est déjà en forme, car elle est déjà colloïdale. Le travail de l'artisan utilise cette forme élémentaire sans laquelle rien ne serait possible, et qui est homogène par rapport à la forme du moule : il y a seulement, dans les deux demi-chaînes techniques un changement d'échelle. Dans le marécage, l'argile a bien ses propriétés colloïdales, mais elles y sont molécule par molécule, ou grain par grain ; cela est déjà de la forme, et c'est ce qui plus tard maintiendra la brique homogène et bien moulée. La qualité de la matière est source de forme, élément de forme que l'opération technique fait changer d'échelle »⁹⁶.

La plasticité de la matière, sa capacité à « recevoir » une forme n'est pas absolue. Elle dépend des caractéristiques moléculaires et de l'opération qui l'active, ce que Simondon appelle une "forme implicite"⁹⁷. La matière n'est donc pas indéterminée et passive mais préformée et active : « on peut dire que la forme du moule n'opère que sur la forme de l'argile, non sur la matière argile »⁹⁸ et « l'argile n'est pas seulement passivement déformable ; elle est activement plastique »⁹⁹. De même, le moule n'est pas ce qui impose une forme une fois pour toute : « le moule joue le rôle d'un ensemble fixe de mains modelantes, agissant comme des mains pétrissantes arrêtées »¹⁰⁰. Tout ce passe comme si les niveaux de réalité se répondaient, entraînent en résonance interne selon un système de potentiels qui orientent, sans les déterminer totalement, les configurations obtenues lors de la prise de forme. Des mains *mobiles et moulantes* de l'artisan on passe ainsi aux mains *fixes et modulantes* du moule, selon une analogie opératoire qui décrit une limite changeante, une topologie mouvante.

– *Quatrième thèse* : couple matière-forme n'est pas une juxtaposition de deux termes, c'est un *système de forces* :

« C'est en tant que forces que matière et forme sont mises en présence. La seule différence entre le régime de ces forces pour la matière et pour la forme réside en ce que les forces de la matière proviennent d'une énergie véhiculée par la matière et toujours disponible, tandis que les forces de la forme sont des forces qui ne produisent qu'un très faible travail, et interviennent comme les limites de l'actualisation de l'énergie de la matière. [...] Le fait qu'il y ait un moule, c'est-à-dire des limites de l'actualisation, crée dans la matière un état de réciprocité des forces conduisant à l'équilibre ; le moule n'agit pas du dehors en imposant une forme ; son action se réverbère dans toute la masse par l'action de molécule à molécule, de parcelle à parcelle ; l'argile en fin de moulage est la masse en laquelle toutes les forces de déformation rencontrent dans tous les sens des forces égales et de sens contraire qui leur font équilibre »¹⁰¹.

96. *ILFI*, p. 41.

97. Les qualités « attribuées à la matière sont en fait des formes implicites » (*Ibid.*, p. 55). La description simondonienne de la coupe abstraite du bois dans la scierie, par opposition à la fente au coin qui suit l'orientation des fibres en fonction de la forme implicite de la matière bois, nous évoque la série de sculptures de Giuseppe Penone intitulée "*Refaire la forêt*". A l'aide du maillet et du couteau à bois, le sculpteur fait ainsi apparaître l'écécité de l'arbre naturel contenue dans la poutre industrielle, il entre par là en communication avec la *phusis* de la forêt. En rendant visible la forme implicite de la matière, le geste de Penone nous donne en quelque sorte accès au préindividuel.

98. *Ibid.*, p. 42.

99. *Ibid.*, p. 41.

100. *Ibid.*, p. 42.

101. *Ibidem*. Je souligne. On sait que Deleuze fera grand usage de la notion de "force" pour penser l'art. Il dira que tout art consiste dans le fait de « capter des forces » et de les « rendre sensibles ». Ainsi, chez Bacon comme chez Cézanne, « tout est alors en rapport avec des forces, tout est force ». (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, éd. Seuil, 2002, pp. 57 et 60.) Toutefois, on serait tenté de considérer que, chez Deleuze, la notion de "force" reste assez "extérieure" à l'opération même qui met en jeu ces forces. Il s'agit bien d'une "logique de la sensation" et non d'une "poïétique de l'œuvre d'art".

A la force de poussée de la matière qui s'applique point par point sur le moule par l'action de l'artisan, s'oppose une force de résistance des parois qui limite l'expansion de la matière. Il y a ainsi dans l'opération de moulage un constant *jeu de forces* qui ramène l'asymétrie de la logique hylémorphique, où la forme s'impose à la matière, à une participation réciproque de même niveau. Mais pour prendre toute la mesure de ce "jeu de forces" qui s'équilibrent dans l'action, il faut considérer l'implication de l'énergie potentielle dans le système "moule-main-argile". Ainsi :

« Pendant le temps du remplissage, une énergie s'actualise. Il faut que l'énergie qui pousse l'argile existe, dans le système moule-main-argile, sous forme potentielle, afin que l'argile remplisse tout l'espace vide, se développant dans n'importe quelle direction, arrêtée seulement par les bords du moule. [...] *Le moule traduit son existence au sein de la matière en la faisant tendre vers une condition d'équilibre.* Pour que cet équilibre existe il faut qu'en fin d'opération il subsiste une certaine quantité d'énergie potentielle encore inactualisée, contenue dans tout le système »¹⁰².

La traduction du système de forces en système énergétique amène enfin la notion de "résonance interne" qui désigne le retentissement sur tous les points de la matière de l'application d'une force en un point donné. C'est l'action conjuguée de l'artisan et du moule qui produit la résonance interne complète du système :

« La plasticité de l'argile est sa capacité d'être en état de résonance interne dès qu'elle est soumise à une pression dans une enceinte. Le moule comme limite est ce par quoi l'état de résonance interne est réalisé; le moule n'est pas ce qui, au sein de la terre plastique, transmet uniformément en tous sens les pressions et déplacements. On ne peut pas dire que le moule donne forme : c'est la terre qui prend forme selon le moule, parce qu'elle communique avec l'ouvrier. La *positivité* de cette prise de forme appartient à la terre et à l'ouvrier; elle est cette résonance interne, le travail de cette résonance interne. [...] La résonance interne est un *état de système* qui exige cette réalisation des conditions énergétiques, des conditions topologiques et des conditions matérielles : la résonance est échange d'énergie et de mouvements dans une enceinte déterminée, communication entre une matière microphysique et une énergie macrophysique à partir d'une singularité de dimension moyenne, topologiquement définie »¹⁰³.

La prise de forme est donc un *système énergétique* dans lequel la matière préparée est « celle qui peut véhiculer les potentiels énergétiques dont la charge la manipulation technique » et la forme matérialisée est « [celle] qui peut agir comme limite, comme frontière topologique ». C'est finalement « la répartition de l'énergie qui est déterminante dans la prise de forme, et la convenance mutuelle de la matière et de la forme est relative à la possibilité d'existence et aux caractères de ce système énergétique »¹⁰⁴. La poïétique n'a donc de pertinence épistémologique qu'à la

« condition expresse que l'on retienne comme schème essentiel la relation de la matière et de la forme *à travers le système énergétique* de la prise de forme. Matière et forme doivent être saisies *pendant la prise de forme*, au moment où l'unité du devenir d'un système énergétique constitue cette relation au niveau de l'homogénéité des forces entre la matière et la forme. Ce qui est essentiel et central, c'est l'*opération énergétique*, supposant potentialité énergétique et limite de l'actualisation »¹⁰⁵.

Si conditions matérielles et topologiques sont en quelque sorte intégrées par l'analyse esthétique et que la poïétique y ajoute une compréhension dynamique, en revanche, l'une comme l'autre laissent totalement de côté l'opération énergétique de prise de forme. Au lieu de penser la genèse de l'œuvre d'art comme un système à trois termes, elle n'en retient que deux : matière et forme. Or, matière et forme n'ont de sens dans la genèse de l'œuvre que *relativement* à l'opération énergétique qui les médiatise. Dans l'esthétique et la poïétique, il y a donc comme un "trou" dans la représentation du schème hylémorphique tant que l'opération énergétique n'est pas réintroduite entre la matière et la forme, comme médiation des niveaux molaire et moléculaire de l'œuvre.

Mais le paradigme du "moulage d'une brique" est en réalité insuffisant pour étudier toutes les modalités de la prise de forme selon l'opération énergétique qui lui confère l'existence. La raison

102. *ILFI*, pp. 42 et 44-45. Simondon souligne.

103. *Ibid.*, p. 45. Simondon souligne.

104. *Ibid.*, p. 46.

105. *Ibid.*, p. 47. Simondon souligne.

en est que le moulage d'une brique donne bien "une brique", c'est-à-dire une réalité objective de l'ordre du manipulable. En tant que *paradigme*, le "moulage d'une brique", même en entrant dans le moule au moment même de la prise de forme et en se plaçant au niveau moléculaire de l'opération énergétique qui unit les deux demi-chaînes techniques, ne prend en charge que les processus de production où quelque chose est finalement détachable de celui qui produit. Or, il existe nombre de processus d'individuation qui ne donnent pas d'objet distinct du sujet au sens strict, notamment toutes les pratiques artistiques dites "performatives". L'enjeu pour la poïétique est de se détacher du paradigme des arts plastiques qui soutient le primat de l'œuvre, sans quoi l'œuvre de ce qui se fait sans produire d'œuvre à proprement parler reste extérieur à toute pensée, tout comme la dimension "performative" de tout art en général.

Pour résoudre cette difficulté, on peut suivre Simondon lorsqu'il propose de « rapprocher le moulage d'une brique du fonctionnement d'un relais électronique »¹⁰⁶. Tout l'intérêt de ce rapprochement réside dans le fait qu'il permet de distinguer moulage, modelage et modulation. "Moulage" et "modulation" sont les "cas extrêmes", le "modelage" est le "cas moyen". Le moulage est une prise de forme *définitive*, c'est-à-dire que « l'opération de prise de forme est finie dans le temps : elle tend, assez lentement (en quelques secondes) vers un état d'équilibre, puis la brique est démoulée; on utilise l'état d'équilibre en démoulant quand il est atteint »¹⁰⁷; alors que la modulation dans un tube électronique est une prise de forme *continue*, puisqu'« on ne s'arrête pas lorsque l'équilibre est atteint, on continue en modifiant le moule, c'est-à-dire la tension de la grille; l'actualisation est presque instantanée, il n'y a jamais arrêt pour démoulage, parce que la circulation du support d'énergie équivaut à un *démoulage permanent*; un modulateur est un *moule temporel continu* »¹⁰⁸. Ainsi « le moule et le modulateur sont des cas extrêmes, mais l'opération essentielle de prise de forme s'y accomplit de la même façon; elle consiste en l'établissement d'un régime énergétique, durable ou non. Mouler est moduler de manière définitive; moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable »¹⁰⁹. On peut alors considérer que le paradigme n'est pas invalidé, il est même renforcé, puisque l'on peut différencier les arts et les œuvres, voire les phases de la genèse d'une même œuvre, en fonction du type d'opérations techniques qui définit sa prise de forme : moulage, modelage, modulation. Si toutefois les arts performatifs semblent plus proches de la modulation et les arts plastiques du moulage, il serait arbitraire d'en faire un critère absolu, puisque la sculpture comme la danse peuvent aussi bien articuler moulage et modulation, même si le mouvement favoriserait davantage l'idée que la danse est un "moule temporel continu", alors que la statique de la sculpture favoriserait quant à elle l'idée qu'elle est un "moule définitif". Mais la plupart des pratiques artistiques, y compris les arts numériques interactifs, participent en fait du cas moyen, c'est-à-dire du *modelage*, qui articule moulage et modulation, du côté de l'œuvre comme du côté du public¹¹⁰.

– *Cinquième thèse* : il existe un *conditionnement social* du schème hylémorphique qui limite son universalité pour la connaissance de l'individuation.

« Ce que le schéma hylémorphique reflète en premier lieu, c'est une représentation socialisée du travail et une représentation également socialisée de l'être vivant individuel [...]. L'opération technique qui *impose une forme à une matière passive et indéterminée* n'est pas seulement une opération abstraitement considérée par le spectateur qui voit ce qui entre à l'atelier et ce qui en sort sans connaître l'élaboration proprement

106. *Ibid.*, p. 46.

107. *Ibidem*.

108. *Ibid.*, p. 47. Simondon souligne.

109. *Ibidem*.

110. Deleuze, qui a fait grand usage de la "modulation" dans toute sa pensée, a tendance à réduire la théorie simondonienne aux extrêmes que sont le moulage et la modulation, laissant de côté le modelage. Cf. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 126. On pourrait ici prendre l'exemple de la peinture "outrenoire" de Soulages qui *module* la lumière de manière continuellement variable en *moulant* de manière définitive le geste horizontal de la brosse dans l'épaisseur plastique de la peinture. Une "Peinture" de Soulages n'est donc ni un strict moulage ni une stricte modulation, c'est un mixte des deux, c'est-à-dire un *modelage*. Le "lisse" et le "strié" articulés à même la surface des peintures de Soulages le confirme si l'on suit encore Simondon : « les laminoirs qui produisent la tôle striée *modulent* la matière, tandis qu'un laminoir lisse la *modèle* seulement » (*ILFI*, p. 47. Simondon souligne). Cette distinction simondonienne entre "lisse" et "strié" est ici incompatible avec l'opposition deleuzienne des mêmes notions (qui lui viennent de la théorie du temps musical de Pierre Boulez).

dite. C'est essentiellement l'opération commandée par l'homme libre et exécutée par l'esclave; l'homme libre choisit la matière, indéterminée parce qu'il suffit de la désigner génériquement par le nom de substance, sans la voir, sans la manipuler, sans l'apprêter; l'objet sera fait de bois, ou de fer ou en terre. La véritable passivité de la matière est sa disponibilité abstraite derrière l'ordre donné que d'autres exécuteront »¹¹¹.

Le fondement technologique du schème hylémorphique est ici contesté par Simondon. En réalité, le schème hylémorphique est *socialement* fondé, il dépend de l'opposition entre maître et l'esclave. Le maître est donneur d'ordre et concepteur des fins, il règne sur la matière par l'imposition de la forme sans relation directe avec les conditions et modalités d'existence de la matière; tandis que l'esclave est exécutant et utilisateur des moyens, il est à la disposition de la forme, soumis à la volonté de l'intention fabricatrice qui lui assigne la tâche à réaliser. Cette asymétrie sociale dans la cité grecque est donc à l'origine du schème hylémorphique. L'opposition *technologique* entre matière et forme est une généralisation de l'opposition *sociologique* entre maître et esclave. Simondon renverse ainsi l'idée courante que l'opposition technologique entre matière et forme serait l'origine d'une série d'oppositions sociales entre maître et esclave, patron et ouvrier, producteur et consommateur. En réalité, l'opposition technologique recèle *implicitement* l'opposition sociale, c'est-à-dire qu'elle conserve en définitive un privilège ontologique du sujet. C'est pourquoi, au-delà même de la nécessaire correction du paradigme technologique de la prise de forme, le véritable principe d'individuation, pour être *inconditionnellement* fondé, doit impérativement trouver son origine « *dans le monde naturel, avant toute élaboration humaine* »¹¹².

Pourquoi une telle éviction du paradigme technologique après une étude aussi fine et détaillée du moulage d'une brique? La raison se trouve dans l'opposition entre individuation technique et individuation vitale. Cette opposition est motivée par une différence de rapport au temps entre ces deux individuations : l'une, l'individuation technique, est « complète en un temps limité » et « progressivement se dégrade », tandis que l'autre, l'individuation biologique, est « continuée » et se prolonge au-delà de l'individu par la reproduction. Il existe ainsi une « résonance du simultané » dans l'individuation technique alors qu'il existe une « résonance du simultané » et une « résonance du successif » dans l'individuation biologique. Ce qui signifie qu'une véritable *discontinuité* existe entre la réalité physique et la réalité vivante, mais c'est une discontinuité d'individuations et non une discontinuité de nature.

Alors comment prendre en charge une telle difficulté pour la poïétique? Doit-on conserver l'opposition entre *poïétique de l'œuvre*, qui serait fondée sur un paradigme technologique, et *esthétique du sujet*, qui serait quant à elle fondée sur un paradigme biologique? Mais si l'une et l'autre sont des opérations d'individuation et que leur relation est constitutive de la réalité de l'œuvre, ne peut-on pas faire appel au paradigme de la cristallisation et ainsi rétablir le *système poïético-esthétique* de l'individu artistique¹¹³?

Tout d'abord, on doit nécessairement accorder à Simondon que le devenir d'une brique n'est pas celui d'un être vivant. De même, il semble tout autant incontestable que « l'opération individuant et l'être individué ne sont pas dans la même relation » dans l'être vivant que dans le produit de l'effort technique. Cependant, l'art a ceci de particulier que la genèse de l'œuvre n'est pas considérée comme accomplie une fois l'œuvre faite. L'œuvre n'est vraiment « œuvre » qu'une fois qu'elle est perçue et appréciée (jugée) collectivement, qu'elle est un vecteur de participation à la culture. Autrement dit, il existe une individuation esthétique qui *prolonge* l'individuation poïétique. Cette seconde individuation n'est pas tout à fait du même ordre que la première, mais il n'en demeure pas moins qu'elle a pour principe l'opération poïétique et ne pourrait pas exister sans elle. L'opération poïétique sert en quelque sorte d'amorce pour l'individuation esthétique. En effet, l'œuvre, après avoir été faite, recèle encore une énergie potentielle, car tout n'a pas été épuisé en elle au moment

111. *ILFI*, p. 51. Simondon souligne.

112. *Ibid.*, p. 52.

113. Pour un développement des conditions d'un « prolongement esthétique » de la pensée de Simondon, je me permets de renvoyer à Ludovic Duhem, « La tache aveugle et le point neutre (Sur le double faux-départ de l'esthétique chez Simondon) », in *Cahiers Simondon* n°1, sous la dir. de J.-H. Barthélémy, Paris, éd. L'Harmattan, 2009, pp. 115-134 et Ludovic Duhem, *L'être préindividuel de l'œuvre d'art. Simondon et le problème de l'esthétique*, thèse de Doctorat de Philosophie, Université de Lille III, 2009 (à paraître).

de sa fabrication. C'est cette réserve d'énergie potentielle, cette réalité préindividuelle¹¹⁴, qui fait d'elle une "finalité sans fin", au sens où l'art est ce qui « rend l'accomplissement humain non fini ». Et si « la brique n'emporte pas son moule » avec elle après sa poïèse, on peut considérer qu'au contraire l'œuvre d'art l'emporte, car elle *prolonge* la modulation initiale de la poïèse par une esthèse infinie, « moulant de manière continue et perpétuellement variable » la sensibilité de l'individu qui la rencontre¹¹⁵. L'existence et la consistance de l'œuvre d'art est donc la rencontre entre une poïèse et une esthèse, rencontre rendue possible par la *médiation* de l'œuvre elle-même ; ce qui est, analogiquement, la *vie* même de l'œuvre.

Au fond, tout se passe comme si, dans l'art, l'individuation poïétique était indéfiniment ralentie, la rendant ainsi "capable de propagation à l'état inchoatif" comme le fait l'individuation vitale¹¹⁶. Selon une telle idée, l'individuation esthétique vient s'insérer dans l'individuation poïétique *avant* que l'œuvre ne soit achevée, ce qui la rend capable de prolonger son existence au-delà d'elle-même, notamment au-delà des limites matérielles assignées par l'opération technique. Réciproquement, on pourrait dire que l'individuation poïétique *se prolonge* dans l'individuation esthétique en ralentissant indéfiniment la perception, dans le sens où l'œuvre est toujours en excès par rapport à ses propriétés matérielles. Ceci est d'autant plus vrai dans les arts performatifs où il n'y a pas de constitution d'objet, le geste restant toujours *en-deçà* de sa constitution objective, comme suspendu dans la durée mais actif sur la sensibilité. Mais la perception esthétique n'est jamais une perception purement objective, car elle met en relation d'une part « une réalité qui n'est pas encore objective, bien qu'elle ne soit pas subjective »¹¹⁷, et d'autre part « une première unité tropistique, couple de sensation et de tropisme, orientation de l'être vivant dans le monde polarisé »¹¹⁸. La réalité de l'individu artistique précède donc toute opposition du sujet et de l'objet. Elle est à la fois *pré-objective* et *présubjective* parce qu'elle est rattachée à la réalité préindividuelle du côté de l'objet comme milieu *technique* associé (ensemble de schèmes opératoires) et du côté du sujet¹¹⁹ comme milieu *sensible* associé (ensemble de directions et de tropismes). La réalité artistique complète est constituée par le *système des deux couples individu-milieu poïétique et esthétique*.

Mais la prise en compte d'un tel système exige plus qu'une refondation génétique de la poïétique, elle exige une *poïétique générale* qui puisse intégrer la genèse de l'œuvre dans ses dimensions non seulement techniques, mais aussi psychiques et collectives¹²⁰. Or, l'individuation artistique est toujours déjà relative au psychique et au collectif, parce qu'elle est la résolution d'une problématique du vivant humain en société. L'individuation artistique se déploie en effet comme une relation transductive du monde et du moi, mais aussi du moi et du collectif. Seulement, le mode de participation au collectif n'est pas le même selon l'individu considéré : le sujet créateur se *désadapte* de la collectivité à partir d'une problématique personnelle¹²¹, pour faire communiquer son moi et le

114. « L'art est ce qui dans un mode reste non modal, comme autour d'un individu reste une réalité préindividuelle associée à lui et lui permettant la communication dans l'institution du collectif. » (*MEOT*, p. 199)

115. Elle est en cela un "modulateur" selon la définition qu'en donne Simondon : « Moulder est moduler de manière définitive ; moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable ». (*ILFI*, p. 47)

116. « Selon cette manière de voir, l'individuation vitale viendrait s'insérer dans l'individuation physique en en suspendant le cours, en la ralentissant, en la rendant capable de propagation à l'état inchoatif. » (*ILFI*, p. 152).

117. *MEOT*, p. 192.

118. *ILFI*, p. 30.

119. Il faudrait à chaque fois mettre le sujet au pluriel, au sens où le sujet pour Simondon est un individu psychique *et* collectif, et qu'il est intégré deux fois dans le système comme sujet créateur et comme sujet récepteur (le sujet créateur étant toujours sujet récepteur avant autrui).

120. Une telle poïétique générale pourrait s'inscrire dans le "cycle de l'image" que Simondon développe dans son cours de 1965-1966 intitulé "Imagination et Invention". Cf. Gilbert Simondon, *Imagination et Invention*, Paris, éd. La Transparence, 2008. Pour une analyse détaillée du cycle de l'image voir Ludovic Duhem, *L'être préindividuel de l'œuvre d'art. Simondon et le problème de l'esthétique*, op. cit., Deuxième partie, I, b).

121. Ce qui fait de l'artiste, au moins au moment de l'invention, un "individu pur". Cf. "Notes complémentaires sur les conséquences de la notion d'individuation", Chap. II, 1, in *ILFI*, pp. 511-512 et Ludovic Duhem, "L'idée d'"individu pur" dans la pensée de Simondon", *Revue électronique, Appareils* n°2, 2008, <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=583>.

monde en réalisant une œuvre d'art, alors que le sujet récepteur s'adapte à la collectivité en y participant par l'échange de sens que permet la rencontre des œuvres d'art. Mais pour l'un comme pour l'autre, pour l'artiste comme pour l'amateur, il s'agit d'une individuation psychique et collective, c'est-à-dire "transindividuelle"¹²², car l'un et l'autre sont des "sujets". Or, être un "sujet" pour Simondon, cela signifie tout autre chose que d'être un *hypokeimenon*, une *res cogitans* ou une *intentionnalité transcendante*, c'est un couple individu psycho-somatique - milieu associé. Le sujet débord de l'individu et se trouve rattaché à l'être par le milieu et ouvert aux autres sujets par le préindividuel qui reste attaché à l'individu. C'est pourquoi « ce n'est pas véritablement en tant qu'individus que les êtres sont rattachés les uns aux autres dans le collectif, mais en tant que sujets, c'est-à-dire en tant qu'être qui contiennent du pré-individuel »¹²³. Le préindividuel est précisément ce qui permet aux sujets de se rencontrer, non pas comme personnes individuées, mais comme capacité d'individuation par association de leur charge de préindividualité. Dans cette individuation transindividuelle qu'est l'art, l'œuvre d'art est alors la structure médiatrice qui fait que l'émotion et l'imagination d'une personnalité peut devenir culture par rémanence de préindividualité¹²⁴ et réticulation des significations. En d'autres termes, toute œuvre d'art est transindividuelle parce qu'elle est à la fois exigence de participation et sens d'intégration à partir d'une réalité préindividuelle riche en potentiels. Cette exigence de transindividualité est ce qui fait de l'art une démarche d'invention.

On touche ici au sens même de l'art : celui-ci ne serait pas de produire des œuvres mais de susciter une nouvelle individuation, à savoir de s'individuer et d'individuer, et plus précisément de s'individuer en individuant collectivement du sens. L'œuvre d'art n'a donc qu'une vocation : elle répond à un appel du monde par un geste qui a du sens¹²⁵. Or, le sens d'un tel geste n'est pas l'adéquation entre le sujet et l'objet, mais la *résolution d'une problématique sensible et humaine* par une nouvelle "réticulation de l'univers". Cela signifie que ce que l'art invente, ce n'est pas un objet qui s'ajoute au monde ni une nouvelle image du monde, mais une *médiation singulière* entre le monde naturel et le monde humain qui a le pouvoir de circuler et d'être ressenti par le collectif¹²⁶, au-delà même de la présence ou de la ruine de l'œuvre. L'art est ainsi une réticulation des point-clés de l'espace et des point-clés du temps, qu'il rend sensibles et signifiants, en les reliant *via* des œuvres qui les prolongent en s'insérant en eux. De même, les œuvres elles-mêmes, à travers le temps et l'espace de leur existence, sont réticulées entre elles, ce qui fait de l'art un "monde intermédiaire" entre le monde humain et le monde naturel. Ce "monde intermédiaire" est un monde des significations, car c'est un lieu où les œuvres sont des *symboles*¹²⁷ partageables, c'est-à-dire des point-clés de la culture par lesquels circulent le désir et le sens. L'art est ainsi spiritualité en tant qu'il est une *individuation psychique et collective du sens* au-delà de toute communauté donnée.

*

« Entrer dans le moule » : *telle est donc l'exigence infinie de la poétique*. Si cette exigence est une exigence "infinie", c'est qu'elle excède, comme toute exigence fondamentale, notre pouvoir de connaître. Car même en se situant *à la limite*, là où topologiquement et chronologiquement s'opère l'individuation de l'œuvre, « nous ne pouvons, au sens habituel du terme, *connaître l'individuation*; nous pouvons seulement individuer, nous individuer, et individuer en nous »¹²⁸. Pour autant, nous ne

122. Cf. Partie IV de *ILFI*, pp. 302-315.

123. *ILFI*, p. 310.

124. Simondon dit à ce propos que « c'est la charge de nature associée au sujet qui, devenue signification intégrée dans le collectif, survit au *hic et nunc* de l'individu contenu dans le sujet ». (*ILFI*, p. 311)

125. Un tel geste n'a de « sens » que s'il « se signifie » au lieu de « signifier » pour reprendre le mot de Focillon. Le sens d'un geste, cristallisé ou non en objet, est immanent à l'opération qui le fait apparaître dans le monde.

126. Simondon dit ainsi qu'« il y a dans l'invention quelque chose qui est au-delà de la communauté et institue une relation transindividuelle, allant de l'individu à l'individu sans passer par l'intégration communautaire garantie par une mythologie collective ». (*ILFI*, p. 514)

127. Mais l'œuvre d'art est déjà "symbole" au niveau de l'opération d'individuation elle-même, avant même qu'un sens ne soit détachable de l'objet. Elle est symbole au sens où elle réunit en elle les deux opérations complémentaires poétiques et esthétiques, qui sont constitutives de sa réalité à la manière du *sunbolon* antique.

128. *ILFI*, p. 36.

sommes pas dans l'impossibilité d'entrer en communication avec l'individu artistique selon ses conditions et modalités d'existence, nous devons seulement nous rendre à l'évidence que la connaissance de l'individuation de l'individu artistique, à la fois poïétique et esthétique, se limitera toujours à une "connaissance approchée", c'est-à-dire à une connaissance "à la limite", dans tous les sens du mot "limite". Mais cette limite où connaissance de l'individuation et individuation de la connaissance se répondent sans se confondre, se trouve précisément *modulée* à mesure que la connaissance progresse; cette modulation les faisant entrer l'une et l'autre en résonance, selon les pulsations infinies de l'ontogenèse.

« Entrer dans le moule » ne serait donc pas l'abolition du mystère de l'art, mais le lieu exorbitant où il prend consistance.

Ludovic Duhem