

# ART ET TECHNOLOGIE<sup>1</sup>

## *Une approche philosophique avec Gilbert Simondon*

(Introduction à la techno-esthétique 2)

*Préambule : la triple signification du titre et les enjeux du séminaire*

« Art et technologie : une approche philosophique avec Gilbert Simondon ». Tel est le titre que j'ai choisi de donner à ce séminaire. Ce titre signifie essentiellement trois choses :

- 1) Il s'agit d'examiner ensemble la *relation* de l'art et de la technologie, c'est-à-dire de s'intéresser à autre chose qu'un rapport purement théorique entre deux réalités sans communication dans les pratiques. Si la relation entre art et technologie mérite une attention particulière en effet, c'est que la réalité artistique semble aujourd'hui indissociable de la *technologie*, comme support, comme instrument et comme discours. Ce sont non seulement les pratiques artistiques qui sont concernées mais aussi les pratiques esthétiques, c'est-à-dire que la technologie affecte autant la manière de faire de l'art que la manière de le recevoir et de le transmettre. La relation entre l'art et la technologie doit donc d'emblée être comprise des deux côtés de la relation esthétique: et du côté de l'artiste et du côté de l'amateur, sans quoi on risque de réduire le problème technologique de l'art à un domaine limité, comme celui de l'art numérique, alors que c'est l'ensemble de l'*expérience sensible du monde* qui est en question. Poser le problème de la relation entre l'art et la technologie signifie donc chercher à comprendre en profondeur et selon tous ses aspects, le *tournant technologique de la sensibilité* que nous vivons et qui change notre relation au monde et à nous-mêmes. Disons-le tout de suite, cette compréhension n'est en aucune manière une tentative de réduire l'art à la technologie ou de poser dogmatiquement que notre relation au monde et à nous-mêmes est exclusivement et de manière permanente une relation technologique. Mais refuser de penser ce tournant technologique de la sensibilité reviendrait à nous tenir loin du monde et de nous-mêmes ; car ainsi réfugiés dans le ressentiment et l'ignorance, nous serions incapables d'envisager que l'art peut encore s'opposer à la domination que la technologie peut aussi engendrer.

---

<sup>1</sup> Cet article est le texte intégral d'un séminaire donné à l'ISELP (Institut Supérieur d'Étude du Langage Plastique) à Bruxelles en mai 2011 avec pour titre : *Art et technologie. Une approche philosophique avec Gilbert Simondon*. Il s'agissait donc de poser le problème de l'art et de la technologie à travers une introduction à la philosophie de Simondon, et cela, pour un public composé en majorité de non philosophes. Certaines difficultés de la pensée de Simondon ont donc été volontairement mises de côté et certaines précisions développées oralement à la suite des questions du public. De nombreuses images et schémas accompagnaient chaque séance.

- 2) Ce titre signifie ensuite qu'il s'agit de proposer une « approche philosophique » de la relation entre art et technologie. Il faut entendre par là que je ne donnerai pas la priorité à une analyse historique détaillée de l'« art technologique », même s'il faudrait situer quand et comment on passe d'un art « technique », ce qu'est l'art depuis toujours comme on le verra, à un art « technologique ». Si une histoire est nécessaire, et si cette histoire ne peut faire l'économie des œuvres et des pratiques, ce n'est pas l'« art technologique » comme genre artistique dont il sera question, mais bien de la signification de ce passage d'un art technique à un art technologique entre les années 1960 et 1990, au moment où la *révolution numérique* a lieu<sup>2</sup>. Plus précisément, c'est moins une approche historique que développera ce séminaire qu'une approche *génétiq*ue. L'art, en passant d'un régime technique à un régime technologique, change de « phase » à l'intérieur d'un processus général d'évolution du rapport de l'homme au monde, c'est-à-dire de l'évolution biologique et technique de l'esprit humain.
  
- 3) Ce titre signifie enfin que cette approche philosophique se fera « avec » Gilbert Simondon, au moins en deux sens : premièrement, en élaborant une philosophie de la genèse des individus physiques, biologiques, psychosociaux et techniques, ce philosophe français (né en 1924 et mort en 1989) nous permet d'approcher, plus qu'aucun autre, la relation entre l'art et la technologie, parce qu'il nous invite à penser sans préjugés métaphysiques ce qu'est la genèse d'un être, et à réhabiliter la technique comme réalité intermédiaire entre le monde naturel et le monde humain, hors de l'alternative entre un *technicisme intempérant* et un *humanisme technophobe* qui ruine toute prétention à penser la technique depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nous (c'est-à-dire de De la Mettrie à Heidegger). Ce séminaire sera donc *une introduction à la pensée de Simondon à travers le problème de l'art et de la technologie*. Mais proposer une approche philosophique avec Gilbert Simondon signifie deuxièmement que je vous propose ici *mon* interprétation de Simondon, d'abord et avant tout parce que je vous propose un *prolongement* de sa pensée. Car si l'on trouve des méditations relatives au sensible et à l'art dans son œuvre, il n'existe pas à proprement parler de doctrine esthétique autonome. Par prolongement, il faut alors comprendre non pas une application sans modifications de ses théories de l'individuation et de la technique au domaine de l'art, mais quelque chose comme une *insertion* dans son œuvre qui permet d'aller plus loin. C'est donc moins *à partir* de sa pensée que nous allons éclairer la relation entre art et technologie qu'*à travers* elle.

### *Introduction : le tournant technologique de l'art*

Comme vous avez pu certainement en faire l'expérience, lors de vos visites dans les institutions artistiques, mais aussi dans les galeries, ou encore dans la rue, l'art semble désormais *indissociable* de la technologie. L'intrication de l'art et de la technologie est telle, qu'une simple panne peut nous priver de toute expérience esthétique de l'œuvre. Qui, en effet, ne s'est pas déjà

---

<sup>2</sup> La technologie se constitue par le conditionnement réciproque de la science et de la technique. Si la technologie a pu connaître des précédents dans l'Antiquité à Alexandrie, à la Renaissance à Florence, à l'âge Classique à Paris, elle est pleinement effective avec le couplage des machines à information et des réseaux de communication.

trouvé dépité devant une « œuvre » ou plutôt un « dispositif » artistique parce qu'il ne fonctionnait pas ou parce que la procédure n'était pas claire pour le faire fonctionner ? N'avons-nous pas tous fait au moins une fois l'expérience de lancer un regard suppliant vers un médiateur pour obtenir quelque explication sur l'attitude et les opérations à effectuer pour que « ça marche », ou pire, n'avons-nous pas fait l'amère expérience un jour d'entendre ce même médiateur nous expliquer que « l'installation ne fonctionne pas » ou qu'il ne sait pas la faire fonctionner et qu'il est donc inutile de vouloir la contempler ? A cause de l'inflation technologique de l'art, il semblerait que nous soyons de plus en plus privés de l'expérience esthétique comme telle, qu'en dehors du fonctionnement il n'y a strictement rien à voir, et qu'il est donc vain d'attendre une quelconque révélation sur le monde, sur soi-même ou sur l'art. Il y a en ce sens une *dépendance* de notre expérience esthétique au fonctionnement technique, mais bien souvent cette dépendance est une véritable *réduction de l'effet esthétique de l'œuvre au fonctionnement technique*. En cas de dysfonctionnement ou de panne, l'œuvre est inaccessible voire inexistante : un « bug » informatique survient et au lieu d'avoir une animation numérique réaliste on contemple le monochrome bleu de l'absence de signal vidéo – qui n'est d'ailleurs pas sans qualités esthétiques –, un capteur défaillant et le robot censé accomplir de gracieux mouvements en fonction de notre déplacement est comme le cadavre d'une bête morte ou comme un vieux tas de ferraille abandonné dans une casse – ce qui n'est pas sans qualités esthétiques non plus –, ou votre ordinateur ne possède pas la dernière version du logiciel « Flash » et le site web reste inaccessible. Quand elle fonctionne, on ne sait plus alors s'il faut admirer dans l'œuvre le travail de l'ingénieur qui a conçu le programme, l'utilisation qu'en fait l'artiste ou l'intelligence de l'opérateur qui sait la faire fonctionner correctement – c'est-à-dire nous-mêmes dans le cas des œuvres interactives où l'on éprouve une certaine satisfaction narcissique à avoir réussi à faire fonctionner le dispositif –, avec au cœur même de cette hésitation dans l'assignation de notre admiration, le sentiment qu'à tout moment il peut y avoir un dysfonctionnement qui annule toute tentative de compréhension et d'évaluation de l'œuvre. Au fond, *les conditions de fonctionnement et d'accès à l'œuvre, en tant qu'elles sont technologiques, affectent notre rapport à l'œuvre*, c'est-à-dire qu'elles conditionnent nos attentes, nos jugements, nos savoirs, notre rapport à l'art en général.

Il faut toutefois préciser que cette réduction de l'effet esthétique au fonctionnement technique, bien qu'elle soit commune à toutes les œuvres et pratiques artistiques qui supposent une alimentation électrique, une interface informatique et une procédure de fonctionnement, relève surtout des œuvres les moins abouties, celles qui sont issues d'un *rapport infantile à la technologie*. On peut s'en apercevoir assez régulièrement si l'on prête attention au discours des artistes, des galeristes, des médiateurs et des critiques, bref au *discours dominant des institutions de l'art*, ce discours ayant tendance à valoriser non seulement le contenu technologique mais implicitement sa « version » actuelle. Deux œuvres utilisant la même technologie seront ainsi jugées différemment en fonction de la « version » du programme qu'ils utiliseront, la plus récente frappant de ridicule celle qui la précède. Cette attitude est malheureusement courante, elle repose sur une totale méprise de ce qu'est la technologie et comment l'art peut l'incorporer. C'est ce que nous comprendrons avec Simondon lors de la deuxième séance. Cette attitude est infantile parce qu'elle repose sur la valeur sociale que procure le prestige associé à la nouveauté apparente, synonyme de maîtrise de ce qui n'est pas encore répandu, familier, intégré à la communauté des savoirs. L'artiste qui utilise ce qui n'est pas encore partagé par tous est alors un « pionnier », un être d'exception qui est en « avance sur son temps », et qui prépare, par son activité, le reste de la

société à prendre exemple sur lui. La nouveauté est un critère *psychosocial*, c'est une valeur économique qui opère une *sélection* dans la culture des objets à valoriser et repose sur une logique industrielle d'obsolescence programmée, il ne s'agit donc en rien d'un critère technique ni même artistique. Une œuvre d'art qui intègre une version plus récente d'un logiciel n'est pas meilleure qu'une autre œuvre fonctionnant avec une version antérieure ni même meilleure qu'une œuvre se présentant à nous sans logiciel d'aucune sorte. De même qu'un robot de Bill Vorn n'est pas meilleur qu'une machine de Tinguely parce qu'il est issu de la robotique et fonctionne à l'aide de capteurs alors que la machine de Tinguely est issue de la mécanique et fonctionne à l'aide de courroies et de leviers.

Cependant, l'appréciation de la qualité esthétique d'une œuvre qui intègre la technologie comme condition d'existence requiert une réelle connaissance technique, sans quoi on rate une *dimension essentielle* de cette œuvre. Une œuvre d'art technologique réclame un jugement esthétique spécifique, un jugement qui est un mixte de jugement technique et de jugement esthétique. C'est à la fois un jugement de connaissance fondé sur le concept de l'objet et un jugement de goût dont la finalité est le plaisir, pour parler comme Kant. Mais, en tant qu'il est un *mixte* de jugement de connaissance et de jugement de goût, le jugement esthétique des œuvres technologiques est je crois irréductible à ce que Kant appelle l'« agréable », car il s'agit à mon sens d'un jugement *techno-esthétique*. Il faudrait même dire que tout jugement esthétique, quelle que soit l'œuvre considérée, est un jugement techno-esthétique dans la mesure où même si l'on a pas besoin du concept de l'objet pour apprécier l'œuvre, pour éprouver du plaisir et la trouver belle en réclamant l'assentiment universel, ce jugement de goût est toujours accompagné, si ce n'est mêlé, d'un jugement technique : quant à la qualité des matériaux utilisés, quant à l'habileté de l'artiste, quant à l'organisation générale de l'œuvre, quant au mode de participation au fonctionnement. Pour le dire simplement, quand on trouve une œuvre belle, on se demande tout de suite comment c'est fait, n'en déplaise aux esthètes qui vous riront au nez. C'est pourquoi, sans doute n'y a-t-il pas de jugement esthétique pur, même lorsqu'il s'agit d'évaluer une sculpture égyptienne, une peinture de Monet, un poème de Maeterlinck ou une sonate de Bach. Ce qui change avec l'art technologique par rapport à l'art technique, c'est que le jugement technique égale le jugement esthétique, sans que pour autant tout sentiment de plaisir ou de déplaisir ne soit supprimé. Au contraire, il n'est pas impossible que le jugement esthétique, qui précède souvent le jugement technique, soit renforcé par le jugement technique, dans la mesure où l'on prend plaisir à faire *communiquer* sensation et connaissance et à découvrir une mise en forme inattendue de cette connaissance. Il y a ainsi un *conditionnement réciproque* entre esthétique et technique, et le paradoxe est que ce conditionnement réciproque est ce qui fait la liberté de l'art, liberté à l'origine de l'œuvre et de notre jugement<sup>3</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'attitude infantile à l'égard de la technologie consiste avant tout à croire que la technologie sauve l'art, que l'on peut masquer par un fonctionnement technique complexe un défaut esthétique. Il en va de même lorsque nous sommes pleins d'admiration et de

---

<sup>3</sup> La question du jugement esthétique et du jugement technique est une question d'une importance décisive et d'une difficulté considérable. Il faudrait un développement bien plus important qu'pour en situer les enjeux et en donner une théorie satisfaisante. Ce n'est pas l'objet de ce séminaire. Deux points sont importants à considérer cependant : 1) le jugement technique est irréductible au jugement esthétique et réciproquement, en tant qu'ils sont pourtant conditionnés l'un par l'autre ; 2) le jugement technique, en tant que jugement de connaissance, est irréductible à l'adéquation entre moyens et fins, entre normes et exécution, entre intentions et conventions ; le jugement technique est un jugement de connaissance du *fonctionnement*, qui est différent à la fois de la fonction et de l'usage.

respect devant une œuvre technologiquement exubérante, dont on ne comprend pas le fonctionnement ni la finalité, mais qui nous dépasse, alors que rien en elle est de l'ordre du sacré. C'est par méconnaissance de la technologie et sous l'influence du discours dominant que nous adoptons une telle attitude, souvent ambivalente puisqu'elle contient en elle à la fois de l'admiration et du respect, mais aussi une irritation, voire une exaspération devant ce que l'on ne comprend pas et dont on sait pourtant que toute grandeur disparaîtrait sitôt la connaissance acquise. L'expérience esthétique que nous vivons alors est *décevante* par principe, seulement, le moment de la prise de conscience de l'illusion technologique est sans cesse repoussé par le fonctionnement de l'œuvre, mais surtout par le contexte d'exposition qui constitue une sorte de piège duquel on ne peut pas se défaire. L'œuvre n'est plus alors qu'un *instrument du pouvoir* qui nous assujetti au cœur même de l'expérience. Notre participation n'est plus celle qui tient ensemble ce qui est plus grand que nous et ce qui est plus petit que nous par l'intermédiaire de l'œuvre d'art, elle n'est plus ce qui nous permet d'entretenir une relation avec ce qui est révolu et ce qui n'est pas encore, tout au contraire, notre participation est devenue ce qui nous isole, nous aliène, nous condamne à l'expérience du vide du temps et de l'espace. Mais là encore, ce n'est pas la technologie en elle-même qui produit cette situation d'annulation de l'expérience et d'assujettissement aux dispositifs de pouvoir, mais notre *méconnaissance* de la technologie, de sa nature, de son évolution et de son sens. En clair, nous nous rendons esclaves de ce que nous ne voulons pas connaître. Nous verrons que la *réhabilitation de la technique comme réalité humaine* et *l'impératif d'une culture technique* pour l'émancipation de l'homme est décisive pour Simondon. C'est donc précisément ce refus de connaissance de la technique qui produit l'attitude infantile à l'égard de la technologie.

Cette déception intrinsèque à l'expérience est d'autant plus renforcée aujourd'hui depuis que les dispositifs d'accès, de médiation et de transmission de l'art, sont technologiquement déterminés. Même dans les expositions d'art classique, vous avez pu là encore le constater comme moi, il est devenu quasiment impossible d'échapper aux dispositifs muséographiques et aux systèmes d'accompagnement à la visite. Une visite au musée ne se conçoit plus sans audio et vidéo-guides, sans postes multimédias de consultation d'archives, voire sans les « smartphones » des autres visiteurs qui téléphonent, photographient, filment ce qu'ils « voient », et pire encore sans les consoles de jeux vidéos portables dont les couleurs saturées et les musiques stridentes sont bien plus stimulantes que les tons brunâtres des maîtres du passé. Tout cela fait écran à toute expérience des œuvres en se plaçant constamment entre nous et elles. Bien que cette situation prête évidemment à sourire, il se passe là quelque chose d'extrêmement important, puisqu'il n'est plus question de rencontrer une chose qui nous regarde, dans la nudité de sa présence, mais de l'éviter, c'est-à-dire de se détourner d'elle, en multipliant par exemple les images qui seront évaluées entre elles plutôt qu'à l'original, comme le montre avec un comique désespérant la horde compacte de touristes qui viennent au Louvre faire une image de La Joconde, pour dire à leur amis qu'en allant en Europe ils l'ont vu. La Joconde est avant tout un souvenir pour eux, en fait, elle n'est plus qu'un souvenir de ce qu'elle était. Ce qu'elle était – et ce qu'elle peut être encore – c'est une énigme de la présence, énigme que tissent le fameux sourire inchoatif qui anime merveilleusement son visage et ce regard qui ne cesse d'être tourné vers nous ; sourire et regard qui ne seraient rien d'ailleurs, ni l'un, ni l'autre, sans la magistrale technique du *ciarobscurio* et du *sfumato* de Léonard. Je crois, tout comme Daniel Arasse, qu'on ne voit une œuvre que lorsqu'elle s'est levée, lorsque tournée vers nous, nous nous tournons vers elle, qu'à son appel nous

répondons par un geste dont nous étions incapables sans elle. Il faut parfois toute une vie de pour voir se lever une œuvre d'art, infiniment plus que l'instant nécessaire pour prendre une image.

Mais là encore, toute la technologie qui accompagne notre visite, qui occulte les œuvres et dérive notre attention vers tout autre chose que l'expérience esthétique, n'est pas, par essence, responsable de cette situation. Ou plus précisément, la situation que tous ces intermédiaires servent au lieu de résoudre résulte d'une attitude de soumission générale à la technologie par méconnaissance de la technologie pour elle-même. Car d'une certaine manière, il n'y a pas d'expérience nue de l'œuvre d'art, la présence qu'elle manifeste n'est jamais pure, elle est toujours associée à un *milieu technique*. On pourrait ainsi établir toute une histoire du milieu technique associé à la perception des œuvres d'art. Callistrate regarde Phidias avec le milieu technique de l'écriture ; Vasari regarde Michel-Ange avec le milieu technique de l'imprimerie ; Diderot regarde Chardin avec le milieu technique de la presse ; Baudelaire regarde Delacroix avec le milieu technique de la photographie ; Deleuze regarde Bacon avec le milieu technique du cinéma ; et nous regardons aujourd'hui Fabre avec le milieu technique du réseau Internet. Cette évolution du milieu technique associé à l'œuvre et à notre regard, change notre regard : nous ne voyons plus comme Callistrate ni Diderot, nous ne voyons même plus comme Deleuze, car notre mode d'accès aux œuvres ayant changé, leur mode d'existence n'est plus tout à fait le même pour nous. Cela ne veut pas dire que Phidias, Chardin ou Bacon ne sont plus accessibles, ils sont accessibles selon un *autre* milieu technique. Autrement dit, l'accès à l'art n'est jamais absolu, la rencontre avec une œuvre d'art est toujours *techniquement* déterminée, ce qui n'est pas seulement une manière de dire qu'elle est historiquement déterminée, car c'est la structure même de notre regard qui change avec l'évolution du milieu technique de l'expérience. En ce sens, il n'y a pas de présence possible, c'est-à-dire d'objet réel et de perception concrète, sans un milieu technique. Non seulement l'œuvre d'art est un *produit* de l'activité technique, mais la perception même que l'on en a est aussi technique, dans la mesure où le lieu qui la contient, le langage que l'on utilise pour la décrire, les lunettes qui nous aident à la voir, le cartel qui nous renseigne sur l'auteur, conditionnent notre rencontre avec elle et font même partie de l'œuvre, de ce qu'elle est pour nous comme « présence ». Il suffirait de retirer ou de modifier l'un de ces éléments pour que l'œuvre paraisse différente, tel ou tel aspect venant en avant, alors que d'autres s'évanouiraient. L'œuvre d'art n'est donc jamais seule en ce sens. Même lorsqu'elle n'est qu'un cube noir de métal posé dans une salle blanche, elle est le *système* qu'elle forme avec son milieu technique associé.

Tous ces aspects convergent dans ce que l'on peut appeler avec Stiegler le « tournant technologique de la sensibilité »<sup>4</sup>. Car le *tournant technologique de l'art* est la traduction d'un processus d'individuation psychique et collective qui concerne l'ensemble de l'expérience humaine, c'est-à-dire la sensibilité en général. C'est donc autant la manière de faire de l'art, la manière de percevoir l'art que de sentir le monde qui est transformée par le passage de la *sensibilité technique* à la *sensibilité technologique*. A la différence de la sensibilité « technique » où l'expérience du monde est encore au niveau de l'homme, cette expérience médiatisant les forces de la terre avec les esprits du ciel, modelant et taillant ce qui est à portée de la main sous l'autorité d'un savoir transmis par les anciens, la sensibilité « technologique » est une expérience du monde qui dépasse

---

<sup>4</sup> Bernard Stiegler, « Le tournant machinique de la sensibilité musicale », in *Révolutions industrielles de la musique*, Cahiers de médiologie/IRCAM, Paris, Fayard, 2004, p. 6-20, repris dans Bernard Stiegler, *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005.

le niveau de l'homme, cette expérience se dédoublant vers l'infini cosmique et l'infini atomique, modulant et modifiant ce qui est hors de portée de la main sous l'autorité d'un savoir inséparable de la science et de l'industrie, c'est-à-dire du calcul et du contrôle, et transmis par des machines à mémoire codée. Si l'époque technique de la sensibilité fixait un cadre strict à l'expérience du monde, dont les limites étaient elles aussi extrêmement contraignantes, si les puissants avaient effectivement le monopole de l'organisation du monde sensible à travers leurs commandes aux artistes, leur capacité de construction et de destruction de l'espace naturel et urbain, si enfin la communauté esthétique n'était partagée que par une très faible proportion de la population et à des moments précis de la vie individuelle et collective (rituels initiatiques, fêtes religieuses, événements politiques et militaires) ; l'époque technologique de la sensibilité hérite des caractéristiques de l'époque technique tout en inventant une tout autre expérience du monde. Cette expérience s'est non seulement *infinitisée* mais elle s'est en même temps *particularisée*. Infinitisée dans la *portée* du regard grâce aux prothèses de la perception que sont le microscope et le télescope (certes inventés à l'époque technique mais totalement transformés à l'époque technologique en passant de l'optique et de la mécanique à l'informatique et à la robotique) ; infinitisée dans la *puissance* de production et de destruction grâce aux prothèses de l'action que sont le robot et l'arme nucléaire ; infinitisée dans le *potentiel* de rencontre et d'échange grâce aux prothèses de la communication que sont le satellite et l'Internet ; ces trois infinitisations ayant pour principe commun le *numérique*, c'est-à-dire la conversion rationnelle de tout phénomène, fonction, action, en combinaison binaire séquentielle de 0 et de 1 (que l'on doit d'ailleurs à Leibniz, philosophe et mathématicien de l'époque technique de la sensibilité). Mais ce qui rend possible cette triple infinitisation de l'expérience du monde, est en même temps ce qui rend possible son contrôle. Le numérique est à la fois ce qui rend possible une expérience infinie du monde, une communauté esthétique universelle, et ce qui rend possible une particularisation extrême de cette expérience, c'est-à-dire une atomisation du partage, de la mise en commun, de ce qui est senti par soi et par les autres. Cette infinitisation particularisante, si vous me permettez cet inélégant paradoxe, est le principe fondamental des industries culturelles. L'art à l'époque du tournant technologique de la sensibilité est devenu le laboratoire et la vitrine des industries culturelles, parce qu'il est devenu essentiel au capitalisme de contrôler la production et la diffusion des technologies du sensible et du sentir que sont les œuvres d'art afin de contrôler les esprits, c'est-à-dire leur expérience d'eux-mêmes et du monde. Plus précisément, ce contrôle des esprits est devenu vital pour le capitalisme depuis que le marché mondial est saturé, que les consommateurs sont surinformés et que toute alternative au système politique dominant a disparu. Il en résulte un *conditionnement* esthétique qui nous prive de toute *expérience* esthétique, parce que ce conditionnement *convertit notre désir d'altérité en pulsion de répétition* : ainsi, au lieu de désirer sentir autre chose que l'ordinaire et avec un autre que moi, je cherche la satisfaction immédiate qui doit se répéter à l'infini avec le même que moi. La conséquence est la perte de toute expérience de la *singularité*, cette singularité qui rend possible la communauté esthétique en articulant ma singularité à celle de l'œuvre, et la singularité de mon expérience avec celle d'autrui, en un mot : notre *individuation psychique et collective* que Simondon appelle aussi « spiritualité ».

Si l'art à vocation à instituer une spiritualité, donc une communauté esthétique où la singularité est incalculable, hors de contrôle et partagée, il faut une véritable *politique* contre le conditionnement technologique de la sensibilité organisé par les industries culturelles ; et cette politique commence par l'exigence d'une véritable *culture* dont l'art est l'initiation.

Le tournant technologique de l'art que je viens d'esquisser dans ses aspects les plus généraux repose donc sur l'hypothèse suivante : ce tournant technologique de l'art a valeur de *symptôme* d'un changement profond de situation dans le mode de production, d'existence et d'appréciation des œuvres d'art dans tous les domaines, mais il implique surtout une *reconsidération des catégories esthétiques* qui prévalaient à la compréhension et à l'évaluation des œuvres d'art à l'époque de la sensibilité technique. Car si les catégories de matière et de forme, de figure et de contenu, d'impression et d'expression, de création et d'imitation, peuvent rendre compte d'une statue antique d'Hermès, d'un tableau de Rubens ou même d'un Readymade de Duchamp (en tant que cas limite), les difficultés sont considérables sitôt que l'on veut les appliquer à une installation interactive de Jeffrey Shaw, à un dispositif multimédia de Chris Marker ou à un site web collaboratif de Fred Forest. Si l'application est impossible, c'est avant tout parce que les notions d'individualité, d'unicité, d'originalité, de localité et de temporalité de l'œuvre sont totalement bouleversées, à tel point qu'il est loisible de se demander si la notion même d'« œuvre »<sup>5</sup> est encore pertinente pour désigner ce que font les artistes et ce qui nous est donné à sentir. Le passage de l'époque technique à l'époque technologique de la sensibilité renverse le fondement ontologique de l'œuvre d'art, c'est-à-dire qu'un tel passage nous oblige à inventer de nouvelles catégories et de nouvelles méthodes pour définir ce qu'est l'art, ou plutôt, comment il se fait.

Pour y parvenir, il faut adopter un double postulat : l'art à l'époque technologique implique de penser l'œuvre d'art d'une part 1) *à travers sa genèse*, c'est-à-dire comme un « processus d'individuation » ; d'autre part 2) *en relation avec le milieu technique*, c'est-à-dire comme un « système complexe » ; car c'est en pensant l'œuvre d'art comme ce dont il y a genèse en relation avec un milieu technique que l'on peut parvenir à comprendre ce qu'elles sont, ce qu'elles nous montrent, ce qu'on peut en espérer, de ces œuvres qui suscitent trop souvent le rejet, l'indifférence ou l'admiration à partir de la méconnaissance de leur réalité. C'est la philosophie de Simondon qui va nous permettre de convertir cette méconnaissance en connaissance, voire en poésie de l'expérience technologique du monde.

---

<sup>5</sup> Dans la critique d'art comme dans les écrits d'artistes contemporains, le choix de ne plus utiliser le terme d'« œuvre », mais de lui préférer des termes considérés comme historiquement moins chargés ou plus ouverts dans leurs connotations, comme ceux d'« objet », de « pièce », d'« installation », de « dispositif », d'« action », de « proposition », ne résout pas totalement le problème et le repose souvent sous un autre nom.



*1. Le problème de l'individualité de l'œuvre d'art*

Il n'y a pas d'œuvre en général. Ce de quoi il est question quand on parle d'art, c'est toujours de *telle* ou *telle* œuvre. La réalité de l'œuvre est donc inséparable de son *individualité*. 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 ou des portraits de Warhol se distingue de tous les autres ? Autrement dit, quel est le *principe d'individuation* de l'œuvre d'art ? Si l'on suit la tradition esthétique et poétique, c'est la *forme* qui est le principe d'individuation de l'œuvre. C'est ce principe formel qui lui confère son unicité, son originalité et sa stabilité. Une œuvre d'art, en tant qu'individu, est donc traditionnellement 1) ce qui est *unique*, c'est-à-dire cohérent à soi, identique à soi, un dans ses limites et solidaire dans ses parties ; 2) ce qui *original*, c'est-à-dire modèle pour lui-même, sans précédent, sans équivalent, assignable à un seul auteur ; 3) ce qui est *stable*, c'est-à-dire sans changement dans l'apparence et l'organisation de éléments, occupant un seul lieu dans l'espace et durant suffisamment dans le temps ; tout cela grâce à la forme apportée par l'artiste qui vient déterminer, organiser, stabiliser la matière brute. Unicité, originalité et stabilité sont ainsi les trois *critères* qui définissent l'individualité d'une œuvre d'art, ce qui fait qu'elle est une œuvre que l'on peut percevoir avec certitude, juger avec univocité et transmettre avec fidélité.

Mais quelle individualité peut-on réellement assigner aux œuvres technologiques que sont les machines électroniques, les installations interactives, les sites web collaboratifs ? Autrement dit, existe-t-il encore une « individualité » propre aux œuvres technologiques alors que l'unicité, l'originalité et la stabilité d'une part, et la certitude, l'univocité et la fidélité d'autre part, ne sont plus des catégories adéquates pour les connaître ? Le problème de l'individualité de l'œuvre d'art est donc un enjeu majeur pour comprendre les effets théoriques et pratiques du tournant technologique de l'art, mais il est aussi un enjeu majeur pour comprendre l'art en général, car il n'est pas du tout certain que les trois critères d'unicité, d'originalité et de stabilité pour l'œuvre et les trois critères de certitude, d'univocité et de fidélité – qui en sont la traduction pour la réception – soient vraiment adéquats pour définir la réalité des œuvres d'art de la phase technique de la sensibilité ; ces trois critères cardinaux pour l'œuvre et pour la réception de l'œuvre, comme on va le voir, en tant qu'ils reposent sur un principe d'individuation, sont en réalité abstraits et réducteurs, car ils masquent à la fois les *conditions* de la genèse de l'œuvre, l'*opération* de prise de forme et les différents *modes* de son existence ; en un mot : unicité, originalité et stabilité nous cachent la *multiplicité origininaire* de toute œuvre d'art.

## 2. La genèse du cristal ou penser à travers l'individuation

Première thèse : *L'œuvre d'art n'est pas un objet placé là-devant, présent hic et nunc, mais ce dont il y a genèse.* La genèse fait partie de son être. L'œuvre d'art n'est pas le *résultat* de cette genèse, elle est comme le point de contact, le lieu d'enchaînement d'une genèse objective et d'une genèse subjective, l'une et l'autre étant chacune techno-esthétique. L'œuvre d'art est donc le lieu de convergence et de cohérence de cette double genèse. Mais que veut dire ici « genèse » ? Comment comprendre que la réalité de l'œuvre d'art dépende précisément de *sa* genèse et que c'est précisément *la* genèse qui est la réalité de l'œuvre d'art comme le pensait déjà Klee au XX<sup>e</sup> siècle ? Ne risque-t-on pas tout simplement de perdre toute la constance et la consistance de l'œuvre en donnant ainsi un privilège à la genèse plutôt qu'à l'être substantiel ? Les œuvres d'art numériques ne sont-elles pas au fond l'expression du retrait absolu de toute individualité, de la disparition de tout objet, et donc de l'impossibilité de toute rencontre ? Ou alors, ne faut-il pas tout au contraire abandonner toute recherche de l'individualité, tout fétichisme de l'identité, pour rendre sensible ce que sont, en propre, les œuvres du tournant technologique de l'art et en quoi une autre forme de rencontre est possible que celle d'un objet contenu dans ses limites ?

Pour élucider toutes ces questions et montrer que l'œuvre d'art est ce dont il y a genèse, et que l'identité de l'œuvre d'art est toujours à la limite, c'est-à-dire un travail de la limite et ce qui la travaille à la limite, il faut accomplir un geste radical, un geste ontologique, celui de *substituer à l'ontologie de la substance une ontologie de la genèse*, c'est-à-dire penser l'individualité de toute réalité, et donc celle de l'œuvre d'art pour nous, comme un *processus d'individuation*. Ce geste inaugural est effectué par Simondon dans son grand et difficile livre *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (thèse principale de doctorat d'Etat soutenue en 1958 et publiée en partie en 1964 aux éditions PUF et complètement en 2005 aux éditions Millon).

Dans cet ouvrage, Simondon explique d'emblée dans son *Introduction* qu'il existe « deux voies selon lesquelles la réalité de l'être comme individu peut être abordée : une voie substantialiste, considérant l'être comme consistant en son unité, donné à lui-même, fondé sur lui-même, inengendré, résistant à ce qui n'est pas lui-même ; une voie hylémorphique, considérant l'individu comme engendré par la rencontre d'une forme et d'une matière. Le monisme centré sur lui-même de la pensée substantialiste s'oppose à la bipolarité du schème hylémorphique. »

Traduite dans la sphère esthétique, ces deux voies ont donné les deux *tendances* qui déterminent l'essence de l'art : l'esthétique *subjective* qui accorde un privilège ontologique au sujet, qu'il s'agisse du sujet créateur ou du sujet spectateur (plutôt moniste) ; l'esthétique *objective* qui accorde un privilège ontologique à l'objet, qu'il s'agisse de l'objet produit ou de l'objet contemplé (plutôt hylémorphiste). Ces deux tendances se sont également combinées, comme c'est le cas pour l'esthétique à tonalité « subjective » de Kant et pour l'esthétique à tonalité « objective » de Hegel. Et même si les esthétiques de Nietzsche, Fiedler et Pareyson ou encore celles de Loreau et Garelli mettent chacune la « genèse » au principe de leur explication de la réalité esthétique, elles restent néanmoins tributaires de l'une ou l'autre de ces deux tendances, laissant *obscur* le problème de l'individuation comme tel.

Quoi qu'il en soit, la voie substantialiste comme la voie hylémorphique ont quelque chose de commun comme l'explique Simondon : « toutes deux supposent qu'il existe un *principe d'individuation* antérieur à l'individuation elle-même, susceptible de l'expliquer, de la produire, de la conduire »<sup>6</sup>. Comme le dit en effet le grec *arkhè*, la fonction de tout principe est d'être « au commencement et au commandement », et lorsqu'il s'agit de comprendre la genèse d'un être, l'individuation d'un individu, alors on fait implicitement ou explicitement appel à un principe : c'est le rôle de l'Idée chez Platon, de la Forme chez Aristote, de l'Esprit chez Hegel, de la Présence chez Heidegger. Le discours esthétique recherche ainsi un principe d'individuation lorsqu'il explique que l'œuvre d'art a pour origine soit l'idée de l'artiste, soit l'application d'une forme pure à une matière brute. Or supposer qu'il existe un tel principe d'individuation implique toute une manière de penser qui rend impossible, en droit comme en fait, l'explication de la genèse elle-même :

À partir de l'individu constitué et donné, on s'efforce de remonter aux conditions de son existence. Cette manière de poser le problème de l'individuation à partir de la constatation de l'existence d'individus recèle une présupposition qui doit être élucidée, parce qu'elle entraîne un aspect important des solutions que l'on propose et se glisse dans la recherche du principe d'individuation : *c'est l'individu en tant qu'individu constituée qui est la réalité intéressante, la réalité à expliquer*. Le principe d'individuation sera recherché comme un principe susceptible de rendre des caractères de l'individu, sans relation nécessaire avec d'autres aspects de l'être qui pourraient être corrélatifs de l'apparition d'un réel individué<sup>7</sup>.

Il ne suffit pas de partir des œuvres d'art comme si elles étaient d'emblée données. L'individualité des œuvres d'art ne va d'ailleurs jamais de soi. À partir de quand peut-on dire par exemple qu'une pièce de théâtre est *une* œuvre d'art, au sens d'un individu ? Qu'est-ce qui est proprement individué dans une pièce ? Le texte écrit ? Le texte lu ? Le texte joué ? Le texte entendu ? Tout cela en même temps ? Que dire alors de l'individualité d'une performance dont on expose les « restes » ou les documents, ou dont la seule réalité, comme chez Gilbert et George est celle de l'éphémère posture tenue sur un piédestal ou encore des œuvres numériques collaboratives qu'elles prennent la forme d'un site web ou d'un jeu relationnel via les réseaux sociaux. Mais on pourrait tout aussi bien s'interroger sur l'individualité réelle de *Nikhè Samothrace*, véritable ensemble composite dont la réalité change, aussi bien sur le plan formel que structural, au gré des découvertes de la science (ou de la fantaisie) archéologique et historique. On pourrait même dire que *Nikhè Samothrace*, quoi qu'on puisse penser de son état actuel, expose l'impossibilité de décider de l'individualité d'une œuvre d'art, car ce qu'elle est, la dépasse comme simple objet. Il faut donc se prémunir d'« accorder un privilège ontologique à l'individu constitué », et de considérer que *Nikhè Samothrace* est une fois pour toutes cette figure de marbre sans tête et sans bras avec des ailes en plâtre montée sur la proue d'un navire : il faut la penser génétiquement et sans doute comme un réseau spatio-temporel *analogue* aux œuvres socio-technologiques.

Tenter de comprendre ce qu'est l'individualité d'une œuvre d'art exige donc comme première condition de refuser tout recours au « principe d'individuation ». Car, par un tel recours, on « risque de ne pas opérer une véritable ontogenèse comme le dit Simondon, [c'est-à-dire] de

---

<sup>6</sup> Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005, p. 23. Noté ILFI.

<sup>7</sup> ILFI, *ibid.*

ne pas replacer l'individu dans son système de réalité en lequel l'individuation se produit ». Simondon veut dire par là que l'individualité comme telle est en quelque sorte une *réduction*, dès lors que l'on fait abstraction du « système de réalité » auquel elle appartient et dont elle est issue. En ce sens, une œuvre d'art n'est jamais isolée, jamais totalement extraite de son système de réalité : ses caractéristiques matérielles et formelles, ses conditions de production et d'exposition, son installation dans une culture, participent de sa réalité, et donc de son potentiel esthétique comme tel. Pour parvenir à connaître une œuvre d'art comme individu esthétique, il faut donc nécessairement la *replacer dans son système de réalité*, sans quoi elle ne serait qu'une abstraction, sans teneur ni attrait. Et replacer l'œuvre dans son système de réalité est incontournable pour comprendre par exemple que l'art technologique n'est pas sans relation à la nature et à l'homme.

Le véritable enjeu de la critique du principe d'individuation pour Simondon est donc de montrer qu'il existe un véritable « vice logique » dans la recherche du principe d'individuation qui porte préjudice à l'ensemble de la réalité que l'on veut expliquer : « *ce qui est un postulat dans la recherche du principe d'individuation, c'est que l'individuation ait un principe*. Dans cette notion même de principe, il y a un certain 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 premier terme, le principe, qui porte en lui ce qui expliquera que l'individu soit individu et rendra compte de son *eccéité*<sup>8</sup>. »

Partir des œuvres d'art comme individus esthétiques donnés, c'est opérer cette « genèse à rebours » dont parle Simondon. Et cette genèse à rebours saute précisément par dessus l'opération d'individuation elle-même, puisqu'elle cherche à rendre compte de la genèse de l'œuvre en la plaçant dans une relation de détermination et de dépendance au principe d'individuation, en supposant que l'opération d'individuation est incapable d'apporter le principe lui-même, mais seulement de le *mettre en œuvre*. C'est pourquoi il y a en esthétique comme dans toute tentative d'explication de la réalité d'un être comme individu une sorte de conditionnement psychologique qui consiste dans la « supposition de l'existence d'une succession temporelle : d'abord existe le principe d'individuation ; puis ce principe opère dans une opération d'individuation ; enfin l'individu constitué apparaît ». Or, comme le suggère Simondon, « si, au contraire, on supposait que l'individuation ne produit pas seulement l'individu, on ne chercherait pas à passer de manière rapide à travers l'étape d'individuation pour arriver à cette réalité dernière qu'est l'individu : on essaierait de saisir l'ontogenèse dans tout le déroulement de sa réalité, et de *connaître l'individu à travers l'individuation plutôt que l'individuation à partir de l'individu* »<sup>9</sup>.

Ce renversement de la méthode de connaissance d'un individu est la condition fondamentale pour comprendre la genèse d'une œuvre d'art. L'œuvre d'art doit être connue *à travers* l'individuation qui lui donne ses caractéristiques propres et son *eccéité*, plutôt que d'être connue par la reconstitution abstraite des enchaînements formels qui expliqueraient son apparence à partir de l'intention esthétique de l'artiste ou des contraintes objectives des matériaux qu'il emploie pour produire un objet. L'œuvre d'art est ainsi irréductible à l'objet comme elle est

---

<sup>8</sup> ILFI, *ibid.*

<sup>9</sup> ILFI, p. 24.

irréductible à l'apparence. Ni support de qualités objectives ni moyen d'exprimer une idée, l'œuvre d'art est un individu esthétique (et même *techno-esthétique*) qui doit être compris à travers son opération d'individuation, ce qui veut dire que sa réalité doit s'étendre au système de réalité qui l'accompagne à chacune de ses phases d'existence. Le véritable point de vue pour penser l'œuvre d'art n'est pas le point de vue unique du sujet ou de l'objet, mais le point de vue multiple du système d'individuation. Le premier postulat de la techno-esthétique est donc le suivant : *aucun privilège ontologique ne doit être accordé au sujet ou à l'objet, il faut connaître l'œuvre d'art à travers son individuation (techno-esthétique)*.

Ce postulat implique « qu'il faut opérer un retournement dans la recherche du principe d'individuation comme le dit Simondon, en considérant 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 ». Le principe d'individuation *est* donc l'opération d'individuation. L'individuation est à elle-même son principe. C'est à cette condition d'un *primat de l'opération* que l'individuation peut apparaître comme telle, c'est-à-dire en tant que processus où termes et conditions sont du même niveau ontologique. L'opération d'individuation d'une œuvre d'art n'est ni contingente ni extérieure à sa formation, elle fait partie de son être. On comprend aussitôt que le renversement de Simondon ouvre immédiatement la possibilité d'une intégration de la technique dans l'essence de l'art, en tant que le primat de l'opération d'individuation implique immédiatement les *conditions réelles* de cette opération.

Penser l'œuvre d'art à travers son individuation n'est donc pas une réduction de toute sa réalité au *processus*, au sens où le processus serait un flux continu, sans phases ni structures. Au contraire, *toute individuation est l'avènement d'une structure*, c'est-à-dire la constitution d'un ensemble de relations stables et cohérentes. Mais toute structure peut porter à son tour, si les conditions le permettent, une nouvelle individuation, comme c'est précisément le cas dans le passage du sujet artiste à l'œuvre et de l'œuvre au sujet amateur, l'œuvre étant ici la structure proprement dite.

Selon un tel renversement « l'individu serait 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, 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 ». Cette notion de réalité préindividuelle est centrale pour comprendre ce qu'est un processus d'individuation. L'individu, comme le dit Simondon, l'œuvre d'art pour nous, est une « réalité relative » et non plus un absolu comme dans toute philosophie de la substance. L'individu ou l'œuvre d'art est seulement une « phase » de l'être compris de manière complète. L'être d'une œuvre d'art, par exemple, ne peut se réduire, dès lors que l'on entreprend de la comprendre à travers l'opération d'individuation, au tableau accroché au mur, au poème imprimé sur la page, au film projeté sur l'écran. Le tableau, le poème, le film, ne sont que des « phases » d'un processus bien plus vaste et bien plus profond qui suppose avant tout une « réalité préindividuelle ».

La réalité préindividuelle, c'est primordial de le comprendre, ne remplace pas le principe d'individuation. La réalité préindividuelle *précède* l'individu comme le principe, elle *accompagne*, conduit, dirige en un sens l'individuation, tout comme lui, mais à la grande différence du principe, la réalité préindividuelle est une *réalité* qui *fait partie* de l'individu. Elle est en quelque sorte une condition à la fois logique et concrète, et elle continue même d'exister une fois l'individuation achevée et l'individu apparu. La réalité préindividuelle est une *réserve* de potentiels pour l'individu, elle est une « charge de nature » comme le dira aussi Simondon. C'est à partir de ce *fonds* que l'individuation se fait, et c'est à partir de cette *réalité* que l'individu est ce qu'il est. Non pas que la réalité préindividuelle contienne déjà tout ce que l'individu sera, le potentiel n'est pas l'actuel, mais l'individu ne peut exister selon ses caractéristiques propres sans cette réalité préindividuelle. Seulement, pour qu'un tel potentiel préindividuel puisse s'actualiser, il faut la présence d'une *singularité*. Des conditions d'état et un potentiel sont en effet insuffisants pour déclencher une individuation : c'est l'apport d'une singularité, d'une « information structurante » comme dit aussi Simondon, qui déclenche l'individuation comme telle. C'est donc la relation première entre une singularité et un potentiel préindividuel qui définit l'opération d'individuation. Une individuation est toujours la rencontre entre une singularité et un potentiel selon des conditions d'état. Dans le cas de l'œuvre d'art, il existe une relation singularité-potentiel du côté de la production comme du côté de la contemplation, et si on considère la relation complète qui fait la réalité de l'œuvre d'art, c'est l'œuvre d'art elle-même qui sert de singularité. Car une fois créée, l'œuvre d'art devient une information structurante, une amorce d'individuation esthétique, contemplative et interprétative. C'est encore cette fonction de singularité qui fait la rémanence, la capacité de l'œuvre d'art à traverser le temps et l'espace en se signifiant comme monde.

Le premier aspect ontogénétique à considérer est donc celui de l'existence d'une réalité préindividuelle dans tout processus d'individuation, et que cette réalité préindividuelle est un potentiel d'individuation qui se structure à partir de la rencontre avec une singularité selon des conditions d'état. Le deuxième aspect ontogénétique est celui du couple « individu-milieu ». Simondon nous dit en effet que l'individu est relatif en *deux* sens : le premier, on vient de le voir, est celui qui implique que tout individu suppose une réalité préindividuelle à partir de laquelle il se déphase et s'individue, devient ce qu'il est et est ce qu'il devient ; le second est celui qui implique que tout individu est *associé* à un milieu.

On remarquera au passage, et c'est très important, que l'idée de donner le primat à la genèse, à l'opération d'individuation elle-même, ne signifie pas que tout est individuation et qu'aucun individu n'apparaît jamais ou que les individus sont des illusions des sens ou de la raison. D'une part il existe des individus comme tels, notamment les individus physiques qui sont des individus individués, mais toute opération d'individuation implique surtout l'avènement d'une structure qui peut servir ensuite de support pour une individuation future. Le véritable paradigme de l'individuation est ainsi la *cristallisation*. Or une cristallisation est « une activité qui se propage de proche en proche à l'intérieur d'un milieu amorphe recelant des potentiels, cette propagation se réalisant par structuration du milieu de place en place : chaque région de structure constituée, chaque couche moléculaire, 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 ; le résultat n'est pas un mouvement continu et dispersé à l'infini dans l'espace, mais une *structure*

*réticulaire amplifiante* »<sup>10</sup>. Il n'y a donc pas d'opération d'individuation sans structure et toute structure peut devenir principe de constitution pour une nouvelle opération d'individuation. Dans le cas simplifié de l'œuvre d'art, l'opération d'individuation de l'artiste produit une structure, l'œuvre d'art, qui sert ensuite de principe de constitution à l'opération d'individuation de l'amateur. Il y a ainsi, dans la relation esthétique, une *conversion* d'opération d'individuation en structure et de structure en opération. L'une et l'autre de ces opérations étant, comme j'essaie de le montrer ici, des opérations techno-esthétiques. Dans le cas de l'art, le résultat de la « cristallisation » est aussi une *structure réticulaire amplifiante*, et c'est la culture.

Donc, une fois achevée, l'individuation ne laisse pas un individu isolé, *en entéléchéia* comme dirait Aristote. Ce que produit l'opération d'individuation est un *couple* : celui de l'individu et du milieu. Tout individu issu d'une individuation a ainsi un « milieu associé ». Un être physique a un milieu associé, un être vivant a un milieu associé, un être humain a un milieu associé, une œuvre d'art a un milieu associé – ces milieux étant différents selon l'ordre de réalité considéré. Lorsque l'on veut comprendre la réalité d'une œuvre d'art, il faut donc toujours considérer que cette œuvre d'art est certes un individu qui se distingue logiquement, topologiquement et chronologiquement d'une autre œuvre d'art, mais elle est toujours dotée d'un milieu associé dont ses caractéristiques esthétiques dépendent. Ce milieu associé est le fond(s) à partir duquel l'œuvre existe, pour elle-même en tant qu'objet produit et pour nous en tant qu'objet contemplé. Plus précisément, ce milieu associé est constitué par l'ensemble des potentiels techniques et esthétiques qui font qu'elle agit sur nous comme un appel et que nous pouvons lui répondre par un geste de complicité, d'indifférence ou de rejet.

Le milieu associé à l'individu n'est pas nécessairement simple, homogène, uniforme. Simondon considère au contraire qu'il est « traversé par une tension entre deux ordres extrêmes de grandeur que médiatise l'individu quand il vient à l'être ». C'est précisément ce qui caractérise la réalité préindividuelle en tant qu'elle devient milieu associé pour l'individuation de tel individu. Mais le milieu associé à l'individu n'est pas totalement assimilable à la réalité préindividuelle, en ce sens que les potentiels en question peuvent être de natures très diverses. Il existe ainsi un milieu associé *énergétique* pour l'atome physique, un milieu associé *chimique* pour la plante, un milieu associé *géographique* pour l'animal. Mais chaque milieu, surtout dans les régimes d'individuation complexe, comme c'est le cas du vivant et de l'art, peut être *multi-dimensionnel*. Le milieu associé du poisson est à la fois l'eau, le territoire, les congénères et les proies. Et dans le milieu associé des congénères, on pourrait encore distinguer les femelles, les rivaux, les petits, etc.

En ce qui concerne l'art, le milieu associé à l'œuvre d'art est *techno-esthétique* : du point de vue de l'objet comme du point de vue du sujet. L'œuvre d'art a donc un milieu techno-esthétique associé, le sujet artiste a un milieu techno-esthétique associé et le sujet amateur a un milieu techno-esthétique associé. Ce milieu techno-esthétique contient à chaque fois des schèmes opératoires et formels, qui sont comme inscrits dans la réalité, tenant le rôle de pré-structures de production pour l'artiste et de pré-structures de contemplation pour l'amateur. Mais ce milieu techno-esthétique est aussi composé des objets techniques et des objets esthétiques, ainsi que des connaissances et des significations qui sont associées à ces mêmes objets.

---

<sup>10</sup> ILFI, p. 32-33.

C'est précisément pour cette raison que le milieu techno-esthétique de l'art est un milieu associé *complexe* qui met en relation trois niveaux de réalité : le niveau préobjectif, le niveau objectif et le niveau sémantique. Au premier niveau correspond la *sensation*, au second la *perception*, au troisième la *connaissance*. Mais sensation, perception et connaissance ne sont pas des facultés du sujet ni des données du monde, ce sont des opérations d'individuation, qui sont autant de phases de la réalité esthétique comme telle. Ainsi, la sensation est une individuation *physico-biologique*, la perception est une individuation *biopsychique* et la connaissance est une individuation *psycho-sociale* ou transindividuelle. Si elles prennent la forme apparente d'une succession, cette succession a en fait un retentissement immédiat à l'intérieur de l'être qui les répartit en niveaux. L'existence complète de l'œuvre d'art, la réalité esthétique comme telle est donc la *rencontre* entre les couples individu-milieu associé du sujet et de l'objet, c'est une opération d'individuation où les milieux associés sont interconnectés, c'est-à-dire *associés* les uns aux autres, structurant leurs potentiels de manière réciproque, qui se répartissent en même temps en niveaux dans l'être. Ou, selon la formule que je voudrais adopter ici : la réalité esthétique complète, dont l'œuvre d'art est une structure majeure sans être jamais toute la réalité esthétique elle-même, est une *relation synallagmatique d'individuations techno-esthétiques*.

En considérant ainsi l'individuation comme centrale pour comprendre la réalité esthétique, on peut dire avec Simondon que l'art comme individuation « doit alors être considéré comme résolution partielle et relative qui se manifeste dans un système recelant des potentiels et renfermant une certaine incompatibilité par rapport à lui-même, incompatibilité faite de forces de tension aussi bien que d'impossibilité d'une interaction entre termes extrêmes des dimensions ». L'art n'est pas un besoin d'absolu de l'homme comme le pense Hegel, mais il est la résolution de tensions premières entre la nature et l'homme, entre l'esthétique (le sensible) et la technique (l'opératoire), entre le sacré et le profane, ces tensions premières étant conservées sous forme de structures techno-esthétiques que l'on appelle communément « œuvres d'art », et qui sont en fait des *systèmes d'individuation* riches en potentiels. C'est ce qui fait que l'art est une résolution de problème, mais dont les conditions initiales se prolongent dans l'existence même des œuvres. L'art est en ce sens une résolution *infiniment provisoire* qui exige sans cesse de nouvelles œuvres et de nouvelles interprétations pour se maintenir comme « structure réticulaire amplifiante » ou encore comme « monde des significations ».

Considérer l'art comme un « système » d'individuations, c'est-à-dire comme un ensemble de relations synallagmatiques résolvant un problème, permet de sortir de la logique de l'identité que suppose le discours esthétique qui assimile les œuvres d'art à des individus substantiels. Mais pour qu'une telle position prenne tout son sens, il faut penser ce système comme un système *métastable*. Un système est dit « métastable » lorsque son niveau énergétique est au-dessus du niveau le plus bas d'énergie, qu'on appelle « entropique » dans la théorie de la thermodynamique. L'état d'équilibre métastable correspond donc au *potentiel de transformation* le plus élevé d'un système, et c'est précisément à cette condition d'état qu'un problème peut être résolu par l'avènement d'une structure, c'est-à-dire par la production d'une œuvre d'art ou par la production d'une interprétation. La production d'une œuvre d'art et la production d'une interprétation sont deux manières de résoudre un problème techno-esthétique, elles sont donc aussi deux manières d'exprimer « la métastabilité primitive et originaire du réel » comme dit Simondon. Aussi, toute l'activité de l'art n'est plus réduite à la rencontre intentionnelle d'une forme et d'une matière, à la



réalisation d'une idée avec des matériaux, ou encore à l'expression d'une finalité par des moyens adaptés.

### 3. La genèse de la brique : critique du schème hylémorphique

D'où notre deuxième thèse : *la genèse de l'œuvre d'art n'est pas pensable à partir du schéma hylémorphique qui est historiquement le schéma fondamental pour toute esthétique et toute théorie de l'art*. Les notions de matière et de forme ne font que masquer l'opération d'individuation comme telle, car l'une et l'autre, l'une comme l'autre, sont considérées comme des principes sans que jamais la genèse de la matière et la genèse de la forme ne soient, pour elles-mêmes, interrogées. Le recours au schème hylémorphique, qui pourtant traduit la recherche de mettre en évidence la genèse des êtres, ne pense pas la genèse de la matière et de la forme elles-mêmes, mais seulement la genèse d'un *sunolon*, d'un « tout ensemble », qui est la totalité qu'il s'agit d'expliquer.

Historiquement, le composé matière-forme a pour paradigme l'acte technique du moulage, comme le montre la référence constante que fait Aristote à l'art de la fonte en sculpture. C'est le moule comme forme déterminée, pensée, voulue, solide, qui vient informer la matière brute, indéterminée, fluide, de l'airain, et donner ainsi une statue du dieu Hermès ou de la déesse Athéna. Or la critique opérée par Simondon à l'égard du schème hylémorphique vise directement son origine *technique*. Il cherche à montrer l'insuffisance de son *fondement technologique* pour en dénoncer l'*anthropomorphisme implicite*.

La critique du schéma hylémorphique de Simondon passe par l'étude d'un cas où la technologie de prise de forme intervient de manière éminente : le moulage d'une brique. A la fonte de la statue du dieu d'Aristote, Simondon semble répondre, trait pour trait, par le moulage d'une simple brique. Voici son explication que je cite dans sa quasi-intégralité car elle permet de rentrer à l'intérieur même de ce qu'implique une telle critique du schème hylémorphique :

Dans l'opération technique qui donne naissance à un objet ayant forme et matière, comme une brique d'argile, le dynamisme réel de l'opération est fort éloigné de pouvoir être représenté par le couple forme-matière. La forme et la matière du schéma hylémorphique sont une forme et une matière abstraites. L'être défini que l'on peut montrer, cette brique en train de sécher sur cette planche, ne résulte pas 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 le 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 infinie 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. Pour qu'il puisse y avoir une brique parallélépipédique, un individu existant réellement, il faut qu'une opération technique effective institue une médiation entre une masse déterminée d'argile et cette notion de parallélépipède. Or, l'opération technique de moulage ne se suffit pas à elle-même ; de plus, elle n'institue pas une médiation directe entre une masse déterminée d'argile et la forme abstraite du parallélépipède ; *la médiation est préparée par deux chaînes d'opérations préalables qui font converger matière et forme vers une opération commune*. Donner une forme à l'argile, ce n'est pas imposer la forme parallélépipédique à de l'argile brute : c'est tasser de l'argile préparée dans

un moule fabriqué. Si on part des deux bouts de la chaîne technologique, le parallélépipède et l'argile dans la carrière, on éprouve l'impression de réaliser, dans l'opération technique, une rencontre entre deux réalités de domaines hétérogènes et d'instituer une médiation, par communication, entre un ordre interélémentaire, macro-physique, plus grand que l'individu, et un ordre intra-élémentaire, microphysique, plus petit que l'individu<sup>11</sup>.

Cette première critique met en évidence que le schéma hylémorphique repose sur une double abstraction : celle de la « matière brute » d'une part, et celle de la « forme pure » d'autre part. L'exemple du moulage d'une brique nous permet de comprendre que « matière brute » et « forme pure » n'existent pas, et qu'elles sont ainsi l'une et l'autre, précisément en tant que « matière » et en tant que « forme », le résultat d'une *opération technique* qui rend possible leur rencontre. La « matière », l'argile pour la brique, et la « forme », le moule parallélépipédique, sont l'un est l'autre une « demi-chaîne technique », condition réelle de l'opération technique de moulage de la brique. Il faut *préparer* la matière argile pour qu'elle rentre dans le moule et il faut *fabriquer* un moule pour que l'argile puisse prendre la forme d'une brique stable.

Par conséquent, l'opération technique décrite par le schème hylémorphique n'est pas à deux termes mais à trois : il y a d'une part d'opération technique de *préparation* de la matière et d'autre part l'opération technique de *fabrication* du moule, mais il y a aussi l'opération technique de *médiation* de ces deux opérations et qui constitue l'opération technique complète. Et j'ajoute que chaque opération elle-même a d'une part des conditions techno-esthétiques au niveau de l'opération elle-même, dans le geste de préparation, de fabrication et de médiation, mais chaque opération a aussi des conditions inférieures et supérieures qui, d'autre part, la rendent possible tout en la limitant. Les conditions inférieures à l'opération sont *microphysiques*, c'est-à-dire énergétiques et topologiques ; les conditions supérieures à l'opération sont *macrophysiques*, c'est-à-dire cosmologiques et sociales. L'opération d'individuation est la médiation de ces deux ordres de grandeur en état de *disparation*. Il faut entendre par là que les conditions microphysiques et macrophysiques sont en état d'incompatibilité réciproque définissant une surtension initiale riche en potentiels ; c'est à partir de ces conditions d'état que l'opération d'individuation réalise la médiation nécessaire à leur communication.

Cette triplicité opérationnelle et les conditions macrophysiques et microphysiques qui l'accompagnent se retrouvent dans toute œuvre d'art et plus généralement dans la relation esthétique elle-même : la relation esthétique n'est pas celle qui est établie entre un sujet et un objet, mais elle est l'opération de médiation entre deux demi-chaînes techno-esthétiques : la demi-chaîne techno-esthétique opérée entre l'artiste et l'œuvre d'une part ; et la demi-chaîne techno-esthétique opérée entre l'œuvre et l'amateur d'autre part. L'œuvre d'art elle-même, ce qui lui confère consistance et sens, c'est donc la *médiation* qu'elle opère entre ces deux demi-chaînes techno-esthétiques (qui sont chacune la résolution d'une disparation initiale).

C'est donc « la médiation elle-même qu'il faut considérer » comme l'affirme Simondon, car elle contient, sous forme de chiasme, les deux dimensions qu'elle compatibilise. Pour reprendre le cas du moulage d'une brique :

---

<sup>11</sup> ILFI, p. 39-40.

[Cette médiation] consiste, dans le cas choisi, à faire qu'un bloc d'argile préparée remplisse sans vide un moule et, après démoulage, sèche en conservant sans fissures ni pulvéulence ce contour défini. Or, la préparation de l'argile et la construction du moule sont déjà une médiation active entre l'argile brute et la forme géométrique imposable. Le moule est construit de manière à pouvoir être ouvert et fermé sans endommager son contenu. Certaines formes solides, géométriquement concevables, ne sont devenues réalisables qu'avec des artifices très complexes et subtils. L'art de construire les moules est, de nos jours encore, un des aspects les plus délicats de la fonderie. 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. Pour donner une forme, il faut construire *tel* moule *défini*, préparé de *telle* façon, avec *telle* espèce de matière. Il existe donc un premier cheminement qui va de la forme géométrique au moule concret, matériel, parallèle à l'argile, existant de la même manière qu'elle, posé à côté d'elle, dans l'ordre de grandeur du manipulable. Quant à l'argile, elle est soumise elle 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. En plus de la purification, la préparation de l'argile a pour fin d'obtenir l'homogénéité et le degré d'humidité le mieux choisi pour concilier plasticité et consistance<sup>12</sup>.

Simondon va alors passer de ce niveau technique à un niveau physique, rentrant, si l'on peut dire, dans le « monde de l'argile » et dans le « monde du moule », mettant ainsi en évidence la *multidimensionnalité* concrète des relations qui sont réalisées par la médiation elle-même. Simondon résume et généralise le rôle de la médiation de la manière suivante :

La relation entre matière et forme ne se fait donc pas entre matière inerte et forme venant du dehors : il y a opération commune à un même niveau d'existence entre matière et forme ; ce niveau commun d'existence, c'est celui de la *force*, provenant d'une énergie momentanément véhiculée par la matière, mais tirée d'un état du système interélémentaire total de dimension supérieure, et exprimant les limitations individuantes.[...]

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 limites de l'actualisation de l'énergie de la matière. Ce n'est pas dans l'instant infiniment court, mais dans le devenir, que forme et matière diffèrent ; la forme n'est pas véhicule d'énergie potentielle ; la matière n'est matière informable que parce qu'elle peut être point par point le véhicule d'une énergie qui s'actualise.[...]

L'opération technique institue la *résonance interne* dans la matière prenant forme, au moyen de conditions énergétiques et de conditions topologiques ; les conditions topologiques peuvent être nommées formes, et les conditions énergétiques expriment le système entier. La résonance interne est un état de système qui exige cette réalisation des conditions

---

<sup>12</sup> ILFI, p. 40-41.

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 macroscopique à partir d'une singularité de dimension moyenne, topologiquement définie<sup>13</sup>.

Les notions de « forme » et de « matière » doivent donc laisser la place aux notions de *force*, d'*énergie potentielle* et de *résonance interne* d'un système. Cette réforme notionnelle a immédiatement un retentissement considérable sur toute la poïétique de l'œuvre d'art<sup>14</sup>, mais elle a surtout une force de transformation radicale sur la manière dont on pense l'art et même dont on pense toute relation esthétique en général.

Mais cette connaissance multidimensionnelle de l'opération de prise de forme est-elle toujours pertinente lorsque l'on passe d'un régime technique à un régime technologique de la sensibilité ? Autrement dit, peut-on penser les œuvres technologiques avec le paradigme du moulage d'une brique ? Simondon explique que « l'opération de prise de forme peut s'effectuer de plusieurs manières, selon différentes modalités apparemment très différentes les unes des autres<sup>15</sup>. » En fait, il y a trois modalités de prise de forme : 1) le moulage ; 2) le modelage ; 3) la modulation. Le moulage est une opération unique, finie dans le temps et limitée dans l'espace alors que la modulation est une opération multiple, quasiment infinie dans le temps et quasiment illimitée dans l'espace. Ainsi, le moulage est définitif pour la brique, le démoulage n'a lieu qu'une seule fois ; alors que le moulage est *variable* et le démoulage *permanent* dans un tube électronique ou n'importe quel « modulateur », comme ceux que l'on utilise chaque jour pour se connecter à Internet (pour Simondon l'être vivant est aussi un modulateur : « il a une alimentation en énergie, une entrée ou une mémoire, et un système effecteur<sup>16</sup> »). Simondon résume les caractéristiques respectives du moulage et de la modulation dans cette formule : « mouler est moduler de manière définitive ; moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable<sup>17</sup> ». La différence entre le régime technique et le régime technologique de l'art n'est donc pas une différence de nature mais une différence de degré, ou plus précisément, par une différence de *modulation* : l'art en régime technique opère par modulations discontinues et définitives, alors que l'art en régime technologique opère par modulations continues et variables. Si l'art technique a pour paradigme la brique, l'art technologique a pour paradigme le modulateur, mais l'un comme l'autre sont des modulations.

Quant au modelage, il s'agit de la modalité moyenne de prise de forme, le moulage et la modulation étant les « cas extrêmes ». Le modelage se situe entre le moulage et la modulation. Le modelage compose un moulage discontinu et un démoulage continu : car le modelage est composé d'un moulage qui se fait par étapes successives et par interruption de prise de forme de la matière comme pour une brique, et d'un démoulage qui se fait de manière variable comme pour un modulateur. Ce couplage d'un moulage discontinu et d'un démoulage continu se retrouve dans nombre d'œuvres, qu'elles soient techniques ou technologiques. On pourrait tenter

---

<sup>13</sup> ILFI, p. 43-45.

<sup>14</sup> Voir Ludovic Duhem, « "Entrer dans le moule". Poïétique et individuation. », in *Deleuze et Simondon : Formes et forces. Les topologies de l'individuation*, n°26/27, La Part de l'Œil, Bruxelles, 2013.

<sup>15</sup> ILFI, p. 46.

<sup>16</sup> ILFI, p. 205.

<sup>17</sup> ILFI, p. 47.

ainsi une typologie générale des œuvres d'art en fonction de la modalité de prise de forme qui est privilégiée : moulage pour l'art technique, modulation pour l'art technologique et modelage pour l'art composite techno-technologique (si l'on peut dire !). Cependant, une telle typologie, en étant trop générale, risquerait d'écraser les différences selon les niveaux de réalité des œuvres considérées et quel que soit leur régime opératoire. Par exemple, les œuvres de *Net art* relèvent du régime technologique et ont pour modalité de prise de forme la modulation ; les installations interactives aussi mais nombre d'entre elles intègrent des éléments structurels et formels qui relèvent du régime technique et ont pour modalité de prise de forme le moulage ; les œuvres picturales relèvent du régime technique et ont pour modalité de prise de forme le moulage (de la touche à l'empreinte) mais si l'on prend l'exemple des tableaux « outrenoir » de Soulages, ils composent moulage de la matière picturale et modulation de la lumière, ce qui en fait un œuvre de modelage. On pourrait en dire de même des sculptures de Rodin qui relèvent aussi du modelage en composant le moulage du bronze et la modulation de la lumière. La véritable différence entre le régime technique et le régime technologique de l'art ne peut donc être l'opposition entre moulage et modulation, elle se situe vraisemblablement entre deux types de modulation : modulation *analogique* et modulation *numérique*. Même si l'une et l'autre concernent des régimes énergétiques identiques, la modulation analogique module des forces et avec des forces alors que la modulation numérique module des données avec des algorithmes. La différence entre modulation analogique et modulation numérique n'est donc pas une différence énergétique, mais une différence *opératoire* reposant sur une *différence de régime d'information* : information *qualitative* pour la modulation analogique et information *quantitative* pour la modulation numérique. Mais l'information analogique et l'information numérique diffèrent également par leur mode de réception : la réception de l'information analogique est reçue *directement* par un être vivant humain, elle a une signification *immédiate* ; alors que la réception de l'information numérique est d'abord reçue par une autre machine, qui joue le rôle de récepteur intermédiaire afin d'opérer une *traduction* de l'information quantitative en information qualitative, elle a donc une signification *médiate*. Mais dans le cas de l'information analogique comme dans le cas de l'information numérique, la signification est *relationnelle*, c'est-à-dire qu'il faut qu'elle rencontre un récepteur *pour* lequel elle a un sens par rapport à des formes préalables et dans une situation donnée (sinon on se retrouve avec une accumulation de signaux et non pas une information<sup>18</sup>). Ceci étant dit, il faudrait en toute rigueur définir trois régimes d'information : information quantitative, information qualitative et information *intensive*, cette dernière étant pour Simondon l'information à proprement parler car elle traverse les niveaux de réalité sans appartenir à un domaine particulier ni à un mode de réception déterminé, elle est *condition de l'individuation* et elle suppose un sujet concret qui peut la recevoir pour s'orienter dans le monde et moduler son action en fonction de l'intensité de l'information reçue ; c'est ainsi la modulation de l'intensité d'information qui donne sens à la relation du sujet au monde que l'œuvre déploie. L'information est à la fois informée et informante, elle est ce par quoi l'individuation esthétique a lieu. Pour paraphraser Simondon : l'information est ce qui « déborde d'une individuation sur l'autre, et du préindividuel sur l'individué, parce que le schème selon lequel une individuation s'accomplit est capable d'amorcer d'autres individuations (comme c'est le cas dans l'art) : l'information a un pouvoir extérieur parce qu'elle est une solution intérieure ; elle est ce qui passe d'un problème à l'autre, ce qui peut rayonner d'un domaine d'individuation à un autre domaine

---

<sup>18</sup> ILFI, p. 224.

d'individuation (celui de l'artiste de l'œuvre et celui de l'œuvre à l'amateur) ; l'information est information significative parce qu'elle est d'abord le schème selon lequel un système a réussi à s'individualiser ; c'est grâce à cela qu'elle peut le devenir pour un autre. Ceci suppose qu'il y ait une analogie entre les deux systèmes, le premier (celui de l'individuation artistique) et le second (celui de l'individuation esthétique)<sup>19</sup>. »

Seulement, comme le précise Simondon, « l'opération technique de prise de forme ne peut servir de *paradigme* pourvu que l'on demande à cette opération d'indiquer les relations véritables qu'elle institue ». Cette condition implique que « 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. L'initiative de la genèse de la substance ne revient ni à la matière brute en tant que passive ni à la forme en tant que pure : c'est le *système complet* qui engendre et il engendre parce qu'il est un système d'actualisation d'énergie potentielle, réunissant dans une médiation active deux réalités, d'ordres de grandeur différents, dans un ordre intermédiaire ». Or, comme nous venons de le voir, « le schème hylémorphique ne retient que les extrémités de ces deux demi-chaînes techniques que l'opération technique élabore ; le schématisme de l'opération elle-même est voilé, ignoré. Il y a comme un trou dans la représentation hylémorphique, faisant disparaître la véritable médiation, l'opération elle-même qui rattache l'une à l'autre les deux demi-chaînes en instituant un système énergétique, un état qui évolue et doit exister effectivement pour qu'un objet apparaisse avec son *eccéité*. Le schéma hylémorphique correspond à la connaissance d'un homme qui reste à l'extérieur de l'atelier et ne considère que ce qui y rentre et 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 ». C'est à cette *condition multidimensionnelle et systémique* que la techno-esthétique pourra sortir de l'abstraction généralisée imposée par l'héritage métaphysique et réformer en profondeur l'ontologie, l'herméneutique et l'histoire qui dépendent toutes du schéma hylémorphique dans leur connaissance l'art.

Il existe pourtant une *limite* à cette extension de l'opération technologique de prise de forme. Simondon la décrit de la manière suivante en opposant individuation technique et individuation biologique :

L'opération technique est complète en un temps limité ; après l'actualisation, elle laisse un être partiellement individualisé, plus ou moins stable, qui tire son *eccéité* de cette opération d'individuation ayant constitué sa genèse en un temps très court ; la brique, au bout de quelques années ou de quelques milliers d'années, redevient poussière. L'individuation est complète d'un seul coup, l'être individualisé n'est jamais plus parfaitement individualisé que lorsqu'il sort des mains de l'artisan. Il existe ainsi une certaine extériorité de l'opération d'individuation par rapport à son résultat. Tout au contraire, dans l'être vivant, l'individuation n'est pas produite par une seule opération, bornée dans le temps ; l'être vivant est à lui-même partiellement son propre principe d'individuation ; il continue son

---

<sup>19</sup> ILFI, p. 330.

individuation, et le résultat d'une première opération d'individuation, au lieu d'être seulement un résultat qui progressivement se dégrade, devient principe d'une individuation ultérieure. L'opération individuant et l'être individué ne sont pas dans la même relation qu'à l'intérieur du produit de l'effort technique. Le devenir de l'être vivant, au lieu d'être un devenir après individuation, est toujours un devenir entre deux individuations : l'individuant et l'individué sont dans le vivant en relation allagmatique prolongée<sup>20</sup>.

Je voudrais poser comme troisième thèse que *l'individuation esthétique est irréductible à l'individuation technique ; elle est l'analogue d'une individuation biologique*. L'existence d'une œuvre d'art est déterminée par une individuation technique, c'est indéniable. Elle est aussi, tout comme la brique, exposée à un devenir par la ruine. Parfois, elle contient même son principe de dégradation, comme dans certaines machines auto-destructives de Tinguely ou certaines sculptures d'Anselmo qui intègrent des éléments organiques. On peut donc dire que l'individuation esthétique, du côté de la production de l'objet, est une individuation *technique* : elle est complète en un temps limité, après l'actualisation, elle laisse un être partiellement individué, plus ou moins stable, qui tire son éccéité de cette opération d'individuation ; il existe en cela une certaine extériorité de l'opération d'individuation esthétique par rapport à l'œuvre d'art elle-même.

Toutefois, à la différence de l'individuation technique, l'individuation esthétique *se prolonge* dans la contemplation et dans l'interprétation. Le devenir de l'œuvre d'art, au lieu de se limiter à un devenir négatif après l'individuation technique (sa dégradation naturelle comme objet matériel mais aussi son usure dans l'usage), est toujours lui aussi un devenir entre deux individuations : une individuation technique, la réalisation de l'œuvre d'art comme objet produit, et une individuation esthétique, la contemplation de l'œuvre d'art comme objet sensible. On pourrait même dédoubler l'individuation esthétique en *individuation esthétique pure*, relevant uniquement de la contemplation sensible, et en *individuation herméneutique ou sémantique*, relevant uniquement de la connaissance et de l'interprétation du sens (mais cette distinction serait abstraite car l'individuation esthétique est toujours un *mixte* d'individuation sensible et d'individuation sensée). Si dans l'objet technique, la « relation allagmatique entre l'opération individuant et l'être individué n'existe qu'un instant, lorsque les deux demi-chaînes sont soudées l'une à l'autre, c'est-à-dire lorsque la matière prend forme » ; dans l'œuvre d'art, elle *se prolonge* dans la relation allagmatique qui existe entre l'amateur et l'œuvre d'art, c'est-à-dire lorsque l'amateur s'individue à travers l'être individué qu'est l'œuvre et découvre en lui une émotion nouvelle et réorganise hors de lui le monde des significations dans lequel il est inscrit. Au premier déphasage qui a donné l'œuvre d'art comme *puissance* de monde succède donc un second déphasage qui prolonge l'œuvre et lui donne une véritable *signification* de monde. C'est pourquoi l'œuvre d'art, en tant qu'elle occupe la place centrale entre les deux individuations qui définissent sa réalité complète, joue le rôle de *singularité*, elle est l'*information active* qui amorce une nouvelle individuation ; et en étant information active, elle est donc aussi le foyer de la signification, c'est-à-dire le centre de formation d'une structure réticulaire amplifiante, en un mot, d'une *culture*.

Dans la relation à l'œuvre d'art s'opère ainsi une individuation *analogue* à l'individuation vitale qui prolonge l'individuation physique.

---

<sup>20</sup> ILFI, p. 48-49.

L'idée de techno-esthétique suppose l'*intrication* de la technique et de l'esthétique, dans la production de l'objet comme dans la contemplation et l'interprétation du sujet. Cette intrication intervient au niveau de l'objet et du sujet, mais, comme nous l'avons vu, elle intervient à même la *genèse* de l'objet et du sujet. La techno-esthétique n'est donc pas seulement une démarche de connaissance qui prendrait pour objet d'étude l'aspect technique et l'aspect esthétique de l'art, mais elle est l'approche elle-même techno-esthétique de la réalité que présente l'art.

Mais en posant cette indissociabilité de la technique et de l'esthétique dans la réalité des œuvres d'art, ne risque-t-on pas de perdre de vue ce qui *différencie* un objet technique d'un objet esthétique ? Autrement dit, quel sont les rapports qu'entretiennent l'art et la technique comme activité et comme pensée ? L'étude du second volet de la pensée de Simondon, celui que présente *Du mode d'existence des objets techniques* va fournir la réponse.



## II

### *Techniques*

#### *1. Repenser la technique et réformer la culture*

Dans son ouvrage *Du mode d'existence des objets techniques*<sup>21</sup>, Simondon cherche à établir un *nouveau rapport entre l'homme et la technique*. Ce nouveau rapport exige d'une part une critique radicale de la culture qui « s'est constituée en système de défense contre les techniques », et d'autre part l'élaboration d'un *nouveau savoir* : la « technologie » ou « mécanologie » qui consiste dans l'étude de la genèse et de l'évolution des objets techniques.

Il s'agit pour Simondon de montrer dans cet ouvrage manifeste que le *ressentiment* que la culture nourrit à l'encontre de la technique est issu d'une méconnaissance de la réalité technique comme telle, qui jusqu'à présent a toujours été pensée relativement aux fins de l'homme, et jamais pour elle-même. Or, c'est cette *condition anthropologique* de la technique qui engendre et l'ignorance de la culture et ce véritable déni de la technique dans la pensée esthétique. Simondon explique cette *incapacité fondamentale* de la culture, et donc de la pensée philosophique, à prendre en charge la nature et le sens de la technique, par le fait « qu'elle masque derrière un facile humanisme une réalité riche en efforts humains et en forces naturelles, et qui constitue le monde des objets techniques, médiateurs entre la nature et l'homme ». Or c'est ce « facile humanisme » qui confère dignité et autorité aux objets esthétiques comme symboles de la culture la plus haute et refuse en même temps avec acharnement d'accorder à la technique une place dans ce que Simondon appelle « le monde des significations ».

Ce refus défensif à l'égard de la technique produit en esthétique une véritable *hantise*<sup>22</sup>, qui obère par conséquent ce qu'elle veut pourtant manifester plus que tout autre chose : la réalité humaine de l'art. Or, la pensée esthétique, pour affronter cette hantise, doit nécessairement s'engager à prendre en charge la technique, sur le plan de la connaissance et sur le plan des valeurs. Cette prise en charge est une *responsabilité* non seulement à l'égard de l'art, mais également à l'égard de la culture. Car sans l'intégration critique de la technique dans le discours comme dans les pratiques esthétiques, le *tournant technologique de l'art* risque d'être la liquidation terminale de la culture par le capitalisme des industries culturelles. La culture risque non seulement de ne plus retrouver son caractère régulateur et sa dimension universelle comme l'anticipait déjà Simondon, mais de disparaître dans la répétition infinie d'un monde dépourvu d'esprits singuliers et d'émotions partageables. À cet égard, la techno-esthétique doit répondre impérativement de l'abandon réciproque de la pensée politique par le monde de l'art et de la question esthétique par la sphère politique. Comme Stiegler l'a montré plus profondément encore que Rancière, si la question esthétique est toujours et en même temps une question politique, la question *techno-esthétique* est *originellement engagée* dans la question politique<sup>23</sup>. Et le politique *comme tel* est lui-même une question techno-esthétique posée au vivre ensemble, à l'organisation des relations qui

---

<sup>21</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012. Noté MEOT.

<sup>22</sup> Voir Ludovic Duhem, « Introduction à la techno-esthétique », *Archée*, Janvier 2010.

<sup>23</sup> Bernard Stiegler, *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004, p. 18.

forment une collectivité ; or cette question est désormais incontournable car la société de contrôle mondial dans laquelle nous vivons est précisément fondée sur le *conditionnement techno-esthétique de la vie*. Il est donc nécessaire que la techno-esthétique surmonte ce *ressentiment originaire* par la connaissance de la technique. Ce qui oblige dès lors l'esthétique à reconnaître que l'ambiguïté de l'implication technique dans l'essence de l'art exprimée par Kant, Hegel et Heidegger, est une ambiguïté *fondamentale*. C'est-à-dire qu'il est sans doute impossible de décider, en les opposant, ce qui est de l'ordre de la sensibilité et ce qui est de l'ordre de la technique dans le mode d'existence d'une œuvre d'art. Cette tâche de connaissance, à l'intérieur même d'un indécidable partage entre la technique et l'esthétique, entre l'opérateur et le sensible, incombe à la techno-esthétique en propre. Et c'est à cette condition qu'une politique techno-esthétique de la vie pourra répondre aux dispositifs de la bio-techno-politique mondiale et faire ainsi d'une catastrophe de la sensibilité et de l'esprit, une *anastrophe de la culture*.

La réhabilitation de la technique nécessaire à cette anastrophe de la culture commence par une étude approfondie de la réalité technique hors de tout anthropocentrisme, ce qui signifie avant tout pour Simondon qu'il faut penser les objets techniques hors du *principe d'utilité*, car le principe d'utilité, en se focalisant sur les finalités externes, masque la réalité structurale, opératoire et évolutive des objets techniques. L'utilité donne une fausse conscience de la nature des objets techniques et risque de rendre inefficace voire dangereuse les politiques industrielles qui en dérivent. Comme l'explique Simondon, « aucune structure fixe ne correspond à un usage défini. Un même résultat peut être obtenu à partir de fonctionnements et de structures très différents : un moteur à vapeur, un moteur à essence, une turbine, un moteur à ressorts ou à poids sont tous également des moteurs ; pourtant, il y a plus d'analogie réelle entre un moteur à ressort et un arc ou une arbalète qu'entre ce même moteur et un moteur à vapeur ; une horloge à poids possède un moteur analogue à un treuil, alors qu'une horloge à entretien électrique est analogue à une sonnette ou à un vibreur. L'usage réunit des structures et des fonctionnements hétérogènes sous des genres et des espèces qui tirent leur signification du rapport entre ce fonctionnement et un autre fonctionnement, celui de l'homme dans l'action. Donc, ce à quoi on donne un nom unique, comme, par exemple, celui de moteur, peut-être multiple dans l'instant et peut varier dans le temps en changeant d'individualité<sup>24</sup>. » La question que l'on doit se poser devant un objet technique n'est donc pas : à quoi sert-il ? à quelle fin a-t-il été produit ? quel bénéfice en tire l'homme ? mais comment fonctionne-t-il ? quelles sont les opérations et les structures qui sont nécessaires à son fonctionnement ? c'est-à-dire quel type de relations entretient-il avec la nature, avec l'homme et avec les autres objets techniques ? Cette approche à la fois *centrée* sur l'objet technique dans son fonctionnement et *décentrée* sur l'ensemble des relations qui participent de sa réalité, constitue l'originalité et la fécondité considérable de la philosophie de la technique de Simondon. Une telle approche nous oblige à « renverser le problème » : « 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. L'unité de l'objet technique, son individualité, sa spécificité, sont les caractères de consistance et de convergence de sa genèse. La genèse de l'objet technique fait partie de son être. L'objet technique est ce qui n'est pas antérieur à son devenir ; l'objet technique un est unité de devenir<sup>25</sup>. » Simondon reprend alors l'exemple du moteur pour expliquer que la différence entre

---

<sup>24</sup> MEOT, p. 19.

<sup>25</sup> MEOT, p. 20.

un moteur de 1910 et un moteur de 1956 n'est pas fondée sur un perfectionnement de l'usage ou une automatisation des fonctions, mais elle résulte d'un *processus de concrétisation* qui rend le moteur de 1956 plus « concret » et le moteur de 1910 plus « abstrait » alors que le moteur de 1910 reste en même temps plus perfectionné du point de vue de l'usage. La concrétisation est le processus par lequel un objet technique, comme ici le moteur, résout un problème par convergence fonctionnelle en organisant une synergie ou corrélation des éléments. L'objet technique qui fonctionne est celui qui réalise une unité structurale non-autodestructive par recherche de compromis entre des exigences en conflits. Comme le dit Simondon : « l'objet technique existe donc comme type spécifique obtenu au terme d'une série convergente. Cette série va du mode abstrait au mode concret : elle tend vers un état qui ferait de l'être technique un système entièrement cohérent avec lui-même, entièrement unifié<sup>26</sup>. » Pour continuer l'exemple du moteur, un moteur abstrait sera un moteur où les pièces, les éléments structuraux, sont organisées comme « un assemblage logique d'éléments définis par leur fonction complète et unique. Chaque élément peut accomplir au mieux sa fonction propre s'il est comme un instrument parfaitement finalisé, orienté tout entier vers l'accomplissement de cette fonction<sup>27</sup>. » Cette juxtaposition de fonction sans corrélation produit des incompatibilités qu'il va falloir résoudre par des structures nouvelles : « la culasse du moteur thermique à combustion interne s'hérise d'ailettes de refroidissement, particulièrement développées dans la région des soupapes, soumise à des échanges thermiques intenses et à des pressions élevées. Ces ailettes de refroidissement, dans les premiers moteurs, sont comme ajoutées de l'extérieur au cylindre et à la culasse théorique, géométriquement cylindriques ; elles ne remplissent qu'une seule fonction, celle du refroidissement. Dans les moteurs récents, ces ailettes jouent en plus un rôle mécanique, s'opposant comme des nervures à une déformation de la culasse sous la poussée des gaz ; dans ces conditions, on ne peut plus distinguer l'unité volumétrique (cylindre, culasse) et l'unité de dissipation thermique ; si l'on supprimait par sciage ou meulage les ailettes de la culasse d'un moteur à refroidissement par air actuel, l'unité volumétrique constituée par la culasse seule ne serait plus viable, même en tant qu'unité volumétrique : elle se déformerait sous la pression des gaz ; l'unité volumétrique et mécanique est devenue coextensive à l'unité de dissipation thermique, car la structure de l'ensemble est bi-valente : les ailettes, par rapport aux filets d'air extérieur, constituent une surface de refroidissement par échanges thermiques : ces mêmes ailettes, en tant qu'elles font partie de la culasse, limitent la chambre d'explosion par un contour indéformable employant moins de métal que n'en nécessiterait une coque non nervurée ; le développement de cette structure unique n'est pas un compromis, mais une concomitance et une convergence : une culasse nervurée peut être plus mince qu'une culasse lisse avec la même rigidité ; or, par ailleurs, une culasse mince autorise des échanges thermiques plus efficaces que ceux qui pourraient s'effectuer à travers la culasse épaisse ; la structure bivalente ailette-nervure améliore le refroidissement non pas seulement en augmentant la surface d'échanges thermiques (ce qui est le propre de l'ailette en tant qu'ailette), mais aussi en permettant un amincissement de la culasse (ce qui est le propre de l'ailette en tant que nervure)<sup>28</sup>. » Le problème technique est donc bien celui de faire converger des fonctions sans communication selon une unité structurale stable plutôt que de répondre à un besoin défini. En clair, c'est la réduction de la « divergence fonctionnelle » qui fait passer un objet technique de l'abstrait au concret.

---

<sup>26</sup> MEOT, p. 23.

<sup>27</sup> MEOT, p. 23.

<sup>28</sup> MEOT, p. 22.

Le progrès technique n'est donc pas défini selon des causes extrinsèques, qu'elles soient économiques ou politiques, mais par une nécessité interne, celle de la convergence des fonctions par causalité récurrente. Le progrès technique est un perfectionnement du fonctionnement par convergence fonctionnelle et corrélation interne, il n'est ni automatisation croissante, ni aisance matérielle, ni croissance économique. Toute la pensée de la technique de Simondon vise à dépasser la mythologie du progrès. L'évolution des objets techniques est analogue à celle d'un système d'individuation, car « c'est dans les incompatibilités naissant de la saturation du système de sous-ensemble que réside le jeu de limites dont le franchissement constitue un progrès ». L'invention est ce franchissement qui se fait par un « bond » qui fait de l'obstacle un moyen de réalisation. Le progrès technique comme perfectionnement du fonctionnement est un enchaînement d'inventions corrélées les unes aux autres, cet enchaînement se formalisant soit dans un *perfectionnement mineur*, c'est-à-dire par une réduction du potentiel autodestructif de l'ensemble selon des modifications relativement superficielles (évolution continue, conduite principalement par des détours et souvent conditionné par la mode), soit dans un *perfectionnement majeur*, c'est-à-dire dans la résolution d'un problème de fonctionnement par une nouvelle répartition des fonctions laquelle augmente la synergie fonctionnelle de l'ensemble (évolution discontinue et selon un sens définie par la concrétisation). Mais l'acte d'invention le plus important, à la fois le plus rare et le plus important n'est pas un perfectionnement, mais la découverte d'une synthèse, d'une compatibilité entre deux ordres de grandeur par *un nouveau schème technique pur* qui crée alors une « essence technique » nouvelle. L'invention du moteur électrique est ainsi la création d'une lignée technique nouvelle à partir des caractéristiques physiques de l'électromagnétisme alors que le moteur Diesel, plus concret que le moteur thermique, est « seulement » un perfectionnement majeur qui fait converger allumage et compression du mélange air-combustible dans la chambre du piston.

Il faut ajouter enfin que l'évolution technique est analogue à celle de l'évolution des êtres vivants. Par la concrétisation technique, l'objet dit Simondon, primitivement artificiel, « devient de plus en plus semblable à l'objet naturel. Cet objet avait besoin au début d'un milieu régulateur extérieur, le laboratoire ou l'atelier, parfois l'usine ; peu à peu, il gagne en concrétisation, il devient capable de se passer du milieu artificiel, car sa cohérence interne s'accroît, sa systématique fonctionnelle se ferme en s'organisant. L'objet concrétisé est comparable à l'objet spontanément produit ; il se libère du laboratoire associé originel, et l'incorpore dynamiquement à lui dans le jeu de ses fonctions ; c'est sa relation aux autres objets, techniques ou naturels, qui devient régulatrice et permet l'auto-entretien des conditions du fonctionnement ; cet objet n'est plus isolé ; il s'associe à d'autres objets, ou se suffit à lui-même, alors qu'au début il était isolé et hétéronome<sup>29</sup>. » Cependant, cette autonomie progressive de l'objet technique, cette naturalisation qui tend à faire de l'objet artificiel un objet naturel comparable à l'être vivant, n'est pas une apologie de l'automatisation et une fascination pour le robot. Tout au contraire, ce risque de confusion est précisément ce que Simondon reproche à la Cybernétique de Norbert Wiener. Le postulat initial de la Cybernétique est l'identité des êtres vivants et des objets techniques autorégulés. Or, précise Simondon, « on peut dire seulement que les objets techniques tendent vers la concrétisation, tandis que les objets naturels tels que les êtres vivants sont concrets dès le début. Il ne faut pas confondre la tendance à la concrétisation avec le statut d'existence entièrement concrète. Tout objet technique possède en quelque sorte des aspects d'abstraction

---

<sup>29</sup> MEOT, p. 47

résiduels ; on ne doit pas opérer le passage à la limite et parler des objets techniques comme s'ils étaient des objets naturels. Les objets techniques doivent être étudiés dans leur évolution pour qu'on puisse en dégager le processus de concrétisation en tant que tendance ; mais il ne faut pas isoler le dernier produit de l'évolution technique pour le déclarer entièrement concret ; il est plus concret que les précédents, mais il est encore artificiel. Au lieu de considérer une classe d'êtres techniques, les automates, il faut suivre les lignes de concrétisation à travers l'évolution temporelle des objets techniques ; c'est selon cette voie que le rapprochement entre être vivant et objet technique a une signification véritable, hors de toute mythologie<sup>30</sup>. » C'est là une attitude adulte qui est adoptée à l'égard de la technique et non une attitude infantile, celle qui voit dans le mythe du robot l'accomplissement du génie humain et la création d'un nouvel ordre des machines. La littérature de science fiction a nourri ce mythe de l'automate créature de l'esprit humain, à la fois esclave corvéable à merci et rival dangereux dont il faut se méfier. La formalisation de ce mythe du robot a certes produit une grande littérature, mais cette naturalisation de l'objet technique, de la machine automatisée, n'est qu'apparemment technique, elle relève en fait d'une méconnaissance de la technique pour elle-même (l'automatisation, d'un point de vue technique, est ainsi une perte de valences de fonctionnements plutôt qu'un perfectionnement réel). Il est cependant incontestable que la littérature comme l'art sont vecteurs de croyances et de connaissances, comme le sont la science fiction de Jules Verne au XIX<sup>e</sup> siècle à l'époque de la sensibilité technique comme les robots de Bill Vorn au XXI<sup>e</sup> siècle à l'époque de la sensibilité technologique.

Par ailleurs, si l'art est indéniablement corrélé au développement technique, son évolution n'est pas à proprement parler réductible à la concrétisation. On ne pourrait pas dire que le rythme de convergence fonctionnelle et de création de lignée technique définisse le rythme de synthèse stylistique et de création de lignée artistique, bien qu'il existe un *effet* de l'évolution technique sur l'évolution artistique : l'invention de la photographie est à la fois une nouvelle technique de reproduction et un nouvel art, au sens que la photographie est une nouvelle façon de sentir, d'imaginer, d'exprimer la singularité de l'expérience du monde et de soi. La photographie, en tant qu'elle est un « progrès » par rapport à la peinture en tant que technique de reproduction, ne l'a en rien supplantée, au contraire, si elle l'a supplantée, c'est justement en tant que technique de reproduction, ce que la peinture n'a jamais été en vérité. Si l'apparition de la photographie a pu un temps donner l'impression de mettre fin à la peinture, c'est uniquement parce qu'on réduisait alors la peinture à la fonction de reproduction, alors que les plus grands artistes comme Manet ou Picasso ont pu voir dans l'apparition de la photographie une nouvelle condition du regard et même l'encouragement à en finir avec la ressemblance. Il en est de même pour l'apparition des images de synthèse qui n'ont toujours pas supplanté le cinéma traditionnel même si le réalisme du cinéma de synthèse est aujourd'hui incontestable<sup>31</sup>. L'apparition d'une technique dans le champ de l'art n'est pas l'abolition de la technique traditionnelle, elle est l'occasion à la fois d'une réappropriation de ce qu'est l'art et d'une extension de son domaine de réalisation. Mais la différence majeure entre historicité technique et historicité artistique est sans doute l'anachronisme de l'art, en ce sens que l'art conjugue les temps et déporte les pratiques en combinant les supports, les instruments, les techniques. Cet anachronisme peut devenir une

---

<sup>30</sup> MEOT, p. 49.

<sup>31</sup> Ce réalisme, à son point de perfection dans la reproduction de l'apparence, produit un effet d'étrangeté, celui où l'artificiel s'affirme comme une surnaturalité ou hypernaturalité (c'est en quelque sorte trop « naturel » pour être vrai).

véritable poétique uchronique comme on peut le voir dans le mouvement « Steampunk » qui invente une évolution thermodynamique parallèle à l'évolution électronique et atomique, mais qui reste indépendante grâce à la puissance de la fiction. Cette fiction n'est d'ailleurs pas sans réalisations techniques effectives, ce qui tend à rejoindre la concrétisation, ne serait-ce que par la nécessité de faire fonctionner les machines imaginaires conçues par ces esprits farfelus et inventifs.

Dans la *Deuxième Partie* de *MEOT*, Simondon cherche à repenser la relation de l'homme à la technique. C'est dans cette partie qu'il définit l'opposition entre une relation de minorité et une relation de majorité. « Le statut de minorité est celui selon lequel l'objet technique est avant tout objet d'usage, nécessaire à la vie quotidienne, faisant partie de l'entourage au milieu duquel l'individu humain grandit et se forme. La rencontre entre l'objet technique et l'homme s'effectue dans ce cas essentiellement dans l'enfance. Le savoir technique est implicite, non réfléchi, coutumier. Le statut de majorité correspond au contraire à une prise de conscience et à une opération réfléchie de l'adulte libre, qui a à sa disposition les moyens de la connaissance rationnelle élaborée par les sciences : la connaissance de l'apprenti s'oppose ainsi à celle de l'ingénieur. L'apprenti devenu artisan adulte et l'ingénieur inséré dans le réseau des relations sociales conservent et font rayonner autour d'eux une vision de l'objet technique qui correspond, dans le premier cas, au statut de minorité et dans le second cas au statut de majorité ; ce sont là deux sources très différentes de représentation et de jugements relatifs à l'objet technique. Or, l'artisan et l'ingénieur ne vivent pas seulement pour eux-mêmes ; témoins et agents de la relation entre la société humaine dans son ensemble et le monde des objets techniques dans son ensemble, ils ont une valeur exemplaire : c'est par eux que l'objet technique s'incorpore à la culture<sup>32</sup>. » Le conflit entre statut de minorité et statut de majorité est devenu prégnant aujourd'hui, non seulement dans le monde technique mais aussi dans le monde artistique. Le tournant technologique de l'art instaure en effet deux situations souvent conflictuelles : la première est celle qui oppose l'artiste artisan à l'exécutant ingénieur dans la réalisation d'une œuvre qui utilise les technologies numériques comme moyen ou comme mode d'existence. Il est alors nécessaire de trouver un langage commun qui puisse traduire un geste en programme. Mais le risque est de maintenir l'artiste dans son statut de minorité et donc de dépendance à l'égard de l'ingénieur. La seconde situation conflictuelle est celle qui oppose l'artiste ingénieur à l'opérateur artisan dans le fonctionnement d'une œuvre numérique. Il est alors nécessaire qu'une médiation par signaux et procédures soit suffisamment simple et universelle, qu'elle soit intuitive et conviviale (comme on dit aujourd'hui dans la théorie de l'interactivité) pour que la relation entre amateur et œuvre soit satisfaisante au lieu d'être décevante. Mais cet effort de médiation de l'artiste ingénieur vers l'artisan opérateur risque d'une part de maintenir l'amateur dans son statut de minorité et d'autre part d'étouffer la poésie de la rencontre de l'œuvre. La disjonction à l'intérieur du monde artistique risque donc d'entretenir la disjonction à l'intérieur du monde de la culture. Il faut que l'art puisse « instituer un rapport égal, sans privilège, entre les techniques et l'homme<sup>33</sup> ». Sans une telle institution, c'est la condition infantile et minoritaire qui risque de s'imposer, au profit des industries culturelles. C'est là l'enjeu d'une technologie au sens de Simondon, elle est indissociable d'une techno-esthétique à l'époque du tournant technologique de la sensibilité. Plus largement, c'est la finalité émancipatrice que recherche le « nouvel

---

<sup>32</sup> MEOT, p. 86.

<sup>33</sup> MEOT, p. 87.

encyclopédisme » que Simondon appelle de ces vœux afin de rétablir l'unité de la culture pour que « rien d'humain ne soit étranger à l'homme ».

Dans la *Troisième Partie* de *MEOT*, Simondon cherche à élucider le rapport entre art et technique. Il part de l'idée que « l'existence des objets techniques et les conditions de leur genèse posent à la pensée philosophique une question qu'elle ne peut résoudre par la simple considération des objets techniques en eux-mêmes : quel est le sens de la genèse des objets techniques par rapport à l'ensemble de la pensée, de l'existence de l'homme, et de sa manière d'être au monde ? ». Pour parvenir à répondre à cette question essentielle, qui conditionne la possibilité pour la culture de recouvrer son aspect universel et régulateur, il faut considérer que « c'est la genèse de toute la technicité qu'il faudrait connaître, celle des objets et celles des réalités non objectivées, et toute la genèse impliquant l'homme et le monde, dont la genèse de la technicité n'est peut-être qu'une faible partie, épaulée et équilibrée par d'autres genèses, antérieures, postérieures ou contemporaines, et corrélative de celle des objets techniques. *C'est donc vers une interprétation génétique généralisée des rapports de l'homme et du monde qu'il faut se diriger pour saisir la portée philosophique des objets techniques* ». Simondon va appliquer au rapport entre l'homme et le monde, les principes fondamentaux énoncés dans *ILFI* et qui font que toute genèse est une opération d'individuation. La genèse du rapport de l'homme au monde doit alors s'entendre comme « devenir d'un système de réalité primitivement sursaturé, riche en potentiels, supérieur à l'unité et recelant une incompatibilité interne, constitu[ant] pour ce système une découverte de compatibilité, une résolution par avènement de structure. Cette structuration est l'avènement d'une organisation qui est la base d'un équilibre de métastabilité. Une telle genèse s'oppose à la dégradation des énergies potentielles contenues dans un système, par passage à un état stable à partir duquel aucune transformation n'est plus possible ».

## 2. *Généalogie de la technicité*

Cette interprétation génétique généralisée des rapports de l'homme et du monde implique une sorte de schéma d'évolution que Simondon exprime de la manière suivante :

La technicité se manifestant par l'emploi d'objets peut être conçue comme apparaissant dans une structuration qui résout provisoirement des problèmes posés par la phase primitive et originelle du rapport de l'homme au monde. On peut nommer cette première phase *phase magique*, en prenant ce mot au sens le plus général, et en considérant le mode magique d'existence comme celui qui est pré-technique et pré-religieux, immédiatement au-dessus d'une relation qui serait simplement celle du vivant à son milieu. Le mode magique de relation au monde n'est pas dépourvu de toute organisation : il est au contraire riche en organisation implicite, attachée au monde et à l'homme : la médiation entre l'homme et le monde n'y est pas encore concrétisée et constituée à part, au moyen d'objets ou d'humains spécialisés, mais elle existe fonctionnellement dans une première structuration, la plus élémentaire de toutes : celle qui fait surgir la distinction entre figure et fond dans l'univers. La technicité apparaît comme structure résolvant une incompatibilité : elle spécialise les fonctions figurales, pendant que les religions spécialisent de leur côté les fonctions de fond ; l'univers magique originel, riche en potentiels, se structure en se dédoublant. La technicité apparaît comme l'un des deux aspects d'une solution donnée au problème de la relation de l'homme au monde, l'autre aspect simultané et corrélatif étant l'institution des religions définies. Or, le devenir ne s'arrête pas à la découverte de la technicité : de solution,

la technicité devient à nouveau problème quand elle reconstitue un système par l'évolution qui mène des objets techniques aux ensembles techniques : l'univers technique se sature puis se sursature à son tour, en même temps que l'univers religieux, comme l'avait fait l'univers magique. L'inhérence de la technicité aux objets techniques est provisoire ; elle ne constitue qu'un moment du devenir génétique. [...] Ensuite, l'apparition de la technicité marquant une rupture et un dédoublement dans l'unité magique primitive, la technicité, comme la religiosité, hérite d'un pouvoir de divergence évolutive ; dans le devenir du mode d'être de l'homme au monde, cette force de divergence doit être compensée par une force de convergence, par une fonction relationnelle maintenant l'unité malgré cette divergence ; le dédoublement de la structure magique ne saurait être viable si une fonction de convergence ne s'opposait pas au pouvoir de divergence. [...] Or, le sens général du devenir serait le suivant : les différentes formes de pensée et d'être au monde divergent lorsqu'elles viennent d'apparaître, c'est-à-dire lorsqu'elles ne sont pas saturées ; puis elles reconvergent lorsqu'elles sont saturées et tendent à se structurer par de nouveaux dédoublements. Les fonctions de convergence peuvent s'exercer grâce à la sursaturation des formes évolutives de l'être au monde, au niveau spontané de la pensée esthétique et au niveau réfléchi de la pensée philosophique<sup>34</sup>.

Une fois ce schéma établi, Simondon entreprend l'étude du rapport entre la pensée technique et les autres modes de pensée, dont la pensée esthétique. Simondon entend par « pensée esthétique » un rapport de l'homme au monde plus profond et plus vaste que celui de l'art. Il dit ainsi que « la pensée esthétique [...] n'est jamais d'un domaine limité ni d'une espèce déterminée, mais seulement d'une tendance ; elle ce qui maintient la fonction de totalité »<sup>35</sup>.

Cela signifie, premièrement, que la pensée esthétique ne se manifeste pas *uniquement* par l'intermédiaire d'œuvres d'art mais que tout objet ou même tout geste peut avoir une « épiphanie esthétique ». Une telle épiphanie universelle est possible car elle doit être systématiquement rattachée à une tendance fondamentale de l'être humain qui consiste dans « la capacité d'éprouver en certaines circonstances réelles et vitales l'impression esthétique ». La fonction de l'art est précisément d'entretenir et de préserver cette « capacité d'éprouver l'impression esthétique » afin que l'homme puisse trouver le complément dont il a besoin par rapport à la totalité.

Mais cela signifie, deuxièmement, que la pensée esthétique est un *analogue* de la magie au sens où « la pensée esthétique est ce qui maintient le souvenir implicite de l'unité ; d'une des phases du dédoublement, elle appelle l'autre phase complémentaire ; elle cherche la totalité de la pensée et vise à recomposer une unité par relation analogique là où l'apparition de phases pourrait créer un isolement mutuel de la pensée par rapport à elle-même »<sup>36</sup>. En étant ainsi l'analogue de la pensée magique primitive, l'art refait un univers, c'est-à-dire qu'il relie des points remarquables de l'espace et du temps en les prolongeant par des œuvres d'art. C'est par cette *réticulation* de l'univers que l'art parvient à médiatiser le monde naturel et le monde humain, en donnant à l'homme un sentiment de totalité qui resterait sinon inaccessible, car éclaté entre le fond subjectif de la religion et les figures objectives de la technique. Cette médiation entre deux

---

<sup>34</sup> MEOT, p. 156-158.

<sup>35</sup> MEOT, p. 179.

<sup>36</sup> MEOT, *ibid.*



mondes opposés devient alors elle-même un « monde » où la participation collective est possible, concrète, ouverte et signifiante.

Le monde de l'art, par la convergence qu'il réalise entre technique et religion est donc « à la fois technique et religieux ». Comme l'explique Simondon « il est technique parce qu'il est *construit* au lieu d'être naturel, et qu'il utilise le pouvoir d'application des objets techniques au monde naturel pour faire le monde de l'art »<sup>37</sup>, c'est le côté purement technique de l'art pour parler comme Hegel, ou c'est plutôt la *dimension* technique de la réalité techno-esthétique de l'art comme je préfère le dire. Car en tant que « dimension », la technique n'est précisément pas une pure extériorité, mais une condition qui fait partie de son essence, ou, comme le dit aussi Simondon, elle est un « support d'insertion » dans la réalité que l'œuvre d'art prolonge.

Si l'art est technique, il est aussi religieux. En ce sens « que ce monde incorpore les forces, les qualités, les caractères de fond que les techniques laissent de côté »<sup>38</sup>. La religion est en effet irréductible au dogme institué pour Simondon. La notion de « religion » recouvre une réalité bien plus vaste, elle représente la « fonction de totalité » dans le rapport de l'homme au monde. La religion est l'ensemble théorique et pratique issu de la subjectivation du fond apparu avec le déphasage de l'unité magique primitive. La religion intègre en ce sens autant le rituel que la mystique, le sacré que le dogme. La religion chez Simondon est avant tout *spiritualité*, elle est donc par principe « œcuménique » au sens propre, en dehors de toute théologie instituée.

Mais si l'art est à la fois technique et religieux, « au lieu de les subjectiver comme le fait la pensée religieuse en les universalisant, au lieu de les objectiver en les enfermant dans l'outil et l'instrument, comme le fait la pensée technique, opérant sur les structures figurales dissociées, la pensée esthétique, restant dans l'intervalle entre la subjectivation religieuse et l'objectivation technique, se borne à concrétiser des qualités de fond au moyen de structures techniques : elle fait ainsi la réalité esthétique, nouvelle médiation entre l'homme et le monde, monde intermédiaire entre l'homme et le monde »<sup>39</sup>.

C'est pourquoi « la réalité esthétique ne peut en effet être dite ni proprement objet ni proprement sujet ». La réalité esthétique est à la fois pré-objective et pré-subjective bien qu'elle participe à la fois de la réalité figurale de la technique et de la réalité de fond de la religion. Or, cette pré-objectivité et cette pré-subjectivité ne sont pas contradictoires avec le postulat initial de la techno-esthétique. Seulement, la technique n'intervient pas en tant qu'outil s'appliquant universellement et de l'extérieur à l'œuvre d'art mais en tant que *schème opératoire* et en tant que *structure*. La structure que la technique apporte à l'œuvre d'art, Simondon l'appelle ici un « support d'insertion » qui s'applique à la réalité tout en permettant à l'œuvre de s'insérer en elle en la prolongeant. C'est cette fonction d'« insertion » qui est primordiale pour comprendre l'implication de la technique dans l'art.

Et s'il y a « une relative objectivité des éléments de cette réalité comme l'admet Simondon ; la réalité esthétique n'est pas [pour autant] détachée de l'homme et du monde comme

---

<sup>37</sup> MEOT, p. 182. Je souligne.

<sup>38</sup> MEOT, *ibid.* Je souligne.

<sup>39</sup> MEOT, *ibid.*

un objet technique ; elle n'est ni outil ni instrument ; elle peut rester attachée au monde, étant par exemple une organisation intentionnelle d'une réalité naturelle ; elle peut aussi rester attachée à l'homme, devenant une modulation de la voix, une tournure du discours, une manière de se vêtir ; elle ne possède pas ce caractère nécessairement détachable de l'instrument ; elle peut rester *insérée*, et reste normalement insérée dans la réalité humaine ou dans le monde ; on ne place pas une statue, on ne plante pas un arbre n'importe où. Il y a une beauté des choses et des êtres, une beauté des manières d'être, et l'activité esthétique commence par la ressentir et l'organiser en la respectant quand elle est naturellement produite. L'activité technique, au contraire, construit à part, détache ses objets, et les applique au monde de façon abstraite, violente ; même quand l'objet esthétique est produit de manière détachée, comme une statue ou une lyre, *cet objet reste le point-clef d'une partie du monde et de la réalité humaine* ; la statue placée devant un temple est celle qui présente un sens pour un groupe social défini, et le seul fait pour la statue d'être placée, c'est-à-dire d'occuper un point-clef qu'elle utilise et renforce mais qu'elle ne crée pas, montre qu'elle n'est pas un objet détaché. On peut bien dire qu'une lyre, en tant que productrice de sons, est objet esthétique, mais les sons de la lyre ne sont des objets esthétiques que dans la mesure où ils concrétisent un certain mode d'expression, de communication, déjà existant dans l'homme ; la lyre se laisse porter comme un outil, mais les sons qu'elle produit, et qui constituent la véritable réalité esthétique, sont insérés dans la réalité humaine et dans celle du monde ; la lyre ne peut être entendue que dans le silence ou avec certains bruits déterminés, comme celui du vent ou de la mer, non avec le bruit des voix ou le murmure d'une foule ; le son de la lyre doit s'insérer dans le monde, comme la statue s'insère. L'objet technique, en tant qu'outil, au contraire, ne s'insère pas, parce qu'il peut agir partout, fonctionner partout »<sup>40</sup>.

On voit bien que cette opposition entre *insertion esthétique* et *détachement technique* est primordiale pour comprendre dans quelle mesure il y a de la technicité dans l'art, mais différemment de la technicité des objets techniques en eux-mêmes. Certes, il faut effectivement des outils et des instruments pour produire une œuvre d'art comme le rappelle Simondon, mais l'œuvre d'art elle-même n'est en aucun cas *réductible* à ces outils ou ces instruments comme aux procédés qu'ils impliquent. L'œuvre d'art n'est jamais un simple objet fabriqué même s'il est toujours une chose faite. Ce qui fait la technicité de l'œuvre d'art, c'est qu'elle *s'insère dans la réalité pour la prolonger* au lieu de *s'y opposer pour la modifier*. L'œuvre d'art n'a pas cet aspect abstrait, totalement détaché du monde naturel et du monde humain de l'outil, elle est plus directement impliquée dans la réalité. La technicité propre à l'art n'est donc pas fonctionnelle au sens propre, mais plutôt *organique*, au sens où elle prolonge la réalité, à la manière dont un bourgeon prolonge un rameau d'après la métaphore qu'utilise Simondon.

« C'est donc bien l'insertion qui définit l'objet esthétique, et non l'imitation ». Simondon va montrer en effet que la catégorie esthétique d'« imitation » n'est qu'un aspect partiel et superficiel de l'œuvre d'art. L'imitation est en fait comme une pellicule qui recouvre et voile la réalité esthétique comme telle. L'imitation comme principe de production pour l'artiste est même un détournement de ce qu'est l'art lui-même. C'est pourquoi, explique Simondon, « un morceau de musique qui imite des bruits ne peut s'insérer dans le monde, parce qu'il remplace certains éléments de l'univers (par exemple le bruit de la mer) au lieu de les compléter. Une statue, en un

---

<sup>40</sup> MEOT, p. 183.

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», comme le propose par exemple le sculpteur Anthony Gormley avec ses figures énigmatiques qui réticulent les points remarquables d'une plage ou d'une ville tout en les peuplant de figures mutiques et solitaires.

Ceci s'explique par le fait que l'insertion dépend du primat de l'impression esthétique dans toute forme d'art. Si l'inventeur est sensible aux éléments fonctionnels du monde, l'artiste est sensible quant à lui aux points d'insertion possibles dans l'espace et dans le temps. Il cherche précisément, dès le niveau perceptif, à compléter la réalité<sup>41</sup>, à prolonger ce qui agit sur lui comme un appel et exige un geste humain comme réponse, comme les artistes du Land Art l'ont matérialisé depuis les années 1960. La perception esthétique du monde ressent donc un certain nombre d'« exigences » selon Simondon : « il y a des vides qui doivent être remplis, des rocs qui doivent porter une tour. Il y a dans le monde un certain nombre de lieux remarquables, de point exceptionnels qui attirent et stimulent la création esthétique, comme il y a dans la vie humaine un certain nombre de moments particuliers, rayonnants, se distinguant des autres, qui appellent l'œuvre »<sup>42</sup>. L'œuvre est le résultat de cette exigence de création : de cette « sensibilité aux lieux et aux moments d'exceptions », elle « ne copie pas le monde ou l'homme, mais les prolonge et s'insère en eux ». Et même si elle est détachée, « l'œuvre esthétique ne vient pas d'une rupture de l'univers ou du temps vital de l'homme ; elle vient en plus de la réalité déjà donnée, lui apportant des structures construites, mais construites sur des fondations faisant partie du réel et insérées dans le monde. Ainsi, l'œuvre esthétique fait bourgeonner l'univers, le prolonge, constituant un réseau d'œuvres, c'est-à-dire de réalités d'exception, rayonnantes, de point-clefs d'un univers à la fois humain et naturel. Plus détaché du monde et de l'homme que l'ancien réseau des point-clefs de l'univers magique, le réseau spatial et temporel des œuvres d'art est, entre le monde et l'homme, une médiation qui conserve la structure du monde magique »<sup>43</sup>.

### 3. *La beauté technique*

Si la technicité de l'œuvre d'art est son pouvoir de prolonger le monde naturel et le monde humain par insertion et réticulation, et que la beauté de l'art réside dans ce geste même, la technique peut-elle à son tour entretenir un rapport avec la beauté ? Autrement dit, l'intrication de la technique dans l'esthétique n'est-elle pas aussi une intrication de l'esthétique dans la technique ? Et en ce sens, peut-on encore parler de beauté après le tournant technologique de l'art ? Selon Simondon : « il serait possible d'affirmer qu'il y a une transition continue entre l'objet technique et l'objet esthétique, puisqu'il y a des objets techniques qui ont une valeur esthétique, et qui peuvent être dits beaux<sup>44</sup>. » Cela est vrai à une réserve près. Comme le précise ensuite Simondon : « en fait, les objets techniques ne sont pas directement beaux en eux-mêmes, à moins

---

<sup>41</sup> Ce complément, ce prolongement par insertion, n'exclut pas le geste de retrait, d'évidement, de soustraction, par exemple pour ouvrir un passage, marquer une disparition, manifester une absence ou un abîme. Ce complément « négatif » n'est pas abordé par Simondon, qui a tendance à privilégier l'objet détaché du corps propre pour penser l'invention technique et la création artistique ; cependant, cette négativité en réponse à l'appel au prolongement d'un point-clé de l'univers n'est pas en contradiction complète avec la pensée de Simondon, elle en exprime un potentiel.

<sup>42</sup> MEOT, p. 184.

<sup>43</sup> MEOT, *Ibid.*

<sup>44</sup> MEOT, *Ibid.*

qu'on ait cherché un type de présentation répondant à des préoccupations directement esthétiques ; dans ce cas, il y a une véritable distance entre l'objet technique et l'objet esthétique ; tout se passe comme s'il existait en fait deux objets, l'objet esthétique enveloppant et masquant l'objet technique ; c'est ainsi que l'on voit un château d'eau, édifié près d'une ruine féodale, camouflé au moyen de créneaux rajoutés et peints de même couleur que la vieille pierre : l'objet technique est contenu dans la tour menteuse, avec sa cuve en béton, ses pompes, ses tubulures, la supercherie est ridicule, et sentie comme telle au premier coup d'œil ; l'objet technique conserve sa technicité sous l'habit esthétique, d'où un conflit qui donne l'impression du grotesque. Généralement, tout travestissement d'objets techniques en objets esthétiques produit l'impression gênante d'un faux, et paraît un mensonge matérialisé ».

Il ne s'agit donc pas de considérer que la beauté technique n'est qu'un aspect extérieur, surajouté. S'il y a une beauté technique, elle doit nécessairement apparaître à même l'objet technique et révéler son fonctionnement plutôt que le dissimuler derrière des phanères superfétatoires. Un exemple actuel de ce type de pratique est le déguisement ridicule des antennes relais de téléphonie mobile en arbres avec tronc, branches et frondaisons copiées des arbres naturels. Non seulement ce masquage ne trompe personne, mais il devient un point remarquable dans le paysage et n'en est que plus visible. Mais dans ce cas, il ne s'agit pas seulement de dissimuler l'aspect technique pour l'intégrer artificiellement à l'entourage immédiat, pensé comme naturel même en pleine ville, mais de se servir de ce piètre subterfuge pour éviter un conflit social avec les riverains inquiets de l'impact néfaste des ondes électromagnétiques.

Le cas du design est plus difficile à trancher. Simondon n'en parle pas ici. L'objet de design se situe précisément à égale distance de l'objet technique beau par lui-même, c'est-à-dire par son fonctionnement technique et la relation qu'il entretient avec la nature et l'homme, et de l'objet technique esthétisé, qui n'est beau que par déguisement, parure, ensemble de phanères sans lien véritable avec son fonctionnement. Je pense cependant que le design, parce qu'il se situe précisément à égale distance de l'objet esthétique et de l'objet technique, peut concilier les deux aspects en accentuant la technicité intrinsèque de l'objet technique. D'un côté parce que la forme de l'objet design dépend en grande partie des contraintes techniques (caractéristiques physiques des matériaux, potentiel combinatoire des éléments structurels, qualités esthétiques des surfaces), ce qui peut induire un véritable univers formel. Et d'un autre côté, en recherchant la forme pour la forme, le design peut aussi faire apparaître des caractéristiques intrinsèques aux matériaux utilisés voire susciter des inventions techniques alors qu'il ne s'agissait au départ que d'une intention esthétique. La recherche d'un certain aspect esthétique des murs dans l'architecture peut ainsi susciter des avancées techniques en vue de le réaliser, et sans contradiction avec les contraintes objectives liées à la construction elle-même. Il y a en réalité un *échange constant* de la technique et de l'esthétique dans le design, ce que Simondon n'a fait qu'entrevoir dans l'architecture de Le Corbusier<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> MEOT, p. 184-185.

<sup>46</sup> Sur la question du « design » chez Simondon, on peut se reporter à « Psychosociologie de la technicité » dans *Sur la technique*, PUF, 2014 ; et *Imagination et invention*, Quatrième Partie, C. L'invention comme production d'un objet créé ou d'une œuvre, PUF, 2014. Voir également l'article de Vincent Beaubois, « Design et technophanie », *Cahiers Simondon*, n°5, dir. J.-H. Barthélémy, Paris, L'Harmattan, 2013.

Quelle est donc la beauté propre aux objets techniques ? « Cette beauté apparaît, dit Simondon, quand ces objets sont insérés dans un monde, soit géographique, soit humain : l'impression esthétique est alors relative à l'insertion ; elle est comme un geste ». Simondon utilise donc à nouveau le critère d'insertion qui pourtant avait différencié l'art de la technique. Mais il ne faut pas oublier que l'impression esthétique « n'est pas d'un domaine limité », mais qu'elle est une « tendance fondamentale de l'être humain », ce qui signifie que la beauté, liée intrinsèquement à l'insertion, peut se manifester dans tout type d'objet, y compris les objets techniques. C'est donc tout naturellement que l'insertion sera aussi, pour l'objet technique, le mode essentiel de manifestation de la beauté et non pas l'imitation de l'œuvre d'art.

Les exemples que donne alors Simondon sont très éloquents quant à cette insertion des objets techniques : « La voilure d'un navire n'est pas belle lorsqu'elle est en panne, mais lorsque le vent gonfle et incline la mâture tout entière, emportant le navire sur la mer ; c'est la voilure dans le vent et sur la mer qui est belle, comme la statue sur le promontoire. Le phare au bord du récif dominant la mer est beau, parce qu'il est inséré en un point-clef du monde géographique et humain. Une ligne de pylônes supportant des câbles qui enjambent une vallée est belle, alors que les pylônes, vus sur les camions qui les apportent, ou les câbles, sur les grands rouleaux qui servent à les transporter, sont neutres. Un tracteur, dans un garage, n'est qu'un objet technique ; quand il est au labour, et s'incline dans le sillon pendant que la terre se verse, il peut être perçu comme beau ». C'est donc bien l'objet technique *inséré* dans le monde qui est beau et non pas l'objet technique isolé, abstrait, séparé du système et de l'action dans lequel il évolue pour fonctionner. Autrement dit, c'est dans le *geste* d'association à son milieu que l'objet technique lui aussi peut rayonner, et tenir ensemble ce qui était dissocié : le monde naturel et le monde humain. C'est pourquoi « tout objet technique, mobile ou fixe, peut avoir son épiphany esthétique, dans la mesure où il prolonge le monde et s'insère en lui ». Mais ce n'est pas seulement l'objet technique qui est beau comme nous venons de le dire : « c'est le point singulier du monde que concrétise l'objet technique. Ce n'est pas seulement la ligne de pylônes qui est belle, c'est le couplage de la ligne, des rochers et de la vallée, c'est la tension et la réflexion des câbles : là réside une opération muette, silencieuse, et toujours continuée de la technicité qui s'applique au monde »<sup>47</sup>.

D'où cette importante conclusion pour Simondon : « la découverte de la beauté des objets techniques ne peut pas être laissée à la seule perception : il faut que la fonction de l'objet soit comprise et pensée ; autrement dit, il faut une éducation technique pour que la beauté des objets techniques puisse apparaître comme insertion des schèmes techniques dans un univers, aux point-clefs de cet univers »<sup>48</sup>. A la différence de la beauté esthétique, la beauté technique est donc nécessairement attachée à une *connaissance*. Pour le dire en termes kantien, le jugement esthétique est toujours accompagné d'un jugement de connaissance quand il s'agit de l'objet technique. Il faut que la réalité esthétique de l'objet technique soit médiatisée par une connaissance pour qu'elle apparaisse comme telle. Mais on pourrait se demander s'il n'en est pas de même pour l'objet esthétique, car l'anthropologie nous a montré que le jugement esthétique était culturellement déterminé et qu'il ne pouvait se dire jugement esthétique pur. Il y a toujours comme un *mixte* de jugement esthétique et de jugement de connaissance dans l'appréciation d'un objet, qu'il s'agisse d'un objet esthétique ou d'un objet technique. C'est pourquoi, pour apprécier

---

<sup>47</sup> MEOT, p. 185.

<sup>48</sup> MEOT, p. 186.

la beauté d'un relais hertzien placé sur une montagne, et orienté vers une autre montagne où est placé un autre relais « il faut que toutes ces structures figurales soient comprises comme émettant et recevant le faisceau d'ondes dirigées qui se propagent d'une tour à l'autre, à travers les nuages et le brouillard ; c'est par rapport à cette transmission invisible, insensible, et réelle, actuelle, que l'ensemble formé par les montagnes et les tours en regard est beau, car les tours sont placées aux point-clefs des deux montagnes pour la constitution du câble hertzien ; ce type de beauté est aussi abstrait que celui d'une construction géométrique, et il faut que la fonction de l'objet soit comprise pour que sa structure, et le rapport de cette structure au monde, soient correctement imaginées, et esthétiquement sentis ». Le savoir dans l'appréciation de la beauté technique est donc non seulement une connaissance de la fonction mais une *sensibilisation* à tout ce qu'implique une telle fonction ; et c'est la fonction insérée dans son système de réalité, médiatisant le monde naturel et monde humain qui est beau. Chez Simondon, il ne s'agit donc en aucune manière d'établir et de défendre une « esthétique fonctionnaliste ». La fonction seule n'est que technique, pour qu'elle véhicule une certaine beauté, il faut l'intermédiaire de la connaissance qui est autant une saisie d'éléments fonctionnels qu'une sensibilité à un univers. L'objet technique est un cas très particulier où le sensible apparaît comme beauté par l'intermédiaire de la connaissance. Le jugement déterminant de la connaissance prépare et oriente en quelque sorte le jugement réfléchissant du goût (pour parler encore à la manière de Kant en lui infligeant une certaine torsion problématique). Cette relation entre connaissance et sensibilité est d'ailleurs d'une grande importance pour la techno-esthétique, car elle permet d'étendre la question de la beauté au-delà du monde de l'art et lui retire par là-même tout *privilege épistémologique* pour en décrire la nature et le rayonnement.

### III

#### *Invention technique et invention artistique*

L'une des conséquences les plus importantes du tournant technologique de l'art est de poser le problème de la création et de l'invention. Or, l'idée de création est traditionnellement rattachée au domaine de l'art alors que l'idée d'invention est réservée au monde des techniques. D'un côté, on trouverait un acte pur, pour lequel il n'existe ni conditions ni genèse, et dont le résultat est un avènement absolu d'être : c'est la création pensée sous le modèle théologique ; de l'autre, on trouverait un acte conditionné et défini par un processus complexe, et dont le résultat est un procédé ou un objet utile pour autre chose : c'est l'invention pensée sous le modèle instrumental. Pourtant, cette opposition ne rend compte ni de la réalité artistique ni de la réalité technique, puisqu'elle réduit l'art à un absolu et la technique à un moyen, sans expliquer comment l'œuvre d'art et l'objet technique sont advenus ni quelle relations ils entretiennent. Pour le comprendre, je vous propose dans cette dernière séance du séminaire de penser non pas la « création » mais l'« invention » artistique, pour rendre sensible l'idée que toute œuvre d'art est le résultat des conditions et des phases de sa genèse, que l'acte d'invention qui lui confère l'existence n'est jamais pur ni totalement intentionnel, et que l'individu qui en résulte n'est jamais isolé ni totalement achevé. Cela implique de ne plus accorder de *privilege au sujet*, en refusant de penser l'œuvre d'art comme la réalisation d'une idée, mais cela implique réciproquement de ne plus accorder de *privilege à l'objet*, en refusant de penser l'œuvre d'art comme une substance donnée ; car cette alternative entre le privilège accordé au sujet et le privilège accordé à l'objet a le double inconvénient de laisser la genèse inexpliquée d'une part, et de séparer l'œuvre d'art de son système de réalité de l'autre. Mais cela implique surtout de réhabiliter la technique comme dimension essentielle de l'art, en refusant de penser l'art comme réalité uniquement sensible. Pour être pensée de manière complète et non réductrice, l'œuvre d'art doit donc être pensée comme un *processus*, et plus précisément, comme un *processus d'individuation techno-esthétique*.

Or, comme nous l'avons vu dans les séances précédentes, tout processus d'individuation est relatif à un *système*, ce système étant un ensemble de relations qui se structurent à travers la résolution d'un problème. Dans le domaine de l'art, ces relations sont à la fois esthétiques et techniques, sensibles et opératoires, elles définissent les conditions aussi bien objectives que subjectives de l'individuation d'une œuvre d'art. L'invention artistique serait en ce sens la résolution d'un *problème* d'individuation au sein d'un système techno-esthétique en état de *tension*, cette résolution prenant la forme d'une œuvre d'art singulière, qu'elle soit détachable ou non de l'artiste qui en a assumé l'invention. Mais une fois l'œuvre d'art advenue, une fois le problème résolu, l'invention artistique n'est pas réellement achevée puisqu'elle recèle un *potentiel* d'individuation qui la fait rayonner à travers l'espace et le temps, lui permettant ainsi de servir à la fois de *support* pour une nouvelle individuation, celle du public, et de *relais* pour d'autres inventions artistiques à venir. L'art serait ainsi comme une invention perpétuée, une émotion prolongée en culture. Telle est en définitive la portée esthétique de la pensée de l'individuation et de la technique de Simondon, que je vais essayer de vous présenter aujourd'hui, dans cette séance qui clôture le séminaire sur la relation entre l'art et la technologie.

## 1. Invention et individuation

Comme je viens de l'annoncer ici, l'idée d'invention artistique suppose que la réalité de l'œuvre d'art soit *relativisée*, c'est-à-dire que l'on refuse d'accorder un privilège au sujet ou à l'objet. Partant, il s'agit de penser l'œuvre d'art en tant qu'elle est à la fois le résultat et la condition d'une invention, cette dernière n'ayant de sens et de réalité qu'à travers un processus d'individuation.

C'est ici qu'il faut préciser ce que signifie l'alternative entre le privilège accordé au sujet et le privilège accordé à l'objet. Quand on accorde un privilège au sujet, on considère que l'œuvre d'art trouve son origine et ses caractéristiques fondamentales dans le sujet, c'est-à-dire dans l'intention de l'artiste. L'œuvre n'est en ce sens que la réalisation d'une intention fabricatrice, l'application d'une forme donnée à une matière disponible, même si l'exécution est déléguée à un autre agent comme à un ingénieur ou à une machine. C'est l'intention, la tension vers une fin donnée, le projet qui définit ce qu'est l'œuvre, ou plutôt, ce que doit être l'œuvre, étant donné que l'idée de l'œuvre à faire peut être déterminée quant au but à réaliser et indéterminée quant au moyens à mobiliser. Quoi qu'il en soit de la détermination des moyens, c'est la finalité visée qui prévaut, c'est elle qui rend possible l'œuvre en tant qu'œuvre. D'une certaine manière, c'est ici le projet qui fait l'objet. Mais il existe une autre façon d'accorder un privilège au sujet : si l'on considère l'œuvre d'art comme une pure création, il ne s'agit plus d'une intention fabricatrice, du moins elle n'est plus totalement *dans* le sujet. L'œuvre d'art est alors une œuvre inspirée, issue d'une intention supérieure et extérieure au sujet, celle de la nature ou de Dieu. La théorie du génie inspiré par les Muses ou celle du génie « favori de la nature » en sont les plus connues. Mais en réalité, il s'agit là encore d'un privilège accordé au sujet, même s'il ne s'agit pas directement du sujet qui œuvre dans sa confrontation avec la matière. Car ce sujet, en tant que génie, est un sujet privilégié, un être élu parmi les hommes ; il reçoit un « don des dieux » comme chez Platon, se retrouve « favori de la nature » comme chez Kant ou « incarnation de l'idéal » combinant le naturel et le spirituel comme chez Hegel. Il y a donc une transcendance, hors de toute genèse, totalement formée, qui est l'origine et la cause de l'œuvre d'art, le sujet qui œuvre en étant à la fois le réceptacle et l'agent. Bien que l'origine ne soit pas le sujet souverain, volontaire et totalement conscient de lui-même et de ce qu'il fait (un génie « ne sait pas ce qu'il fait » disait Kant), il n'en demeure pas moins celui par qui l'œuvre vient à l'être, celui sans qui l'œuvre ne serait pas. L'élection du génie n'est ainsi effective, réelle, sensible, qu'à travers l'action du sujet.

Réciproquement, si l'on cherche à éviter d'avoir recours à une théorie du génie, explicite ou implicite, on reporte l'attention et l'analyse sur l'œuvre d'art elle-même. Ce n'est plus en tant que réalisation d'un sujet que l'on cherche à expliquer la réalité de l'œuvre d'art, mais en tant que l'œuvre est donnée, avec l'ensemble de ses caractéristiques matérielles et formelles. Mais si cette approche semble se placer à hauteur de l'œuvre et ne se soucier que de l'œuvre, elle risque non seulement d'aboutir à une reconstruction abstraite du processus qui a fait ce qu'elle est, mais elle risque surtout de laisser obscures les perceptions, motivations et projections subjectives qui ont déterminé sa formation. En se focalisant ainsi sur la résistance et les propriétés des matériaux, sur l'utilité et les caractéristiques des outils, sur la configuration et les tensions des formes, on met certes en évidence les déterminations matérielles et opératoires de l'œuvre, mais on masque en même temps la dimension psychique, sociale, spirituelle, de l'action de l'artiste et de l'amateur. La poïétique, d'Aristote à Valéry et Passeron en est l'illustration.



La position intermédiaire, celle qui consiste à penser l'œuvre d'art selon la relation établie entre le sujet créateur et l'œuvre, n'est intermédiaire qu'en apparence, parce que l'artiste en lutte avec la matière, triomphe toujours. Le génie devant composer avec la résistance de la nature en même temps qu'avec ses connaissances et savoir-faire, comme Kant et plus encore Hegel l'ont montré, cette position conserve *in fine* un privilège ontologique au sujet qui explique comment est l'œuvre mais explique surtout ce qu'est l'œuvre. Si l'intention fabricatrice doit passer par la contrainte de la matière, et si elle doit se déporter en partie du but en passant par des intermédiaires que sont les outils et instruments, il n'en demeure pas moins que cette résistance de la matière et ces médiations instrumentales sont des déterminations secondaires par rapport au sujet. C'est la fin posée qui organise les moyens pour donner forme à la matière. Cette position intermédiaire est en fait la traduction du schème hylémorphique qui place apparemment la genèse au centre de la définition de l'œuvre, mais accorde en réalité plus d'importance, une importance essentielle, au sujet, car dès l'origine, en tant que principe, le schème hylémorphique est une relation asymétrique sociologiquement conditionnée par la représentation qui oppose le maître et l'esclave dans la situation de travail.

Ces trois manières d'envisager la réalité de l'œuvre d'art ont donc quelque chose en commun : toutes supposent l'existence d'un *principe d'individuation* antérieur à l'individuation elle-même, susceptible de l'expliquer, de la produire, de la conduire. Or, « *ce qui est un postulat dans la recherche du principe d'individuation, c'est que l'individuation ait un principe*<sup>49</sup>. » Comme le nous l'avons vu, il y a en effet, dans cette notion même de « principe », 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, par exemple l'œuvre d'art, il faut supposer l'existence d'un terme premier, le principe, qui porte en lui ce qui expliquera que l'individu soit individu<sup>50</sup>. » En ayant recours à l'idée de principe d'individuation ou en la supposant seulement lorsque l'on accorde un privilège à l'artiste ou à l'œuvre d'art, on rend compte de l'individuation avec un individu, ce qui est une contradiction. Mais au-delà de cette contradiction, la logique du principe d'individuation nous oblige à nous placer soit avant soit après l'opération d'individuation pour expliquer la réalité de l'œuvre d'art : en effet, soit on part de l'œuvre pour remonter à l'artiste soit on part de l'artiste pour rejoindre l'œuvre. Mais dans les deux cas, on refuse de se placer dans l'individuation même comme *opération*. Ce refus est en fait le résultat d'un conditionnement psychologique qui nous pousse à privilégier l'être individué, accompli, à privilégier ce qui est fini, sans défaut, achevé. On suppose ainsi, tout naturellement, une succession temporelle : d'abord existe le principe d'individuation ; puis ce principe opère dans une opération d'individuation ; enfin l'individu constitué apparaît. Simondon propose alors de renverser la logique du principe d'individuation et préconise de « *connaître l'individu à travers l'individuation plutôt que l'individuation à partir de l'individu*<sup>51</sup>. » C'est donc l'opération d'individuation elle-même qui devient primordiale, c'est elle qui joue le rôle de principe et se trouve au centre de l'explication de la réalité de l'individu. L'individu est alors le miroir de son individuation, il en reflète le déroulement, le régime, et enfin les modalités dans ses caractères.

---

<sup>49</sup> ILFI, p. 23.

<sup>50</sup> ILFI, p. 23.

<sup>51</sup> ILFI, p. 24.

L'individu est *relativisé*, c'est-à-dire qu'il apparaît désormais « comme une réalité relative, [il est] une certaine phase de l'être qui suppose avant elle une réalité préindividuelle, et qui, même après individuation, 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<sup>52</sup>. » Connaître l'individu à travers l'individuation a donc trois conséquences majeures pour connaître l'œuvre d'art : 1) toute individuation suppose non pas un principe mais une réalité préindividuelle ; 2) toute individuation produit non pas un individu isolé mais un couple individu – milieu associé ; 3) l'individu n'est pas une substance ou un terme mais une phase de l'être qui s'individue.

Pour connaître l'œuvre d'art *à travers* son individuation, il faut donc la considérer comme une *phase* d'un processus, qui est à la fois en-deçà et au-delà de la constitution d'un objet ; en-deçà, parce qu'elle aussi suppose une réalité préindividuelle pour exister, du côté de l'artiste mais aussi du côté des formes et matériaux mis en œuvre dans l'acte d'individuation ; et au-delà, parce qu'une fois produite, l'œuvre d'art est couplée avec un milieu associé qui recèle encore des potentiels pour de nouvelles individuations, en particulier pour les individuations psychiques et collectives du public, mais aussi pour celles des artistes eux-mêmes, qui peuvent inventer d'autres œuvres à partir des œuvres advenues. La réalité préindividuelle attachée à l'individu artistique comme milieu associé agit ainsi comme une *force d'appel* qui exige la rencontre pour que sa réalité soit complète et suscite l'invention pour qu'elle puisse se prolonger au-delà d'elle-même.

Mais quand y a-t-il individuation ? Il y a individuation dès lors qu'une *incompatibilité* apparaît au sein d'un système en état de sursaturation. Cette « incompatibilité » est la non-communication, l'incommensurabilité, entre deux ordres de grandeurs : un ordre de grandeur *supérieur* à l'unité de l'être, et un ordre de grandeur *inférieur* à l'unité de l'être. Par exemple, dans le cas d'une plante, l'ordre de grandeur supérieur est le ciel sous la forme de l'énergie cosmique du soleil, l'ordre de grandeur inférieur est la terre sous la forme de l'énergie organique du substrat ; la plante est alors l'être qui s'individue en découvrant une compatibilité entre le ciel et la terre, entre les deux régimes énergétiques en état de disparation : la photosynthèse est cette résolution se manifestant dans l'avènement d'une structure qu'est la plante elle-même comme organisme fait de racines, tiges et feuilles. Par la photosynthèse, la plante réalise cette médiation vitale entre le ciel et la terre.

Dans le domaine de l'activité humaine, on pourrait dire par analogie qu'une individuation a lieu dès lors qu'une incompatibilité entre l'ordre de grandeur supérieur du *sacré*, comme fonction de totalité, est en incompatibilité avec l'ordre de grandeur de la *nature*, comme fonction élémentaire, alors l'art apparaît comme médiation où nature et sacré peuvent communiquer à travers la peinture, la musique, la danse, la poésie, etc. A l'intérieur d'un domaine de l'art, une individuation a lieu dès lors qu'une incompatibilité entre l'ordre de grandeur *esthétique*, comme régime de la sensibilité, est en incompatibilité avec l'ordre de grandeur *technique*, comme régime de l'opérativité, alors une œuvre d'art apparaît comme médiation techno-esthétique de la réalité. Et à l'intérieur d'une œuvre, on pourrait aussi dégager des incompatibilités qui doivent elles aussi être

---

<sup>52</sup> ILFI, p. 24-25.

résolues pour que l'œuvre puisse apparaître comme telle, dans son individualité propre, même si elle ne doit s'affirmer que dans une durée restreinte.

Comme vous l'aurez compris, il y a plusieurs niveaux d'incompatibilité et donc plusieurs niveaux de saturation d'un système, notamment d'un système comme le système techno-esthétique de l'œuvre d'art, on ne peut donc réduire l'individuation artistique au seul avènement de l'œuvre d'art. En vérité, dans l'activité artistique, l'individuation n'est jamais unique, et même si elle n'a lieu qu'une seule fois, la structure advenue sert de *support* à une nouvelle individuation, l'individuation esthétique qui médiatise l'ordre de grandeur de l'œuvre d'art avec l'ordre de grandeur du public qui la rencontre. L'individuation esthétique complète est donc une chaîne d'individuations, qui, dans le cas de l'art, tend vers l'infini. Cet enchaînement d'individuations qui « se propage[nt] de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place », Simondon l'appelle « transduction ».

Or, cette « transduction » est pour Simondon « la véritable démarche de l'*invention*, qui n'est ni inductive ni déductive, mais transductive, c'est-à-dire qui correspond à une découverte des dimensions selon lesquelles une problématique peut être définie [...]»<sup>53</sup>. » L'individuation comme découverte d'une compatibilité entre deux ordres de grandeur disparates est donc une résolution de problème, cette résolution se concrétisant dans l'avènement d'une structure qui peut prendre la forme d'un tableau, d'un poème, d'un film ou d'une performance, mais aussi celle d'un style ou même d'un art dans le cas de l'invention artistique pris dans son le plus sens général. Il faudra alors distinguer les inventions *majeures* qui transforment l'art en général, comme le baroque, tel domaine artistique, comme l'écriture dodécaphonique, ou telle œuvre, comme le pliage dans la peinture de Simon Hantaï; des inventions *mineures* qui concernent uniquement les développements, déclinaisons, variations, de ces trois niveaux.

Quel que soit le niveau considéré, l'invention artistique est toujours la découverte d'une compatibilité au sein d'un système en état de *tension*, cette découverte se faisant non par expérience ou raisonnement, mais par intuition. L'invention artistique est avant tout intuition parce qu'elle commence avant toute constitution d'un objet, mais aussi avant toute constitution d'un projet par le sujet. L'intuition n'est donc pas un ensemble de représentations mentales qui s'organiseraient selon un but défini; elle n'est pas non plus la déduction rationnelle des conséquences d'un acte ou d'une configuration objective; l'intuition est la médiation entre un ordre plus petit que l'individu qui invente et un ordre plus grand que lui; elle est à la fois plus profonde et plus vaste que l'intelligence et plus concrète et plus précise que la rêverie. L'intuition doit être assumée par le sujet qui invente pour qu'une œuvre d'art apparaisse mais elle ne peut être contrôlée dans tout le déroulement et dans toutes les dimensions de sa réalité. L'intuition occupe donc une place intermédiaire entre la perception et la connaissance, elle est une forme de *sensibilité* aux incompatibilités du monde. L'intuition artistique est plus précisément une certaine sensibilité aux incompatibilités *esthétiques* du monde. Ces incompatibilités naissent avant toute perception d'objet – puisque la perception d'un objet est déjà la résolution d'une incompatibilité par l'invention d'une forme –, c'est ce qui pousse par exemple Van Gogh à chercher le « jaune », la « haute note jaune » ou Giacometti à chercher comment apparaît à notre regard un visage, l'un et l'autre ne pouvant se contenter du jaune comme tranche dans le spectre lumineux ou du visage

---

<sup>53</sup> ILFI, p. 33

comme figure délimitée. Van Gogh et Giacometti sont des inventeurs parce qu'ils cherchent à résoudre la problématique esthétique de la couleur et du visage de manière métastable ; en un mot, ils peignent parce qu'ils ne comprennent pas ce qu'ils voient, ils ne savent pas ce que c'est le jaune ou ce que c'est un visage, et toutes les autres œuvres d'art où le jaune et un visage apparaissent, ne sont que des incitations à répondre par eux-mêmes.

Plus généralement, on pourrait poser l'hypothèse que l'invention artistique apparaît dans la vie d'un individu parce qu'il ne parvient pas à résoudre sa problématique psychique dans la participation au collectif. Selon Simondon en effet, la problématique psychique n'est résolue que si le sujet participe au collectif, car sans cette nouvelle individuation, l'individu reste incomplet et fermé, il est dans l'incapacité de devenir un véritable sujet. Mais contrairement aux autres individus, l'artiste ne parvient pas à se structurer immédiatement selon le collectif, il doit passer par une *médiation* pour y parvenir. C'est l'œuvre d'art qui va servir de médiation entre l'artiste et le collectif ; l'œuvre d'art est en quelque sorte la réponse à l'exigence de participation au collectif pour que l'individu devienne sujet. L'œuvre d'art, en tant que médiation entre l'individu et le collectif est ainsi le *symbole* du sujet qui l'a produite, c'est-à-dire qu'elle rend complémentaire et fait communiquer ces deux aspects de la réalité humaine que sont l'individu et le collectif. Mais le collectif n'est pas l'agrégation des individus, il n'est pas non plus l'interindividuel, Simondon l'appelle le « transindividuel ». Comme son nom l'indique, le collectif comme transindividuel traverse les individus, il est à la fois au dehors des individus et au dedans des sujets. Il est en quelque sorte leur intériorité extériorisée et leur extériorité intériorisée mais sous forme de réalité préindividuelle, non encore structurée. Car c'est effectivement par l'association des réalités préindividuelles qu'un collectif a lieu et non par la force des normes sociales ou par une décision de regroupement. C'est pourquoi, l'œuvre d'art se situe précisément à la *limite* de l'intériorité et de l'extériorité, elle est ce qui permet au sujet artiste de rencontrer d'autres sujets et de constituer ainsi un collectif où des symboles sont participables. La culture est la réticulation de ces symboles participables.

Un autre aspect est essentiel pour comprendre l'invention comme opération d'individuation. Il s'agit du « milieu associé ». Comme on l'a vu en effet, l'invention, qui est un acte d'individuation, ne produit pas seulement un individu, mais le couple individu – milieu associé. Par analogie avec l'invention technique, on pourrait dire avec Simondon que l'invention artistique est « un processus qui conditionne la naissance d'un milieu au lieu d'être conditionné par un milieu déjà donné ; il est conditionné par un milieu qui n'existe que virtuellement avant l'invention ; il y a invention parce qu'il y a un saut qui s'effectue et se justifie par la relation qu'il institue à l'intérieur du milieu qu'il crée<sup>54</sup>. » L'invention est donc un processus d'auto-conditionnement, c'est dans l'acte lui-même qu'apparaît sa condition. C'est dans le milieu associé qu'elle crée que l'œuvre d'art apparaît comme œuvre d'art.

L'œuvre d'art se situe en effet au point de rencontre entre deux milieux, et elle doit être intégrée aux deux milieux à la fois pour exister. L'œuvre d'art est au point de rencontre entre le milieu *esthétique*, qui contient schèmes formels, images et œuvres d'art ; et le milieu *technique*, qui contient schèmes opératoires, matériaux et objets techniques. Toutefois, comme ces deux milieux sont deux mondes qui ne font pas partie du même système et ne sont pas nécessairement

---

<sup>54</sup> MEOT, p. 55.

compatibles entre eux, il faut un acte d'invention pour les faire communiquer dans une structure. L'acte d'invention artistique institue donc un milieu qui n'est ni le milieu esthétique ni le milieu technique, ni la synthèse des deux, mais un troisième milieu, qui est techno-esthétique, et sans lequel elle ne peut ni advenir ni rayonner à travers l'espace et le temps. Ce milieu n'est pas fabriqué, ou du moins pas en totalité ; c'est un certain régime des éléments techniques entourant l'être artistique, lié à un certain régime des éléments esthétiques constituant l'être artistique. Le milieu associé est médiateur de la relation entre les éléments techniques fabriqués et les éléments esthétiques au sein desquels fonctionne l'être artistique. C'est ce milieu associé qui est la condition d'existence de l'objet artistique inventé. C'est donc le couple individu artistique – milieu techno-esthétique qui est la réalité complète de l'œuvre d'art, c'est dans cette *relation* que s'exprime son historicité réelle.

Comme on vient de le voir, l'invention peut être comprise comme la résolution d'un problème d'individuation. Mais pour être comprise de manière complète, l'invention doit intégrer toutes les phases de son déroulement et aussi tous les niveaux de résolution qui la prépare et qu'elle implique : niveau physique ou énergétique, niveau biologique ou perceptif et niveau psychosocial ou symbolique. Une invention n'est donc jamais un acte pur, au sens d'un acte instantané, unidimensionnel et sans contexte. En tant que résolution de problème, l'invention ne peut surgir sans condition ni avoir lieu sans réorganiser la relation de l'individu au monde et donc la relation que l'individu a à lui-même.

## 2. *Imagination et invention*

Si toute invention est une résolution de problème, qu'est-ce qu'un problème ? Ou plus précisément, comment une situation devient-elle problématique pour un sujet ? Selon la définition qu'en donne Simondon dans son cours *Imagination et Invention*, un problème est « l'interruption par un obstacle, par une discontinuité jouant le rôle d'un barrage, d'un accomplissement opératoire continu dans son projet. Est problématique la situation qui dualise l'action, la tronçonne en la séparant en segments, soit parce qu'il manque un moyen terme, soit parce que la réalisation d'une partie de l'action détruit une autre partie également nécessaire ; hiatus et incompatibilité sont les deux modes problématiques fondamentaux ; ils se ramènent à l'unité sous les espèces d'un défaut d'adaptation intrinsèque de l'action à elle-même dans ses différentes séquences et dans les sous-ensembles qu'elles impliquent ; les solutions apparaissent comme des restitutions de continuité autorisant la progressivité des modes opératoires, selon un cheminement antérieurement invisible dans la structure de la réalité donnée. L'invention est l'apparition de la compatibilité extrinsèque entre le milieu et l'organisme et de la compatibilité intrinsèque entre les sous-ensembles et l'action. (...) Le problème est résolu quand une communication est établie entre le système de l'action du sujet pour qui se pose le problème et le régime de réalité du résultat ; le sujet fait partie de l'ordre de réalité en lequel le problème est posé ; il ne fait pas partie de celui du résultat imaginé ; l'invention est la découverte de médiation entre ces deux ordres, médiation grâce à laquelle le système d'action du sujet peut avoir prise sur la production du résultat par une action ordonnée<sup>55</sup>. » Ce qui ne veut pas dire que l'aléatoire soit absent, seulement, l'échec d'un geste, l'accident dans la matière, le surgissement imprévu de tel

---

<sup>55</sup> *I&I*, pp. 140-142

élément sera soit réintégré à l'ensemble de l'action si une nouvelle cohérence apparaît, soit mis en réserve pour une autre exploration, soit écarté ou nié si l'événement rentre en contradiction avec l'action dans sa correspondance avec les données initiales du problème.

Quoi qu'il en soit, l'aléatoire est toujours une *singularité*, c'est-à-dire un événement qui ne prend sens que dans une nouvelle situation ou en tant que composante qui réorganise la situation présente et suspend l'action du sujet. Le sujet ne peut en effet intégrer immédiatement cet apport d'information ; ou plus précisément, il ne peut l'intégrer complètement sans réorganiser totalement son action en en faisant une dimension, ce qui correspond en vérité à définir une nouvelle situation problématique. L'aléatoire est donc avant tout une exigence d'invention. Il n'est jamais purement négatif, et sous certaines conditions, il peut être une nouvelle voie d'individuation. C'est par exemple « l'instant décisif » de Cartier-Bresson qui fait la grâce de ses photographies ou l'ambiance du monde qui fait l'infinie variété de 4'33 de Cage. Mais chez Cartier-Bresson comme chez Cage, l'aléatoire est précisément une composante, en tant que pur potentiel de la situation problématique d'un côté et du fonctionnement même de l'œuvre de l'autre. L'aléatoire comme exigence d'invention correspond davantage à ce que Kandinsky décrit pour l'invention de l'abstraction lorsqu'il voit que l'un de ses tableaux posé à l'envers a plus de force plastique qu'à l'endroit. Il ne cherchera pas à peindre à l'envers comme le fera Baselitz plus tard, mais il lui faudra inventer l'art abstrait pour résoudre le problème qui dualise perception et signification. L'aléatoire n'est pas ici une composante du problème à résoudre, ni un élément à partir duquel on va réorganiser le donné, mais une *exigence* d'invention, parce qu'un problème nouveau est apparu.

L'invention est la résolution d'un problème qui se pose au présent, et anticipe l'avenir. Il faut même que le problème soit supposé résolu pour qu'une œuvre d'art apparaisse. Cependant, tout acte d'invention, en tant que possibilité à l'intérieur d'une situation problématique n'est pas sans relation avec le passé. Ainsi, comme le dit Simondon, « la condition de possibilité d'une invention nouvelle n'est pas seulement la main et le cerveau, mais la condition de possibilité de la réalisation, c'est-à-dire la conservation de tout ce qui servi à une production antérieure, tant dans sa matérialité que par la culture enfermant les représentations relatives à la production, et le savoir-faire nécessaire. C'est au niveau de cette conservation amplifiante des modes de production et des cultures que se situe le vrai départ entre la résolution des problèmes par médiation technique selon le mode animal et selon le mode humain. Les techniques humaines peuvent progresser parce que le médiateur, même simple par sa forme et son fonctionnement, fait partie d'une famille de possibles, au terme d'un processus de fabrication dont les bases restent disponibles. Mais il existe une seconde condition de la genèse amplifiante des médiateurs de tous ordres dans l'espèce humaine : la coexistence des modes de travail opérant sur divers matériaux, par exemple le métal et le bois<sup>56</sup>. » La véritable invention n'est donc pas une négation du passé, elle ne correspond en rien au mythe de la *tabula rasa*, qui a longtemps servi de slogan à nombre d'avant-gardes. L'invention est à la fois un retentissement de l'avenir sur le présent et une réincorporation du passé comme condition de l'avenir. Non pas que le passé soit repris tel quel, sous forme « ready made », mais il est avant tout disponible à l'invention sous forme de schème, d'élément et surtout d'exigence. C'est ce qui fait qu'il n'existe pas de progrès en art mais un anachronisme fondamental qui mêle survivances et projections. C'est pourquoi la véritable

---

<sup>56</sup> Gilbert Simondon, *L'invention dans les techniques. Cours et conférences*, Paris, Seuil, 2004. Noté IT, p. 311.

invention artistique est celle qui vise à la fois ce qui n'existe pas encore et ce qui incorpore ce qui est le plus ancien. L'œuvre d'art est présence des temps. Cette « présence » qu'est l'œuvre d'art lui donne un rayonnement qui dépasse la résolution du problème. Elle récapitule les modalités matérielles, formelles et psychiques de sa réalisation, mais elle les projette en même temps sous forme de potentiels d'individuations. Elle est en excès par rapport à elle-même, elle se déborde et devient « ce dont jamais l'œil ne se rassasie » comme le dit si bien Benjamin.

Mais qu'en est-il de l'imagination ? Faut-il de l'imagination pour inventer une œuvre d'art ? Dans *MEOT*, Simondon met en évidence que ce qui est *déterminant* dans l'imagination inventive, « ce ne sont pas les formes mais ce qui porte les formes, à savoir le fond<sup>57</sup> ». Mais ce fond qui porte les formes n'est pas le fond neutre, homogène et passif de la *Gestalttheorie* ; il s'agit d'un fond dynamique : « perpétuellement marginal par rapport à l'attention, le fond est ce qui recèle les dynamismes ; il est ce qui fait exister le système des formes ; les formes participent non pas à des formes, mais au fond qui est le système de toutes les formes ou plutôt le réservoir commun des tendances des formes, avant même qu'elles n'existent à titre séparé et ne se soient constituées en système explicite<sup>58</sup>. » C'est par le fond que les formes adviennent, ils sont un réservoir de potentiels formels ; le fond est la réalité préindividuelle des formes. C'est donc par le fond que l'imagination inventive se structure. Car « la relation de participation qui relie les formes au fond est une relation qui enjambe le présent et diffuse une influence de l'avenir sur le présent, du virtuel sur l'actuel. » L'imagination inventive est toujours une *anticipation*, c'est une anticipation qui vient du fond de la réalité, c'est-à-dire du fond de l'homme et du monde. Dans l'acte d'invention, il y a cet enjambement dont parle Simondon, qui fait que l'on passe par-dessus les formes présentes pour anticiper l'avenir depuis le fond. Le fond est en cela « le système des virtualités, des potentiels, des forces qui cheminent, tandis que les formes sont le système de l'actualité<sup>59</sup>. » L'invention est « une prise en charge du système de l'actualité par le système des virtualités » et non l'inverse, il faut donc opérer un *retournement* dans notre façon habituelle de comprendre comment fonctionne l'imagination au moment de l'invention. On ne part pas du donné, de l'actualisé, des formes, pour inventer ; on part du fond, du virtuel, du potentiel, de l'indéterminé. Mais il ne s'agit pas là d'une décision, d'un acte conscient et volontaire : partir du fond signifie que c'est le vivant qui invente et non pas directement le sujet. La vie est le fond de l'invention. En ce sens, ce sont les formes qui sont passives, et non pas le fond, qui lui est dynamique, parcouru de tensions. Les formes ne deviennent actives que lorsqu'elles s'organisent par rapport au fond, amenant ainsi à l'actualité les virtualités antérieures. L'acte d'invention est donc la création d'un système unique à partir du système des formes et du système du fond, ce nouveau système étant le résultat du conditionnement du présent par l'avenir qu'est l'acte d'invention.

Le fond vital de l'acte d'invention ne réduit pas pour autant l'imagination à une fonction biologique. C'est parce que le sujet qui invente est en relation permanente avec le fond vital qu'une invention est possible, mais ce n'est pas la vie qui invente à la place du sujet ou qui se servirait du sujet comme simple intermédiaire pour exprimer une finalité transcendante. La vie est en quelque sorte le support de l'invention, mais dans un sens très particulier : la vie est support de

---

<sup>57</sup> MEOT, p. 58.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

l'invention en tant qu'elle est à la fois réserve de potentiels, fonds préindividuel, et poussée, disposition à agir. L'anticipation que réalise l'invention est déjà en préparation dans le sujet au niveau vital, avant toute constitution d'une intention fabricatrice. D'ailleurs, cette poussée ne peut se structurer à partir du fonds préindividuel que si la relation de l'homme au monde n'est pas réalisée sur le mode de l'objectivation. L'invention se situe précisément en deçà de tout rapport d'objectivation du monde et donc, réciproquement, de tout rapport de subjectivation. L'invention artistique n'est pas l'objectivation d'une représentation ni l'expression d'une émotion, elle est à la fois préobjective et prés subjective. Ce n'est pas un sujet qui invente et ce n'est pas un objet qui est inventé, l'invention artistique est une *sensibilité* particulière aux éléments esthétiques de la réalité.

Cette sensibilité est une certaine relation au monde comme ensemble de points-clés. Par point-clés, il faut entendre des singularités spatiales et temporelles qui structurent la réalité sans se détacher du fond qui les supportent. Ces points-clés sont d'ailleurs comme des saillances du fond lui-même. Ils sont réticulés les uns aux autres, ils forment un immense réseau spatio-temporel qui n'est pas une doublure de la réalité mais un ensemble de relations qui structurent la réalité. Chaque point-clé agit comme un appel, comme s'il fallait qu'il soit complété, prolongé, par l'activité esthétique. L'œuvre d'art serait en ce sens une réponse à un appel du monde qui se manifeste sous la forme d'un point remarquable de l'espace ou d'un moment exceptionnel du temps, comme peuvent l'être une éminence rocheuse ou une nuit de pleine lune. C'est donc bien l'*insertion* qui définit l'objet esthétique, et non pas l'imitation, comme nous l'avions vu précédemment. Ainsi, contrairement à la perception pratique, la « perception esthétique du monde ressent un certain nombre d'exigences : il y a des vides qui doivent être remplis, des rocs qui doivent porter une tour. Il y a dans le monde un certain nombre de lieux remarquables, de points exceptionnels qui attirent et stimulent la création esthétique, comme il y a dans la vie humaine un certain nombre de moments particuliers, rayonnants, se distinguant des autres, qui appellent l'œuvre. L'œuvre, résultat de cette exigence de création, de cette sensibilité aux lieux et aux moments d'exception, ne copie pas le monde ou l'homme, mais les prolonge et s'insère en eux<sup>60</sup>. » L'activité esthétique est par conséquent l'activité qui « préserve précisément cette structure de réticulation » en se faisant *médiation* entre le monde naturel et le monde humain, en étant plus précisément un *monde intermédiaire* entre le monde naturel et le monde humain.

Mais pour comprendre pleinement la relation entre imagination et invention, il faut penser l'imagination comme le processus par lequel une image se forme et non pas comme une faculté du sujet. Une image n'est ni une représentation ni un objet, du moins elle n'est pas réductible à ces deux modes d'existence. Pour Simondon, l'image est un « quasi-organisme », c'est-à-dire une réalité ayant une certaine forme d'indépendance par rapport à la conscience du sujet. L'image, c'est « un sous-ensemble relativement indépendant à l'intérieur de l'être vivant sujet ; à sa naissance, l'image est un faisceau de tendances motrices, anticipation à long terme de l'expérience de l'objet ; au cours de l'interaction entre l'organisme et le milieu, elle devient système d'accueil des signaux incidents et permet à l'activité perceptivo-motrice de s'exercer selon un mode progressif. Enfin, lorsque le sujet est à nouveau séparé de l'objet, l'image, enrichie des apports cognitifs et intégrant la résonance affectivo-émotive de l'expérience, devient symbole. De l'univers de symboles intérioritément organisé, tendant à la saturation, peut surgir l'invention qui est la mise en jeu d'un système dimensionnel plus puissant, capable d'intégrer plus d'images

---

<sup>60</sup> MEOT, p. 184.



complètes selon le mode de la compatibilité synergique. Après l'invention, quatrième phase du devenir des images, le cycle recommence, par une nouvelle anticipation de la rencontre de l'objet, qui peut être sa production<sup>61</sup>. » Selon cette théorie, l'invention serait donc une « phase » dans le cycle des images<sup>62</sup>, et plus précisément « une renaissance du cycle des images, permettant d'aborder le milieu avec de nouvelles anticipations d'où sortiront des adaptations qui n'avaient pas été possibles avec les anticipations primitives, puis une nouvelle systématisation interne et symbolique. Autrement dit, l'invention opère un changement de niveau ; elle marque la fin d'un cycle et le début d'un nouveau cycle, chaque cycle comprenant trois phases : l'anticipation, l'expérience et la systématisation<sup>63</sup>. » Tout l'intérêt d'une telle théorie du cycle de l'image est de relativiser l'acte d'invention sans le déréaliser. L'invention est un acte qui a une réalité, il n'est ni mystérieux ni banal, mais cette réalité est celle d'un cycle où l'invention est relative à un système de phases ; l'ensemble des phases devenant des niveaux dans l'individu inventé.

Ceci étant dit, l'invention a tout de même un statut particulier puisqu'une fois advenue sous la forme d'une œuvre d'art, elle conserve une certaine charge. L'invention n'est pas totalement épuisée dans ce qui est inventé ; elle a encore du « mouvement pour aller plus loin » comme le dit souvent Simondon en citant Malebranche. D'abord, cette réserve d'invention à même l'objet inventé nous permet à notre tour d'anticiper et de percevoir, et même de systématiser, lorsque l'on rencontre une œuvre d'art. J'appellerai cela, puisque Simondon ne l'évoque pas dans son cours, *l'individuation esthétique*. Cette individuation, dans la musique par exemple, fonctionne exactement selon les trois phases du cycle de l'image. A l'écoute d'une mélodie on anticipe d'abord la note à venir, puis on perçoit l'organisation au fur et à mesure qu'elle se présente, enfin on systématisé cette organisation pour se faire une image complète et stable de la mélodie. Un nouveau cycle, qui est en quelque sorte une invention, aura lieu lors de la réécoute, et ainsi de suite. La véritable invention étant le passage à l'acte de composer à son tour une mélodie, proposer un nouveau langage compositionnel (dodécaphonisme de Schönberg), ouvrir un nouveau monde musical (musique acousmatique). L'important n'est donc pas en quoi une invention est nouvelle, mais comment elle enchaîne deux cycles de l'image, celui dont elle tire son impulsion (et les schèmes) et celui qu'elle engendre. L'invention, en tant qu'elle est une résolution de problème, n'est pas seulement l'acte produisant une œuvre, c'est l'ensemble du monde qui se trouve condensé en un point pouvant circuler parmi les hommes comme structures symboliques et incitations à l'action.

Si l'inventeur peut paraître alors sous la figure du génie, comme un individu d'exception, plus proche du divin et du naturel que du social, plus proche des hommes à venir que des hommes du passé et même du présent, il est avant tout un individu sensible à ce qui ne fait pas problème dans la vie ordinaire et pratique, dans la vie normalisée des autres individus. Pour lui, le jaune est une quête, l'apparition d'un visage une énigme. L'inventeur n'est pas sensible à tel jaune ou à tel visage, dans sa plénitude actuelle et fermée, l'inventeur est « sensible au virtuel, à ce qui demande, du fond des temps et dans l'humilité étroitement située d'un lieu, la carrière de l'avenir et l'ampleur du monde comme lieu de manifestation » comme le dit si bellement Simondon. Pour

---

<sup>61</sup> IMIN, p. 3

<sup>62</sup> Pour une étude analytique complète de la théorie du cycle de l'image chez Simondon, voir Ludovic Duhem, « La théorie du cycle de l'image de Simondon », in *Histoire du concept d'imagination en France*, Paris, Garnier-Flammarion, 2015.

<sup>63</sup> IMIN, p. 19

conclure ce séminaire, je laisserai la parole à Simondon en disant avec lui que l'artiste, en tant qu'il est inventeur, « sauve les phénomènes parce qu'il est sensible à ce qui, en chaque phénomène, est une demande de manifestation amplifiante, le signe d'un enjambement postulé vers l'avenir. Il est celui en qui la genèse des images révèle le désir d'exister des êtres ; – d'exister, ou plutôt d'exister une seconde fois en renaissant dans un univers significatif où chaque réalité locale communique avec l'universel et où chaque instant, au lieu d'être enseveli dans le passé, est l'origine d'un écho qui se multiplie et se nuance en se diversifiant<sup>64</sup>. » Telle est l'exigence de l'invention artistique, à nous d'être capable de la prolonger dans un monde hypertechnologique qui puisse l'accueillir encore, et, pourquoi pas, la faire rayonner à travers l'espace et le temps, pour produire l'anastrophe de la culture humaine.

Fin du séminaire

Ludovic Duhem, 2011 (révisé en 2015)

---

<sup>64</sup> IMIN, p. 182.