

SIMONDON ET LA QUESTION ESTHÉTIQUE¹

par Ludovic Duhem

Introduction : le problème de l'esthétique

Existe-t-il une méditation esthétique chez Simondon ? Si la question se pose, c'est qu'à la différence de l'ontologie, de l'épistémologie et de la technologie, l'esthétique demeure un aspect méconnu de son œuvre, à tel point qu'on peut parler d'une véritable « zone obscure » de sa pensée. À vrai dire, cette méconnaissance n'est pas une négligence des commentateurs², car la question esthétique au sens strict est relativement extérieure à la philosophie de Simondon. D'une part, il n'existe pas à proprement parler dans son œuvre de doctrine autonome qui prenne en charge les questions relatives au sensible et à l'art, et les théories qui pourraient directement y participer ne convergent jamais pour la constituer. D'autre part, même si l'abondance de références littéraires et artistiques³ témoigne d'un intérêt continu de Simondon pour le domaine esthétique, il ne les convoque jamais pour en faire l'analyse, préférant les intégrer à son argumentation philosophique sous forme d'exemple, parfois de jalon historique et exceptionnellement de paradigme.

¹ Cet article fut initialement écrit en français et traduit en italien par Giovanni Carrozzini pour le numéro spécial « Gilbert Simondon filosofo delle teniche » de la revue *Il Protagora* (n°12, 2008). À la demande Giovanni Carrozzini, seuls les aspects principaux de la pensée esthétique développés par Simondon dans *Du mode d'existence des objets techniques* ont été exposés et de nombreuses citations ont été insérées pour diffuser la pensée de Simondon encore indisponible en italien en 2008. Depuis, mes recherches se sont développées autour d'autres aspects (individuation, poïétique, imagination, invention, sacré, paysage, réseau) et trouvent désormais leur unité dans un prolongement personnel de la « techno-esthétique ». Je remercie Zeto Bórquez pour avoir à nouveau traduit ce texte et de lui donner ainsi une seconde vie auprès des lecteurs hispanophones.

² Il faut souligner ici que la réception esthétique de Simondon est précoce et continue bien qu'elle soit souvent partielle et réductionniste, selon une lecture tantôt « phénoménologiste », tantôt « techniciste » ou sous la forme d'un prolongement libre et non exégétique. Depuis 2008, les concepts de Simondon se diffusent largement aussi bien chez les chercheurs en esthétique que chez les artistes, à tel point qu'il est désormais possible d'affirmer que l'époque est de plus en plus « simondonienne », au risque de la caricature qu'elle apporte avec elle une "mode". Parmi les ouvrages mobilisant les concepts et les théories élaborées par Simondon en esthétique, on peut citer les suivants : Mikel Dufrenne, « Objet esthétique et objet technique » (1964), « Art et technologie » (1976), in *Esthétique et philosophie*, tomes 1 et 3, Paris, Klincksieck, 1981 et 1983 ; Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1983 et 1985, Francis Bacon, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 ; Jacques Garelli, *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, Millon, 1991 ; Bernard Stiegler, *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004, *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005 ; Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.

³ Pour la littérature, on trouve des références aux anciens comme Homère, Horace, Eschyle, Virgile et Thucydide, aux classiques comme La Boétie et La Fontaine, aux romantiques comme Chateaubriand, Musset, Lamartine, Vigny et Hugo, aux modernes comme Zola, Baudelaire, Claudel, Marinetti, Proust et Valéry. Pour être complet, il faudrait ajouter Rabelais, les conteurs Hoffmann et Daudet, les romanciers d'aventure Jules Verne et Mikkelsen. Pour la musique, on trouve les noms de Mozart et Beethoven pour les classiques, Mendelssohn pour les romantiques, Dvorak et Xénakis pour les contemporains. En ce qui concerne les arts plastiques, Léonard de Vinci, Dürer, Michel-Ange, Rembrandt, Van Loo et Fernand Léger représentent la peinture ; le surréalisme est particulièrement distingué, le Pop art et l'Op Art sont signalés. La sculpture est à peine évoquée avec Euphronios, Brygos et Douris, la photographie est abordée à travers Daguerre, Marey et Muybridge, et le cinéma est étudié avec Mac Laren, Leenhardt, Essling, Gance et Pagnol. Pour l'architecture, on trouve Vitruve, Vignole, Alberti et Brunelleschi, mais la figure de l'architecte pour Simondon c'est Le Corbusier.

Pourtant, on ne saurait refuser à Simondon toute tentative d'élucidation de la réalité esthétique, comme en témoigne principalement la Troisième partie de son célèbre ouvrage *Du mode d'existence des objets techniques*⁴ où Simondon s'est précisément interrogé sur la nature et le statut du mode de pensée esthétique dans le cadre d'une théorie des phases de la culture ; et plus sommairement la Quatrième partie du cours *Imagination et Invention* de 1965-66⁵ où il a cherché à comprendre l'invention artistique et la spécificité de l'objet esthétique dans le cadre d'une théorie du cycle des images. En outre, Simondon a manifesté par deux fois le désir d'élaborer une esthétique en cohérence avec son projet de reconstitution de l'unité de la culture : d'abord selon une « esthétique négative » dans une étude intitulée *Psycho-sociologie de la technicité*⁶ (1960-61), et ensuite selon une « techno-esthétique » élaborée dans un brouillon d'une lettre qui devait être adressée à Jacques Derrida⁷ peu avant sa mort (1982).

Cette ambivalence de la question esthétique chez Simondon, à la fois préoccupation constante et horizon lointain, enjeu théorique et programme sans suite, montre bien qu'elle est moins une thématique à dégager qu'un *problème* à résoudre, au sens où elle apparaît comme une tension interne à l'œuvre⁸. Loin de tenter ici sa résolution effective, nous voudrions néanmoins montrer que les quelques réflexions qu'il a pu mener dans ce domaine, principalement dans *MEOT*, renouvellent en profondeur la connaissance de son œuvre, tout en ouvrant une voie pour un fondement génétique de l'esthétique.

Nature et statut de la pensée esthétique dans MEOT

C'est au chapitre II de la Troisième partie de *MEOT* que Simondon introduit la question esthétique dans le cadre d'une théorie originale des phases de la culture. Cette théorie répond à l'insuffisance de la technologie comme science de l'objet technique pour élucider l'essence de la technicité et réduire ainsi le malaise qui existe entre culture et technique depuis l'avènement de l'industrie des machines automatisées. Plus précisément, il s'agit pour Simondon de replacer la genèse et l'existence des objets techniques dans l'évolution générale du rapport de l'homme et du monde, ce rapport étant considéré comme un système vital, englobant le vivant et son milieu selon les phases du devenir. L'hypothèse formulée à cet égard par Simondon est que « la technicité résulte d'un déphasage d'un mode unique, central et originel d'être au monde, le mode magique ; la phase qui équilibre la technicité est le mode d'être religieux. Au point neutre, entre technique et religion, apparaît au moment du dédoublement de l'unité magique primitive la pensée esthétique : elle n'est pas une phase, mais un rappel permanent de la rupture de l'unité du mode d'être magique, et une recherche d'unité future »⁹.

Dans ce cadre, le geste fondamental de Simondon est d'universaliser la pensée esthétique en abolissant le privilège ontologique traditionnel de l'œuvre d'art : la pensée esthétique, dit-il, « n'est jamais d'un domaine limité ni d'une espèce déterminée, mais seulement d'une tendance »¹⁰, ce qui enlève toute valeur constitutive à l'analyse des « œuvres

⁴ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Éd. Aubier, Paris, (1958), 1989. Dorénavant noté *MEOT*.

⁵ Gilbert Simondon, *Imagination et Invention*, Paris, PUF, 2014.

⁶ Gilbert Simondon, « *Psycho-sociologie de la technicité* », in *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014.

⁷ Gilbert Simondon, « Réflexions sur la techno-esthétique », in *Sur la technique*, PUF, 2014.

⁸ À ce sujet, je me permets de renvoyer à mon article « La tâche aveugle et le point neutre. Note sur le double faux départ de l'esthétique chez Simondon », in *Cahiers Simondon* n°1, L'Harmattan, 2009.

⁹ *MEOT*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰ *MEOT*, p. 179. On pourrait mettre en parallèle cette définition de la pensée esthétique avec celle que donne Hegel dans son *Introduction à l'Esthétique* : « Ces cours sont consacrés à l'esthétique ; leur objet est le vaste royaume du beau, et ils ont plus précisément l'art, et même le *bel art* pour domaine », G. W. Hegel, *Esthétique*, vol. I, trad. J.-P. Lefevre et V. von Schrenck, Éd. Aubier, Paris, 1995, p. 5.

d'art telles qu'elles existent à l'état institutionnel dans une civilisation donnée »¹¹. En effet, en tant que *tendance*, et plus précisément en tant que « tendance fondamentale de l'être humain », la pensée esthétique est à la fois plus originaire et plus universelle que l'art, elle est proprement *l'analogue de la pensée magique*, c'est-à-dire qu'elle rappelle et réitère « un univers à la fois subjectif et objectif antérieur à toute distinction de l'objet et du sujet, et par conséquent aussi à toute apparition de l'objet séparé »¹². D'où l'importance centrale de l'« impression esthétique » dans l'analyse de Simondon, car « l'impression esthétique, précise-t-il, n'est pas relative à une œuvre artificielle », elle « implique surtout le sentiment de la perfection complète d'un acte »¹³. Or, ce primat de l'impression esthétique comprise comme acte va enclencher toute l'analyse de la pensée esthétique de Simondon, le portant à redéfinir la beauté et l'art en fonction de cette « perfection qui donne objectivement [à l'acte] un rayonnement et une autorité par laquelle il devient un point remarquable de la réalité vécue, un nœud de la réalité éprouvée. Cet acte devient un point remarquable du réseau de la vie humaine insérée dans le monde ; de ce point remarquable aux autres, une parenté supérieure se crée qui constitue un analogue au réseau magique de l'univers »¹⁴.

On comprend dès lors que la pensée esthétique exprime l'impression esthétique, qui est comme son *fond(s)*. Elle est donc un *acte* universel qui réalise à nouveau la *réticulation* de l'espace et du temps¹⁵. L'idée que la pensée esthétique est « ce qui maintient la fonction de totalité »¹⁶ n'a pas d'autre sens que cette réticulation, comme Simondon le confirme d'ailleurs un peu plus loin : « Le caractère esthétique d'un acte ou d'une chose est sa fonction de totalité, son existence, à la fois objective et subjective, comme point remarquable. Tout acte, toute chose, tout moment ont en eux une capacité de devenir des points remarquables d'une nouvelle réticulation de l'univers »¹⁷. On peut donc dire que la pensée esthétique est indissociable de la réticulation, plus précisément, en tant qu'activité esthétique, elle *préserve* cette structure de réticulation, c'est pourquoi elle est analogue à la pensée magique. Elle est ainsi « médiation directe entre l'homme et le monde, monde intermédiaire entre l'homme et le monde »¹⁸ ; et lorsque « la médiation entre l'homme et le monde devient elle-même un monde, structure du monde », alors la pensée esthétique peut réunir la réalité de figure de la technique et la réalité de fond de la religion, notamment en faisant communiquer l'impression esthétique qu'elles ont en commun, recomposant par là une unité qui soit une véritable « redécouverte de la totalité magique »¹⁹.

Une fois universalisée à partir de l'impression esthétique et redéfinie comme pouvoir de réticulation, la pensée esthétique implique une conception tout aussi radicale de la beauté. Pour Simondon « c'est en effet l'*insertion* qui définit l'objet esthétique, et non l'imitation : (...) Une statue, en un certain sens, imite un homme, et le remplace, mais ce n'est pas en cela qu'elle est œuvre esthétique ; elle l'est parce qu'elle s'insère dans l'architecture d'une ville, marque le point le plus haut d'un promontoire, termine une muraille, surmonte une tour »²⁰. La beauté n'est donc pas inhérente à un objet ou assujettie à un ensemble de normes définies à partir d'un archétype, elle est l'impression esthétique exprimée dans une réticulation du monde humain et du monde naturel qui reste *insérée* dans la réalité qui la porte. Ce qui signifie que

¹¹ *Ibid.*

¹² *MEOT*, p. 163.

¹³ *MEOT*, p. 180.

¹⁴ *Id.*, *ibid.*

¹⁵ Ludovic Duhem, « La réticulation du monde. Simondon penseur des réseaux », in Vincent Bontems (dir.) *Gilbert Simondon ou l'invention du futur. Colloque de Cerisy*, Paris, Klincksieck, 2016.

¹⁶ *MEOT*, p. 179.

¹⁷ *MEOT*, p. 181.

¹⁸ *MEOT*, p. 183.

¹⁹ *MEOT*, p. 182.

²⁰ *MEOT*, pp. 183-184. Nous soulignons.

« ce n'est jamais à proprement parler l'objet qui est beau : c'est la *rencontre*, s'opérant à propos de l'objet, entre un aspect réel du monde et un geste humain »²¹. La beauté n'adhère donc pas à un objet ou à un sujet, elle est chaque fois le symbole d'une rencontre, c'est pourquoi « l'objet esthétique est en fait un *mixte* pour Simondon : il appelle un certain geste humain, et par ailleurs il contient, pour satisfaire ce geste et lui correspondre, un élément de réalité qui est le support de ce geste, auquel ce geste s'applique et auquel il correspond »²². Cela entraîne que « l'objet esthétique n'est pas à proprement parler un objet pour Simondon ; il est aussi partiellement le dépositaire d'un certain nombre de caractères d'appel qui sont de la réalité sujet, du geste, attendant la réalité objective en laquelle ce geste peut s'exercer et s'accomplir ; l'objet esthétique est à la fois objet et sujet : il attend le sujet pour le mettre en mouvement et susciter en lui une part de la perception et d'autre part la participation. La participation est faite de gestes, et la perception donne à ces gestes un support de réalité objective »²³.

On peut alors se demander si cette conception ne déréalise pas l'objet esthétique, au sens où elle lui ôte toute consistance pour en faire un pur jeu abstrait. Au contraire, l'intention fondamentale de Simondon est de désubstantialiser l'objet esthétique sans le déréaliser²⁴, d'où l'importance de considérer la rencontre elle-même comme un *geste*, c'est-à-dire comme un acte réel qui répond à un appel tout aussi réel. Leur combinaison n'est donc ni fortuite ni arbitraire, elle est déterminée dans le temps et dans l'espace, tout en restant imprévisible. Elle est en quelque sorte une évidence inappropriable et signifiante du rapport de l'homme et du monde qui se manifeste dans une réticulation nouvelle de l'univers.

C'est pourquoi Simondon insiste tant pour liquider le privilège ontologique de l'œuvre d'art afin de lui substituer l'inobjectivité du geste : « tout geste médiateur est esthétique dit-il, même et peut-être essentiellement en dehors de l'œuvre d'art. Le geste esthétique complet, à la fois sacré et profane, ne peut que difficilement se trouver dans l'œuvre d'art, qui est en général ou sacrée ou profane. (...) L'impression esthétique complète et réelle (...) ne naît pas de l'œuvre d'art, sacrée ou profane, et elle n'exige même pas que l'œuvre d'art soit présente au moment où l'impression se manifeste »²⁵. C'est bien l'impression esthétique qui est première, elle est à la fois principe et condition de la beauté. Pourtant, l'impression esthétique n'est jamais donnée, sinon la beauté ne pourrait jamais se dire d'une rencontre. Pour Simondon, la beauté est indéterminée, dans la mesure où elle résulte toujours de l'effort indirect d'un sujet. La beauté est ainsi comme un détour, dans le sens où elle est « accomplissement de ce qu'on ne cherchait pas à accomplir, de ce pour quoi on ne faisait pas directement effort, et qui pourtant était obscurément ressenti comme un besoin complémentaire, à travers une tendance vers la totalité. La tendance vers la totalité est principe de la recherche esthétique »²⁶. La beauté est en quelque sorte le symbole de cette recherche.

Toute l'originalité de Simondon est donc de considérer « la réalité esthétique » comme « préobjective »²⁷, c'est-à-dire de l'expliquer comme une tendance vers la totalité qui est réelle avant d'être objective, universelle avant d'être subjective. C'est pourquoi l'existence de l'objet esthétique est relativisée pour être refondée au niveau le plus primaire de la vie, celui qui

²¹ *MEOT*, p. 191. Nous soulignons.

²² *Id.*, *ibid.* Nous soulignons.

²³ *MEOT*, pp. 191-192.

²⁴ Nous empruntons cette formule à J.-H. Barthélémy qui symbolise ainsi la radicalité positive du geste ontologique de Simondon. Cf. J.-H. Barthélémy, *Penser l'individuation. Simondon et la philosophie de la nature*, Éd. L'Harmattan, Paris, 2005.

²⁵ C'est le cas du Romantisme mais non pas de l'art classique (comme le dit Simondon juste après), ce qui signifie qu'elle est une condition historique et non pas ontologique.

²⁶ *MEOT*, p. 198.

²⁷ *MEOT*, p. 192. Que la réalité esthétique soit « préobjective » n'exclut pas le jugement esthétique mais l'intègre au contraire comme dimension génétique et composite de l'existence de l'œuvre d'art elle-même. Simondon dit en effet que « le jugement esthétique reste en général un *mixte* de jugement technique et de jugement esthétique pur » (p. 194) et qu'il est aussi soumis à une genèse, notamment dans les œuvres qui ont pour matériau la durée.

manifeste « une certaine façon d'être du vivant dans le monde, comportant des caractères d'appel, des directions, des tropismes au sens propre du terme »²⁸. Simondon effectue ainsi un saut en deçà de la perception, sans doute plus originaire que toute phénoménologie possible.

Cependant, si la liquidation du privilège ontologique de l'œuvre d'art permet d'universaliser la pensée esthétique, la relativisation de l'objet esthétique comme rencontre n'a-t-elle pas pour conséquence immédiate de liquider l'art ? Au contraire, l'art s'en trouve plutôt renforcé. Car si l'art n'est pas pour Simondon le simple domaine de coexistence des œuvres d'art²⁹, et même si « l'art institué, l'art artificiel n'est encore qu'une préparation et un langage pour découvrir l'impression esthétique vraie » et qu'il « devient un écran qui empêche l'apparition de la véritable impression esthétique » quand il devient esthétisme, l'art est d'autant plus consistant qu'il se désubstantialise en s'universalisant. Et c'est avant tout parce qu'il « vise un univers à partir de l'effort humain et reconstitue une unité »³⁰ qu'il est consistant. Autrement dit, l'art n'est pas liquidé mais relativisé, au lieu d'être une juxtaposition d'êtres sans relation à la totalité, il est volonté d'unité de la culture, force de convergence de la technicité et de la sacralité. Sa consistance n'est donc pas objective ou subjective, mais bien préobjective : elle est pleinement achevée dans le réseau d'analogies qu'il constitue comme geste réciproque de l'homme et du monde. C'est pourquoi Simondon donne à l'art une dimension ontologique sans pour autant restaurer ce qu'il voulait conjurer (le privilège ontologique de l'œuvre d'art). Cette dimension ontologique est relative à la théorie des phases elle-même, considérée comme succession des modes de la technicité. En effet, en tant qu'analogie structurale et qualitative, « l'art est bien ce qui établit la transductivité des différents modes les uns par rapport aux autres »³¹. Plus précisément, 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 »³². Simondon donne alors le nom d'« intention esthétique » à ce pouvoir transductif qui s'exerce sur les modes.

Pourtant, même si la « destinée de la pensée esthétique » est d'être en effet l'« œcuménisme de la pensée », c'est-à-dire l'effort indéfini pour « reconstituer à l'intérieur de chaque mode de pensée une réticulation qui coïncide avec la réticulation des autres modes de pensée »³³, elle est toutefois incapable pour Simondon de fournir les conditions à la fois théoriques et pratiques pour la reconstitution de l'unité de la culture. Deux raisons justifient ce rejet inattendu : d'une part « le pouvoir de convergence de l'activité esthétique ne s'exerce pleinement qu'au niveau de la relation entre les formes primitives des techniques et des religions »³⁴, et non pas au niveau des formes actuelles, issues d'un deuxième déphasage, que sont la science et l'éthique ; d'autre part, bien que l'art soit effectivement transductif, il « vise à trouver des modes sans sortir d'un mode, seulement en le dilatant, en le reprenant, en le perfectionnant »³⁵, ce qui l'empêche de récapituler tous les modes, condition indispensable aux yeux de Simondon pour « édifier une relation stable et complète entre les techniques de l'homme et les pensées sociales et politiques »³⁶. C'est donc la pensée philosophique qui

²⁸ *MEOT*, p. 192. Simondon réaffirmera les conditions physico-biologiques de l'invention artistique dans le cours *Imagination et Invention* de 1965-66 (PUF, 2014). À ce sujet, voir Ludovic Duhem, « La théorie du cycle de l'image de Simondon », J.-J. Wunenburger et J. Lamy (dir), *L'histoire de l'imagination en France (1945-2000)*, Paris, Garnier, 2016.

²⁹ Ce qu'est encore le « monde de l'art » des philosophes analytiques, au sens où ils ne prennent absolument pas en compte le système individu-milieu ; car le « milieu de l'art » - au sens de Simondon cette fois-ci - est autant un milieu physique qu'un milieu biologique, psychique, social et techno-artistique.

³⁰ *MEOT*, p. 193.

³¹ *MEOT*, p. 199.

³² Id., *ibid.*

³³ *MEOT*, p. 181.

³⁴ *MEOT*, p. 201.

³⁵ *MEOT*, p. 199.

³⁶ *MEOT*, p. 215.

« convient pour une pareille élaboration, conclut Simondon, parce qu'elle peut connaître le devenir des différentes formes de pensée, et établir une relation entre des étapes successives de la genèse, en particulier entre celle qui accomplit la rupture de l'univers magique naturel et celle qui accomplit la dissociation de l'univers magique humain, et qui est en train de s'accomplir »³⁷.

Vers une esthétique génétique

Il se dégage de ce dernier passage une téléologie implicite à la théorie des phases, faisant surgir une *tension interne* entre le statut de la pensée esthétique dans ce cadre et sa nature transductive. Au fond, cette tension interne situe l'enjeu de l'esthétique chez Simondon au-delà de sa propre méditation esthétique dans *MEOT*. Il faut donc relire la théorie des phases à la lumière de la théorie de l'individuation, car elle comporte une théorie des phases de l'être de laquelle toute téléologie implicite est absente. C'est à cette condition critique que la convergence des théories élaborées dans le cadre de la philosophie de l'individuation et de la technique est possible, préalable indispensable à toute esthétique complète génétiquement fondée³⁸.

Lille, 2008 (révisé en 2016 pour la traduction espagnole)

³⁷ *MEOT*, p. 216. Nous soulignons. L'étude *Psycho-sociologie de la technicité* prolongera cette analyse en la corrigeant. Simondon sera en effet moins strict quant à la capacité de la pensée esthétique à prendre en charge le sens du devenir, à savoir la reconstitution de l'unité de la culture par réincorporation de la technique. Il prend notamment position dans sa Conclusion en faveur d'une « esthétique négative » : « La convergence de la technicité et de la sacralité comme fondement d'une culture est possible au niveau de l'œuvre esthétique, qui exprime un état actuel des forces et des pouvoirs humains, entre l'unique amené du passé et du pouvoir de réticulation ouvert sur l'avenir de la réalité technique ». (...) « Si la rencontre de la technicité et de la sacralité est possible à travers l'art, c'est au niveau des vastes réseaux : ici apparaissent des notions qui, tout particulièrement en leur aspect négatif, réunissent les catégories de la schématisation technique et de l'intuition sacrée. C'est une *esthétique négative*, apte à percevoir la monstruosité, dans les processus d'organisation et de développement ; la catégorie positive qui correspond à la prise de conscience de la monstruosité est celle de l'*optimisation fonctionnelle*, recherchant dans l'organisation des êtres le plus haut niveau de forme. Or, dans les œuvres dues à la constructivité du travail humain, il n'y a pas de forme dynamique absolument parfaite, il subsiste quelque chose de négatif, un aspect par lequel l'être constitué s'oppose à lui-même et se détruit au cours de son fonctionnement : l'être n'est jamais totalement concret, il est toujours dans une certaine mesure monstrueux. Une étude de la téléologie implicite des êtres réunit l'intuition de sacralité et la normativité opératoire des techniques. Elle dépasse les éthiques, relatives à un mode psycho-social d'existence déjà donné, et localisé, donc adiabatique » (p. 43. Simondon souligne).

³⁸ Pour une discussion complète des conditions philosophiques d'une esthétique génétique, voir Ludovic Duhem, *L'être préindividuel de l'œuvre d'art. Introduction à une philosophie de la création*, thèse de Doctorat, Lille, 2008. Aujourd'hui (2016), je considère que cette esthétique génétiquement fondée doit devenir en son principe une techno-esthétique. À ce sujet, voir Ludovic Duhem, « Introduction à la techno-esthétique », revue *www.archee.qc.ca*, Montréal, janvier 2010 et Ludovic Duhem « Entrer dans le moule. Individuation et poétique », in *La Part de l'Œil*, « Formes et forces. Topologies de l'individuation, Deleuze, Simondon, n°26-27, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2013.