

INTRODUCTION A LA TECHNO-ESTHETIQUE

Préambule

Introduction à la techno-esthétique. Tel est le titre que j'ai choisi pour ces deux séances de séminaire. Ce titre semble indiquer d'emblée la chose suivante : il s'agit ici d'introduire au rapport entre technique et esthétique. Ou plus exactement : l'idée de techno-esthétique laisse supposer que technique et esthétique sont associées. Il n'y aurait donc pas la technique d'un côté et l'esthétique de l'autre, mais une *techno-esthétique*, indissociablement.

Mais en quoi le rapport entre technique et esthétique ferait-il problème ? Pourquoi une « techno-esthétique » serait-elle nécessaire pour le résoudre ? Et pourquoi cette question mérite-t-elle d'être posée, et précisément aujourd'hui ?

Cette question du rapport entre technique et esthétique répond en fait à une double injonction : la première est factuelle et pratique, la seconde est essentielle et théorique. L'injonction factuelle est directement formulée par l'introduction systématique de la technique dans l'art. Depuis le milieu des années 1980, la charge technique des œuvres d'art s'est en effet considérablement accentuée, à tel point qu'il est loisible de parler d'un véritable *tournant technologique de l'art*. Il existe désormais non seulement des œuvres où la technique est prépondérante, mais l'effet esthétique comme tel est de plus en plus déterminé par le fonctionnement lui-même, à tel point que l'existence de l'œuvre semble tout entière concentrée dans son fonctionnement *technique*. Ce lien de causalité directe entre fonctionnement technique et effet esthétique peut sembler *a priori* artificiel et réducteur, mais il est sans doute bien plus vaste et bien plus profond qu'un simple lien de causalité. De même, le fait que la technique détermine désormais autant les conditions de production que les conditions d'accès aux œuvres, par l'intervention du sujet esthétique comme opérateur technique d'une part, et par l'ensemble des dispositifs de médiation qui précèdent et prolongent l'objet dans un réseau d'informations d'autre part, donc ce qui apparaît globalement comme un pur *asservissement* de l'art à la technique est sans doute autre chose qu'une totale liquidation de l'art dans l'idéologie hyperindustrielle. On fera donc l'hypothèse que ce tournant technologique a certes 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 *en général*.

Car si les anciennes catégories de matière et de forme, de figure et de contenu, d'impression et d'expression, de création et d'imitation, ne peuvent plus être appliquées à cette nouvelle situation de l'art et doivent subir une totale transformation pour être valides, elles ne peuvent en même temps se limiter à une catégorie d'œuvres dont le critère implicite serait le niveau de complexité technique. À vrai dire, c'est même la réalité esthétique dans son ensemble, et pas seulement le domaine limité de l'art, qui pourrait bénéficier d'une telle transformation, parce que cette transformation des catégories esthétiques suppose en même temps une reconsidération complète de la série des oppositions cardinales de l'esthétique entre art et technique, technique et nature, moyen et fin, et surtout celle entre sujet et objet. Il faut donc imaginer qu'un tel changement de catégories esthétiques doit corrélativement transformer la méthode de *connaissance* de la réalité esthétique au sens large, cette réalité comprenant autant les êtres du domaine de l'art, de la technique que de la nature, tous étant susceptibles d'une « épiphanie esthétique ». C'est à cette condition de relativisation historique et épistémologique que la techno-esthétique pourra à la fois rendre compte des pratiques artistiques contemporaines et poursuivre l'effort d'une véritable critique de la culture.

Pour être valide, la techno-esthétique devrait dépasser le tournant technologique actuel pour montrer que l'art, quels que soient la période historique et le type de pratique considérés, porte en lui une *charge de technicité* dont il faut rendre compte pour comprendre sa réalité de manière complète. Il serait donc faux de vouloir opposer l'art préhistorique de la grotte Chauvet avec une installation de Dan Graham ou une sonate de Bach avec une composition électro-acoustique de Stockhausen, sous prétexte que les secondes sont plus élaborées techniquement. Il y a autant de technique dans les premières que dans les secondes, mais selon une représentation idéologique du progrès technique, on attribue une plus grande *valeur* à ce qui est le plus proche de nous dans le temps et plus automatisé dans le fonctionnement. De même, si l'architecture apparaît immédiatement comme l'art dont la charge de technicité est la plus importante, cela ne veut pas dire pour autant que la poésie ou la danse en soient totalement dépourvues. La charge de technicité d'une œuvre d'art ou d'un domaine de pratique artistique n'est donc pas quantitative (au sens où certaines œuvres ou certains arts porteraient plus ou moins d'éléments techniques) ni même qualitative (au sens où certains artistes et certains arts utiliseraient mieux la technique que d'autres) mais *intensive* (au sens où certaines œuvres ou certains arts modèleraient des effets esthétiques à partir de potentiels techniques). On pourrait dire ainsi que la thèse principale ou le postulat initial de la techno-esthétique serait le suivant : *art et technique forment un couple indissociable et complémentaire, leur relation est première*. Autrement dit, il n'y a pas d'opposition ni de hiérarchie *a priori* ou même possible entre art et technique : l'art est toujours l'expression d'un potentiel

technique et la technique contient toujours un potentiel esthétique. Le tournant technologique de l'art n'est donc pas l'injonction factuelle à réduire l'art à la technique, mais l'injonction essentielle à reconsidérer l'art comme pratique fondamentalement *techno-esthétique*.

Cette seconde injonction, essentielle et théorique, n'est dérivée de la situation actuelle de l'art que de manière *indirecte*, parce que l'art, donc chaque œuvre qui est tournée vers nous et qui nous sollicite à être disponible à sa réalité, expose qu'elle est un *mixte* de réalité technique et de réalité esthétique. Seulement, la réalité technique est généralement confondue avec les moyens et la réalité esthétique avec les fins, alors que l'une et l'autre s'échangent leur fonction au cours de la genèse *et* de la rencontre de l'œuvre d'art. Il n'y aurait donc pas d'un côté la technique du point de vue de l'art comme production de l'objet, et d'un autre côté l'art du point de vue de la contemplation du sujet, le tout formant la réalité techno-esthétique de l'art. Il n'y a qu'une seule réalité de l'art et elle est *techno-esthétique*. C'est pourquoi, l'*articulation* entre réalité technique et réalité esthétique est précisément l'enjeu de la techno-esthétique, car c'est cette articulation qui conditionne la réalité artistique comme telle, c'est-à-dire comme monde à comprendre et à vivre.

Or, c'est précisément cette articulation essentielle entre réalité technique et réalité esthétique qui est systématiquement contestée par les grandes pensées esthétiques. Non pas en récusant frontalement l'existence d'un rapport entre art et technique, mais tout simplement en ne la relevant même pas comme question. C'est précisément pourquoi j'ai choisi d'introduire ici la question de la techno-esthétique par un examen dans cette première séance de la *hantise* de la technique dans la théorie esthétique de Kant, Hegel et Heidegger. Car c'est la question du rapport entre art et technique qui se pose invariablement dès que l'on cherche à définir ce qu'il en est de l'art et qui ne cesse de revenir où on ne l'attendait pas. Et c'est à partir de la révélation d'une telle hantise de la technique dans la recherche de l'essence de l'art que nous pourrons ensuite voir dans la pensée de l'individuation et de la technique de Simondon, une introduction à la techno-esthétique comme telle, ou, pour le moins, approcher un ensemble de notions et de méthodes qui préparent et orientent une connaissance complète et non réductrice de la réalité esthétique.

*

Introduction : la technique hantise de l'esthétique

La technique est *inessentielle* à l'art. Telle serait la leçon philosophique fondamentale qu'il faudrait retirer des grandes analyses de Kant, Hegel et Heidegger. Chacun à leur manière, ils ont en effet affirmé avec insistance l'*hétérogénéité radicale* de la technique et de l'art pour répondre au problème du fondement de l'esthétique. En d'autres termes, et selon cette leçon incontournable, tout discours esthétique fondé trouverait son point de départ et sa consistance philosophique dans l'idée que : *l'art, en son essence, est quelque chose de radicalement autre que la technique*. Il n'y aurait donc pas d'autre manière de penser l'art comme tel, c'est-à-dire d'en définir la nature et d'en décrire l'activité, sinon que d'exclure la technique.

Mais comment l'esthétique peut-elle définir l'art *contre* la technique ? Et se définir elle-même à partir de cette opposition ? Contre quoi exactement l'esthétique se protège-t-elle lorsqu'elle refuse systématiquement toute puissance constituante à la technique ? Au fond, l'idée même d'une *condition technique* de l'art est-elle totalement et définitivement incompatible avec tout discours esthétique ? Et quelles conséquences cette incompatibilité *a priori* peut-elle avoir sur l'art comme pratique et sur l'esthétique comme discours ?

Ces questions sont à la fois préliminaires et radicales pour constituer une techno-esthétique, mais elles ne peuvent toutes recevoir ici une réponse satisfaisante. Toutefois, pour en saisir au moins la portée – dans ce qui se limite ici à une introduction –, il s'agit de comprendre comment le *rapport* entre art et technique, tout en étant sans cesse éludé par Kant, Hegel et Heidegger, fait sans cesse retour, au point de revenir inquiéter sa résolution apparente dans l'*opposition* systématique entre art et technique.

On l'aura compris, le rapport entre art et technique hante l'esthétique. Mais cette hantise, cette crainte du retour involontaire de la technique dans l'essence de l'art, fait que la technique n'obtient jamais la dignité d'un problème philosophique et se résume bien souvent à l'évidence d'un *non rapport*, du moins d'un non-rapport à ce qui importe d'être interrogé, à ce qui est véritablement digne de question pour l'esthétique comme théorie : c'est-à-dire l'essence de l'art. Il y aurait ainsi une opposition fondamentale entre l'art du point de vue de l'existence où la technique a sa place, et l'art du point de vue de l'essence où la technique est d'emblée exclue. Kant, Hegel et Heidegger, chacun à leur manière, mais à chaque fois de manière *irrévocable*, vont donc déporter la technique de l'essence de l'art pour la reporter sur la *condition instrumentale* de son existence, et supposer ainsi le problème résolu. Mais aucun d'eux n'échappera en fait à l'*ambiguïté* que comporte un tel impératif de détournement – hérité des oppositions de la métaphysique –,

c'est-à-dire qu'il leur sera impossible de révoquer la technique sans l'intégrer d'une manière ou d'une autre, provoquant ainsi le trouble dans la plupart des oppositions cardinales qui assurent à l'art *extériorité et supériorité* à la technique. Bien qu'il me soit impossible d'examiner ici en profondeur le difficile problème de l'oscillation du statut de la technique dans le discours esthétique de Kant, Hegel et Heidegger – il y faudrait sans doute une étude spécifique –, je voudrais cependant mettre en évidence cette *revenance* de la technique au cœur de l'*essence* de l'art, au risque de m'exposer moi aussi à l'inconsistance propre aux fantômes.

1. Le problème de la technique se pose au cœur de l'esthétique de Kant¹, et précisément au moment où il s'agit pour lui de déterminer la nature de l'art après avoir déterminé celle du beau ; le beau n'ayant apparemment aucune relation avec la technique, puisqu'il est ce qui plait sans concept, alors que la technique est ce qui produit un objet selon un concept donné. Au §43 de l'*Analytique du sublime*, Kant commence ainsi par distinguer successivement l'art de la nature, de la science et de l'artisanat :

- L'art se distingue tout d'abord de la *nature* en tant que l'art est une « production par liberté ». Kant veut dire par là que c'est une production qui suppose un libre arbitre ; à savoir une volonté de faire quelque chose en accord avec la *raison*. En ce qui concerne l'art, cela signifie pour Kant que « sa cause productrice a pensé à une fin » à laquelle l'art est « redevable de sa forme ». Il y a un lien de détermination direct entre le fait de penser à une fin et de faire de l'art. À chaque fois que l'on est en présence d'une œuvre d'art on doit donc supposer « qu'une représentation de ce qu'elle est a dû nécessairement, dans sa cause, précéder son effectivité (...) »². Selon cette première distinction, l'art se distingue précisément de la production spontanée de la nature par la *représentation d'une fin*. Sa cause productrice comme l'appelle Kant, c'est-à-dire l'artiste, a précisément *pensé* à une fin, et cette fin, en tant que représentation, *précède* absolument le produit effectif, c'est-à-dire l'œuvre d'art réalisée. *Produire* une œuvre d'art pour Kant, c'est donc avant tout *anticiper* une fin déterminée.

C'est la *finalité* qui définit l'art, car sans cette finalité, l'art ne serait qu'un produit du hasard ou de l'instinct, comme c'est le cas pour un rocher configuré par le vent à la ressemblance d'un visage ou pour la construction régulière et géométrique des nids d'abeilles. Car pour le vent ou pour les abeilles, et même si les lois de la nature peuvent être aussi pensées comme des fins, aucune *anticipation* de leur existence ou de leur forme comme effet *voulu* ne peut être considérée comme véritablement pensée. Le rocher ou le nid d'abeille n'ont que l'apparence d'une finalité déterminée, selon Kant, c'est nous qui leur attribuons cette finalité lorsque la nature nous semble

¹ Il s'agit des §43-49 de la *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Éd. GF, Paris, 1995. Noté CFJ.

² CFJ, §43.

se présenter à la manière de l'art, c'est-à-dire sous la forme d'une production autonome déterminée par une représentation de l'effet. Kant appelle alors le type de finalité liée à une représentation préalable une finalité *objective*, car elle concerne la *possibilité* d'un objet selon un concept déterminé, mais il l'appelle aussi finalité *technique*, car elle concerne en même temps la *production* d'un objet selon des lois propres. Autrement dit, on pourrait dire avec Kant que la représentation d'une finalité technique est pour l'art « le fondement réel de sa possibilité » comme objet voulu, c'est-à-dire le « principe déterminant » de son existence comme objet produit³.

Toute l'importance de cette première définition pour le rapport entre art et technique, c'est qu'ici Kant est contraint d'adopter des caractéristiques pour l'art comme production d'objet qu'il avait proscrit pour l'art comme appréciation esthétique. Ce que le jugement de goût exigeait, c'est-à-dire la mise entre parenthèses du concept de l'objet, *ce* qu'il doit être du point de vue de la connaissance (son adéquation à un concept) et *comment* il doit être du point de vue de la forme (sa perfection), reviennent au premier plan, au point d'inquiéter le beau lui-même : car on peut se demander alors comment l'art comme production peut maintenir la contradiction avec l'art comme contemplation. La hantise de la technique chez Kant résiderait peut-être dans cette mise entre parenthèse du produit de l'art qu'effectue le jugement esthétique pour être libre et fondé.

- L'art se distingue ensuite de la *science* en tant que le *pouvoir* est irréductible au *savoir*. Kant explique en effet que « seul ce que l'on n'a pas aussitôt l'habileté de faire du simple fait qu'on le connaît de la manière la plus parfaite relève de l'art⁴ ». Ce qui signifie que la finalité comme représentation de l'effet, c'est-à-dire comme *pouvoir anticipé par un savoir*, est en réalité insuffisante pour expliquer ce qu'est l'art, sinon l'art ne serait que de l'habileté. Or, si l'art est d'un certain point de vue « habileté de l'être humain » comme l'admet Kant, il est une habileté où savoir et pouvoir ne sont pas directement cause l'un de l'autre ; il existe entre eux un certain écart, un certain délai, une certaine *asymétrie de puissance*. En effet, dans l'habileté scientifique, le savoir est *immédiatement* un pouvoir, car l'effectivité est déterminée par des règles objectives elles-mêmes fondées sur un concept, ce qui rend la science accessible universellement par la connaissance (il suffit par exemple d'apprendre les règles du calcul pour savoir résoudre immédiatement une opération arithmétique) ; alors que dans l'habileté artistique, le savoir est *asymétrique* au pouvoir, car l'effectivité est déterminée par quelque chose d'autre qu'un concept, ce qui rend l'art difficile et irréductible à la connaissance (connaître les règles de composition et les méthodes de réalisation d'un tableau ou d'un poème n'en font pas une œuvre d'art réussie, du point de vue artistique comme du point de vue esthétique). En distinguant ainsi l'art de la science, Kant

³ Si l'on suit les définitions « De la finalité en général » du §10.

⁴ *Op. cit.*, §43.

parvient à maintenir le rapport avec la technique hors de la contradiction, car en considérant l'insuffisance du savoir pour définir le pouvoir de faire une œuvre d'art, il *neutralise* tout ce que la production a à voir avec la finalité technique, et par conséquent avec le jugement de connaissance, pour mettre en évidence que l'enjeu est ailleurs et que l'art comme production est irréductible à la construction mécanique d'un objet. En fait, il y a quelque chose d'autre, quelque chose de plus qui fait que l'art est art et non pas seulement production.

- C'est pourquoi l'art se distingue enfin de l'*artisanat* en tant que l'art est *libéral*. C'est cette libéralité de la production artistique qui fait toute la différence avec la production artisanale et permet à Kant d'intégrer la technique sans pour autant lui assigner la position de principe. Et si l'art répond bien à une finalité (réussir), il ne le fait selon Kant « qu'en tant que *jeu*, c'est-à-dire comme une activité qui soit en elle-même agréable », alors que l'artisanat, parce qu'il est *mercantile*, répond lui aussi à une finalité, mais en tant que « *travail*, c'est-à-dire comme une activité qui est en elle-même désagréable (pénible) et qui n'est attirante que par son effet (par exemple, à travers son salaire), et qui peut par conséquent être imposée de manière contraignante⁵ ». Ce n'est plus la finalité comme telle qui est véritablement le critère discriminant, puisque Kant n'opère pas ici de distinction entre une finalité *interne*, qui serait celle de l'art, et une finalité *externe*, qui serait celle de l'artisanat (même si cette opposition est présente implicitement comme un acquis de l'*Analytique du beau* et ici à travers l'opposition entre libéral et mercantile). Le véritable critère, semble-t-il, est celui de la *manière* de répondre à la finalité : l'art est la manière *ludique*, c'est-à-dire libre et plaisante, alors que l'artisanat est la manière *mercantile*, c'est-à-dire contrainte et déplaisante.

Ce « quelque chose d'autre » qui fait que l'art est irréductible à la technique et que son essence est toute autre que mécanique serait que son origine comme sa destination seraient le *plaisir*, et uniquement le plaisir. Il y a donc à la fois *inclusion* et *différenciation* de la technique dans l'art chez Kant. L'art exige d'un certain point de vue d'inclure la technique, sans quoi on ne pourrait le rattacher à une production pensée et voulue par l'homme qui rend effective la représentation d'une fin déterminée sous la forme d'un objet. Mais l'art exige en même temps d'être différencié de la technique, sans quoi il ne serait qu'une habileté ordinaire et intéressée, activité totalement déterminée par sa fin, alors qu'il s'agit pour l'art d'en jouer, c'est-à-dire d'en tirer un certain sentiment de plaisir. L'écart entre art et technique chez Kant est donc celui d'un subtile et constant *jeu des fins*.

⁵ Id. Nous soulignons.

Or c'est bien cette liberté de jouer et de jouir de la fin (aussi bien d'y mettre du jeu, de produire un écart à l'intérieur des règles, au sein de la régularité de l'action et de la perfection de l'objet) qui fait toute la différence entre art *esthétique* et art *mécanique* comme le montre le §44 :

Si l'art qui correspond à la *connaissance* d'un objet possible se borne à accomplir les actions nécessaires afin de le réaliser, il s'agit d'un art *mécanique* ; mais s'il a pour fin immédiate le sentiment de plaisir, il s'appelle un art *esthétique*⁶.

Partant de cette différence par le *plaisir*, on pourrait dire que l'art mécanique se borne à la fin, c'est-à-dire qu'il se limite au strictement nécessaire, il est à proprement parler *fini* une fois la finalité atteinte (la finalité objective est donc une *finalité finie*) ; alors que l'art esthétique déborde la fin, c'est-à-dire qu'il s'illimite en se réalisant, il est quant à lui *infini* dans sa finalité. Cette infinité de la finalité de l'art esthétique lui vient du sentiment de plaisir qui le commande, car le propre du plaisir est de se renouveler *indéfiniment* (la finalité subjective est donc une *finalité infinie*). C'est pourquoi Kant reprendra ensuite la définition du jugement esthétique pour l'appliquer à la production de l'art esthétique⁷ – il en fera d'ailleurs la « mesure » – en disant que l'art est une « finalité sans fin ». Cela signifie que l'art, en son essence, est une *finalité sans fin* autre qu'elle-même et que cette finalité est à proprement parler *sans fin* (dans la création et la contemplation). L'art est donc pour Kant une *finalité infinie*, ce qui l'oppose à la technique qui est une *finalité finie*.

Alors même que l'opposition semble nette et irrévocable entre art et technique, entre plaisir et utilité, Kant réintroduit l'ambiguïté à l'articulation des §§46-47 :

Bien que l'art mécanique et les beaux-arts, celui-là en tant que simple art procédant de l'application et de l'apprentissage, ceux-ci en tant qu'arts du génie, soient très différents, *il n'y a cependant pas un seul des beaux-arts où quelque chose de mécanique*, qui peut être appréhendé et appliqué selon des règles, et par conséquent quelque chose de *scolaire*, *ne constitue la dimension essentielle de l'art*⁸.

Dans ce passage, l'ambiguïté réside dans le fait qu'en dépit de la différence essentielle qui existe entre les arts d'application (les arts mécaniques) où habileté et connaissance suffisent, et les arts du génie (les beaux-arts) où la connaissance et l'habileté sont insuffisantes, l'un et l'autre partagent un « quelque chose de mécanique », et que ce « quelque chose » constitue précisément la

⁶ §44.

⁷ Mais Kant utilise également l'art comme *paradigme* de la faculté de juger réfléchissante au §V de la Première Introduction : « La faculté de juger réfléchissante procède donc à l'égard de phénomènes donnés, pour les ramener sous des concepts empiriques de choses naturelles déterminées, non pas schématiquement, mais *techniquement*, non pas pour ainsi dire de manière mécanique, comme un instrument, sous la direction de l'entendement et des sens, mais sur le mode de l'art, en se conformant au principe universel, mais en même temps indéterminé, d'un agencement finalisé de la nature en système (...) ». (p. 104) On remarquera au passage la distinction opérée ici par Kant entre technique et mécanique (le technique étant assimilé à l'art), le mécanique étant la fonction instrumentale comme telle.

⁸ Kant, *Critique de la faculté de juger, Analytique du sublime*, § 47. Noté CFJ. Nous soulignons.

« dimension essentielle de l'art ». Il y aurait donc en un sens de la technique *dans* l'art, et cette *participation* lui serait même essentielle selon Kant, *au-delà même du principe de plaisir* (si j'ose dire).

Or, il semble difficile d'attribuer cette *participation essentielle* de la technique dans l'art au fait que l'art mécanique et l'art esthétique poursuivent l'une et l'autre des finalités distinctes. Kant fait ici un pas de plus dans la détermination ontologique, car ce n'est plus une *modalité* de la finalité qui est en jeu, mais bien une « dimension essentielle » de ce qu'est l'art. On pourrait dire, en ce sens, que la part technique de l'art vient se placer au centre de l'opposition entre finalité infinie et finalité finie pour venir perturber la hiérarchie ontologique établie par la mise entre parenthèses de la technique dans l'art. D'une certaine façon, l'*existence* objective de l'œuvre d'art, c'est-à-dire aussi bien ses aspects matériel que formel, que le fait qu'elle corresponde à des règles et qu'on puisse les apprendre, participe ontologiquement de son *essence*.

Mais l'idée de beauté va barrer aussitôt cette possibilité de renversement ontologique et de contamination technique, pour rétablir la cohérence interne de l'analyse kantienne. Ainsi, Kant va subtilement rappeler au §48 que si :

l'objet est donné comme un produit de l'art et doit être déclaré beau comme tel, il faut, dans la mesure où l'art suppose toujours une fin dans la cause (et dans la causalité), qu'un concept de ce que la chose doit être soit d'abord mis au principe du jugement ; et puisque ce qui constitue la *perfection* d'une chose, c'est la manière dont le divers présent en elle s'accorde avec une destination interne de celle-ci en tant que fin, il faut, dans le jugement sur la beauté artistique, prendre en compte en même temps la *perfection* de la chose - ce dont il n'est pas du tout question dans le jugement sur une beauté naturelle (comme telle)⁹.

Or, même si Kant reconnaît ici que le jugement *artistique* doit prendre en compte la perfection d'une chose, à savoir son adéquation à une fin sous la forme de l'unité complète d'un divers, et que la technique est alors incontournable pour l'apprécier, il rappelle en même temps que le jugement *esthétique* ne s'attache en rien à ces éléments, puisque « le concept de perfection n'a (...) absolument rien à voir avec le sentiment de plaisir¹⁰ » comme il l'avait dit dans l'introduction. Or, c'est bien la beauté *naturelle* qui est la beauté *comme telle* pour Kant, et non pas la beauté artistique. Et si une finalité commande l'art, elle ne doit pas être pensée sous le modèle de la production mécanique mais sur le modèle de la nature. Cela, Kant le disait déjà aux §§15-16 de l'*Analytique du beau*, et il le réaffirme ici au §47 :

Le concept des beaux-arts ne permet pas que le jugement sur la beauté de son produit soit dérivé d'une quelconque règle possédant un concept comme principe de détermination : par conséquent, il ne permet pas que le jugement se fonde sur un concept de la manière dont le produit est possible. En ce sens, les beaux-arts ne peuvent pas se forger eux-mêmes

⁹ Id., § 48.

¹⁰ Cf. Première Introduction, §VIII, pp. 118-119. L'œuvre de Donald Judd est ici un cas-limite où Kant vacille.

la règle d'après laquelle ils doivent donner naissance à leur produit. Or, étant donné cependant que, sans règle qui le précède, un produit ne peut jamais être désigné comme un produit de l'art, il faut que la nature donne à l'art sa règle dans le sujet (et cela à travers l'accord qui intervient entre les pouvoirs dont dispose celui-ci) ; c'est dire que les beaux-arts ne sont possibles que comme produits du génie¹¹.

Si le beau nécessite le libre jeu de l'entendement et de l'imagination sans passage par le concept, il est hors de question d'accorder à la technique une participation essentielle à la beauté, car dans ce cas, Kant serait contraint de concilier ce qu'il faut opposer selon lui, c'est-à-dire tenir ensemble ce qui est déterminé par une fin *externe*, la technique (en l'occurrence cette fin externe est l'*utilité*), et ce qui est déterminé par une fin *interne*, l'art (en l'occurrence cette fin interne est la *beauté*). Et le moyen de résoudre la contradiction pour Kant, c'est-à-dire le moyen d'éviter la hantise de la technique, c'est de rattacher par deux fois l'art à la *nature* :

En présence d'un produit des beaux-arts, il faut prendre conscience qu'il s'agit d'art, et non pas de nature ; mais cependant il est indispensable que la finalité, dans la forme de ce produit, semble aussi libre de toute contrainte par des règles arbitraires que s'il s'agissait d'un produit de la simple nature. (...) La nature était belle lorsqu'en même temps elle avait l'apparence de l'art ; et l'art ne peut être appelé beau que si nous sommes conscient qu'il s'agit d'art et que celui-ci prend cependant pour nous l'apparence de la nature. (...) En ce sens, dans le produit des beaux-arts, la finalité, bien qu'elle soit assurément intentionnelle, ne doit pourtant pas paraître intentionnelle ; je veux dire que chacun des beaux-arts doit apparaître comme nature, bien qu'on ait conscience qu'il s'agit d'art¹².

Au rattachement de l'art à la nature qui rend possible le jugement d'appréciation de la beauté, c'est-à-dire quant à sa *destination*, Kant adjoint ici le rattachement de l'art à la nature quant à son *origine*, c'est-à-dire au génie. L'idée que le génie est un « favori de la nature » par l'intermédiaire duquel la nature donne ses règles à l'art permet ainsi à Kant de maintenir l'art *en dehors* de la technique des deux côtés de sa genèse : le génie est l'origine naturelle de l'art et l'œuvre d'art atteint sa destination si elle apparaît comme produit de la nature.

Mais là encore, on pourrait considérer que la technique hante la réflexion kantienne puisque le « *comme si* » nécessaire à l'appréciation de la fin esthétique des beaux-arts est totalement et inaliénablement déterminé par l'illusion produite par la technique, donc par l'illusion de son *effacement* dans l'œuvre géniale. On voit par conséquent que le paradigme classique de l'art comme production *apparemment sans effort* est en réalité techniquement contaminé de part en part : sans la technique, l'art ne pourrait jamais *paraître* nature, c'est-à-dire paraître une réussite sans effort, c'est-à-dire être encore autre chose qu'il n'est. L'exemple le plus manifeste est celui des jardins anglais. Pour Kant, le jardin à l'anglaise – à la différence du jardin à la française – se présente

¹¹ § 47.

¹² §45.

comme « un affranchissement de toute contrainte appuyée sur des règles, et f(ait) surgir l'occasion même en laquelle le goût peut montrer, dans les conditions de l'imagination, sa plus grande perfection¹³ ». L'effacement de la technique dans le jardin à l'anglaise, son « comme si » la nature n'était que nature, est l'affirmation que la technique est en réalité *incontournable*, car sans l'intervention de l'homme, c'est-à-dire aussi bien sans ses idées que la détermination de ses fins, sans ses moyens de mesure que de représentation, de terrassement que de plantation, de taille que d'irrigation, nul jardin qui paraîtrait être un merveilleux arrangement de la nature. Au fond, rien de plus technique que de paraître nature, sans doute parce que la technique est déjà en elle-même un prolongement du monde naturel comme elle est un prolongement du monde humain.

C'est alors toute une pensée de l'*imitation* qui semble manquer chez Kant, car c'est très certainement dans l'imitation que la participation soi-disant inessentielle de la technique à l'effectivité de l'œuvre d'art est la plus difficile à révoquer : sans la technique pas de nature dans les jardins à l'anglaise, pas de vie dans les portraits, et sans doute pas de plaisir dans la production ni dans la contemplation des œuvres d'art. On pourrait dire que c'est précisément l'imitation qui produit, en tant que technique (au sens de condition *et* d'effet), cette union entre sensibilité et connaissance que recherche Kant afin d'accroître l'intensité de l'esprit dans la culture.

Or la seule fonction positive de l'imitation que reconnaisse Kant se situe dans la production des beaux-arts eux-mêmes, puisque les artistes qui travaillent à partir des Idées esthétiques du génie procèdent par imitation de ce modèle, et intègrent ce modèle par l'application de règles objectives abstraites de son acte pur. Mais là encore, cette *extraction* de règles n'est pas vraiment une imitation pour Kant, mais plutôt un *héritage* que distribue la nature. Et c'est précisément cet héritage qui constitue à proprement parler l'histoire de l'art : le génie est la *matière* et les artistes la *forme* de cette histoire dont les œuvres sont à la fois le souvenir et l'avenir. D'où l'idée qu'il faut se préserver de la *singerie* qui imite tout sans pouvoir jamais rejoindre l'élan inimitable du génie, et celle du *maniérisme* qui poursuit indéfiniment l'originalité du génie sans jamais pouvoir se constituer en véritable modèle (*ad.* § 49). L'imitation, *parce qu'elle* n'est que technique pour Kant, ou quand elle n'est *que* technique, demeure *stérile*. Elle est stérile pour l'artiste parce qu'elle se réduit à la reproduction mécanique d'un objet donné comme modèle sous la forme d'un ensemble de règles objectives où l'indétermination de la nature n'a plus aucune place. Elle est stérile pour l'amateur parce qu'elle se réduit à la régularité d'un plaisir de conformité à un concept où l'appréciation esthétique n'est plus que la satisfaction d'un jugement de connaissance adéquat. L'imitation, comme procédé technique, stérilise l'art.

¹³ Id., p. 223.

C'est pourquoi, l'absence d'une théorie de l'imitation dans *'Analytique du sublime'*¹⁴, au moment même où la production artistique est examinée, est le symbole le plus puissant de la hantise de la technique chez Kant. On pourrait même aller jusqu'à dire que l'esthétique du créateur est rabattue sur l'esthétique du spectateur pour contenir la technique à l'extérieur de l'essence de l'art, de crainte que le jugement de goût à la racine du plaisir de produire et de contempler ne devienne hétéronome par adhésion complète à la finalité¹⁵. Car l'enjeu véritable de la mise entre parenthèses de la technique par le privilège accordé au jugement de goût est moral : dans la conception kantienne, si l'art est une activité *libérale*, si le jugement de goût est un *libre* jeu des facultés, si la création d'Idées esthétiques est *libre* de toute règle chez le génie, cette liberté n'est possible que si elle n'est en rien conditionnée de l'extérieur mais trouve sa substance en l'homme en lui-même, car l'homme est l'être qui définit librement les fins de son existence. Or, tant que la technique est considérée comme un ensemble de règles déterminées et appliquées de l'extérieur à l'objet produit ou au sujet moral, il est strictement nécessaire de l'écartier. Si au contraire on envisage la technique comme dimension essentielle de l'existence de l'objet, alors elle n'est plus extérieure et donc plus en contradiction non plus avec la liberté. Mais ce renversement de logique, essentiel pour une techno-esthétique, n'est pas envisagé par Kant.

On prend dès lors toute la mesure de la remarque du §43 où Kant disait :

que dans tous les arts libéraux soit en tout cas requise une certaine dimension de contrainte, ou comme l'on dit, un *mécanisme*, sans quoi l'esprit, qui dans l'art doit être libre et, seul, anime l'œuvre, n'aurait aucun corps et s'évaporerait entièrement (rôle que jouent, par exemple, dans la poésie l'exactitude et la richesse de la langue, en même temps que la prosodie et la métrique), il n'est pas inutile de le rappeler (...)¹⁶.

Cette remarque de Kant, faite comme en passant, dit en vérité bien plus qu'elle ne paraît et indique en quoi le problème de la technique dans l'art ne peut être résolu dans l'opposition entre une consistance des fins et une inconsistance des moyens. En tant que *critère* ontologique, la finalité s'avère en définitive *insuffisante* pour récuser toute participation de la technique dans l'art. Et si nous devons prendre Kant au mot, privé de la technique, l'art « n'aurait en effet aucun

¹⁴ Dans *'Analytique du beau'*, Kant identifie systématiquement l'imitation à un procédé mécanique qui, par la régularité et la répétition, confine à l'ennui alors que la variété abondante de la nature ne cesse jamais de plaire. D'où l'exemple fameux de l'homme imitateur du rossignol que reprendra Hegel à son compte : « Cela dit, sans doute confondons-nous ici notre sympathie pour la gaité d'un petit animal que nous aimons avec la beauté de son chant, lequel, quand il est imité par l'homme à la perfection (comme c'est parfois le cas pour le chant du rossignol), paraît à notre oreille complètement incipide ». (p. 223) Le jugement de goût, précisément parce qu'il est *a priori*, est par ailleurs nécessairement étranger à toute *imitation* car il prétend à l'*autonomie* (§ 32).

¹⁵ Il faut nuancer cette affirmation. D'abord parce que l'Idée esthétique, en tant qu'elle est à la fois liée à un concept (puisque'elle suppose la représentation d'une fin déterminée en vue d'un objet donné) et pourtant demeure une pensée indéterminée, donc libre. Ensuite, parce que le « comme si » dont nous disions plus haut qu'il dissimulait un rapport directement technique l'assume tout de même en liant l'élan spontané de la nature créatrice du génie et la production objective comme telle. Le génie œuvre, et toute sa puissance se manifeste dans le paradoxe d'une nature qui donne ses règles à l'art sous la forme de produits dont les autres artistes tireront des règles. C'est donc la production objective comme telle qui fait le lien entre art et nature, sans quoi même sous l'impulsion du génie, l'art n'aurait pas lieu.

¹⁶ Id., §43.

corps et s'évaporerait entièrement », mais sur le plan empirique *et* sur le plan transcendantal. C'est pourquoi, pour qu'il y ait art, il faut non seulement que le sujet artiste « apporte son corps » comme le disait Valéry, mais il faut aussi que le sujet esthétique se donne au corps de l'œuvre comme le disait Souriau. Le lieu de l'art serait alors au *milieu* de ces deux corps, au centre de cette relation que constitue à proprement parler la technique. Elle serait alors plus que *conditio sine qua non* de son existence, à savoir la « dimension essentielle » de sa réalité comme Kant l'avait pressentie sans l'assumer dans ses dernières conséquences pour la vie de l'esprit.

2. La hantise de la technique n'épargne pas non plus l'*Esthétique* de Hegel. Elle revient sans cesse inquiéter l'opposition fondamentale entre art et technique pour redistribuer ce qui relève de la forme et ce qui relève du contenu, ce qui appartient au talent et ce qui appartient au savoir. Dès l'*Introduction* de ses leçons, Hegel s'explique avec ce qu'il appelle les « représentations de l'art communément répandues » afin de déterminer l'essence de l'art. La première « représentation commune » convoquée par Hegel est celle qui affirme « que l'œuvre d'art n'est pas un produit naturel, mais le résultat d'une activité humaine », c'est-à-dire une « production *consciente* de quelque chose d'extérieur ». Mais cette idée de l'art comme activité humaine consciente implique surtout pour Hegel l'idée « qu'un *savoir* et un *mode d'emploi* » sont immédiatement disponibles et utilisables par n'importe qui. Il suffirait donc, selon une telle conception, de connaître un ensemble de règles données et de s'exercer assidûment pour faire de l'art. C'est d'ailleurs ce que nombre d'esthétiques et théories de l'art ont fait sous l'égide d'une certaine interprétation de l'*Ars Poetica* d'Horace, et la première de toute, l'*Esthétique* de Baumgarten.

Mais Hegel refuse catégoriquement que l'art puisse être ainsi réduit à un ensemble de règles édictées de l'extérieur, car « ce genre de consignes, dit-il, ne permettent guère d'exécuter que quelque chose de *formellement régulier et mécanique*. Car seul ce qui est mécanique est de nature assez extérieure pour n'exiger, afin d'être accueilli dans la représentation et mis en œuvre, qu'une activité de la volonté et une habileté complètement vides qui n'ont pas en elles-mêmes à apporter quoi que ce soit de concret que des règles générales puissent prescrire¹⁷ ». Il est donc strictement exclu de considérer l'art comme une activité réglée (régulatrice et régulière), sans quoi on le réduirait à ce qu'il y a de plus *extérieur* dans une production. Pour Hegel, la technique, sous la forme d'un ensemble de règles déterminées, est l'extériorité pure de la production, elle n'a qu'une puissance limitée, et cette puissance est purement *formelle*, vide de tout contenu. On retrouve ici chez Hegel le retentissement de l'opposition classique de la matière et de la forme, qui présidait déjà dans la pensée kantienne. On pourrait dire en un sens que c'est le schème hylémorphique, depuis la poétique d'Aristote (et comme nous le verrons précisément avec Simondon), qui conditionne l'opposition entre art et technique, la technique étant pure extériorité contingente et l'art pure intériorité nécessaire. Au lieu donc de partir de règles formelles et abstraites, la production artistique :

doit nécessairement, comme *activité spirituelle*, travailler à partir d'elle-même et porter au regard de l'esprit un tout autre contenu, incomparablement plus riche, et des créations individuelles de bien plus grande ampleur. Ces règles ne peuvent par conséquent fournir dans le meilleur des cas, pour autant qu'elles contiennent effectivement quelque chose de

¹⁷ Hegel, *Esthétique*, t. 1, trad. Lefebvre et von Schenck, Éd. Aubier, Paris, 1995, p. 38

déterminé et donc de pratiquement utilisable, que des déterminations portant sur des aspects accessoires et tout à fait extérieurs¹⁸.

Considérer l'art comme simple produit de l'activité humaine reviendrait par conséquent à nier que l'art est la *manifestation* sensible de l'esprit, car se serait lui assigner pour finalité de donner une réalité concrète à un ensemble de règles abstraites. On retrouve ici l'opposition kantienne ou plutôt la *restriction* qui consiste à dire que la connaissance d'un ensemble de règles données est tout à fait insuffisante pour atteindre la vérité de l'œuvre d'art. Et même si ces règles donnent une certaine configuration remarquable à l'œuvre d'art, il ne s'agira toujours que d'un aspect extérieur et restreint pour Hegel, c'est-à-dire parfaitement *inessentiel*. Si l'art possède toujours un côté purement extérieur, ce n'est donc pas l'apparence qu'il manifeste, au sens purement phénoménal, mais les conditions techniques de sa réalisation. Extériorité de la technique et intériorité de l'apparence ne sont donc pas des données spatiales, mais un certain rapport établi avec l'esprit, et uniquement avec l'esprit, dans la genèse de l'œuvre.

C'est en ce sens que l'art considéré comme activité technique est contradictoire avec l'idée fondamentale de toute l'esthétique de Hegel, à savoir que « l'esprit ne retrouve que lui-même dans les produit de l'art¹⁹ » car « l'œuvre d'art est un moyen à l'aide duquel l'homme extériorise ce qu'il est²⁰ ». Cela signifie que c'est l'art le *moyen* par lequel l'esprit se manifeste en s'extériorisant dans la production artistique, et non pas la technique, car cette extériorisation fait retour ensuite dans l'esprit lui-même par la prise de conscience réalisée dans la contemplation. Tout l'enjeu pour Hegel est de montrer que la technique est tout à fait contingente dans ce mouvement réflexif de l'esprit et que seul l'art peut le réaliser complètement. C'est pourquoi il doit travailler à partir de lui-même, c'est-à-dire à partir de son propre centre, qui est *spirituel* et non pas technique.

Hegel en vient ensuite à la deuxième représentation commune de l'art. Elle est comme la représentation complémentaire de la première. Mais au lieu de privilégier la technique contre la nature, cette représentation commune privilégie la nature contre la technique. Il y a donc une véritable inversion lorsque l'on passe de l'une à l'autre, ce qui va amener Hegel à adopter parallèlement l'argument exactement inverse de la première pour la contrer. Au lieu d'invoquer l'esprit contre l'extériorité formelle et abstraite de la technique, Hegel va invoquer le savoir-faire acquis et réfléchi contre la spontanéité naturelle de la sensibilité et du génie. Hegel veut cette fois-ci absolument *tempérer* l'irrationalisme que sous-entend l'idée du génie en relevant l'importance du savoir-faire, de l'apprentissage et de la transmission (*donc* de la technique) dans l'existence et la

¹⁸ *Op. cit.*, p. 38-39.

¹⁹ Hegel, *Introduction*, Éd. Flammarion, p. 25.

²⁰ *Id.*, p. 61.

réussite d'une œuvre d'art. La nature relativisée par l'irruption de la technique fait alors de la production du génie, non plus une expression innée et spontanée de la nature comme chez Kant, mais un simple « moment naturel » dans l'histoire de la production de l'œuvre d'art :

L'idée essentielle qu'il nous faut noter est que, même si le talent et le génie de l'artiste comportent un *moment naturel*, ce moment n'en demande pas moins essentiellement à être formé et éduqué par la pensée, de même qu'il nécessite une réflexion sur le mode de sa production ainsi qu'un savoir-faire exercé et assuré dans l'exécution. Car l'un des aspects principaux de cette production est malgré tout un travail extérieur, dès lors que l'œuvre d'art a un côté purement technique qui confine à l'artisanal, surtout en architecture et en sculpture, un peu moins en peinture et en musique, et dans une faible mesure encore en poésie. Pour acquérir en ce domaine un parfait savoir-faire, ce n'est pas l'inspiration qui peut être d'un quelconque secours, mais seulement la réflexion, l'application et une pratique assidue. Or il se trouve qu'un tel savoir-faire est indispensable à l'artiste s'il veut se rendre maître du matériau extérieur et ne pas être gêné par son âpre résistance²¹.

Si le génie est nature, et seulement nature, il ne peut parvenir à faire de l'art. La nature sans le savoir-faire est en quelque sorte une *fécondité inconsciente* pour Hegel, donc une *stérilité* à terme. Car il faut une part de conscience dans l'inspiration, et cette conscience est à la fois une réflexion sur la méthode et un savoir-faire dans l'exécution. Et si Hegel reconnaît qu'un certain talent se manifeste dans la production artistique, il s'avère insuffisant et doit être encadré, conduit, orienté. L'extériorité technique, loin d'être uniquement formelle ici, opère comme une digue qui retient et oriente le flux naturel de la création et prépare sa décharge contrôlée. Pour qu'il y ait art, la nature doit donc être vaincue par deux fois : une fois pour canaliser l'inspiration et une autre fois pour encadrer l'exécution, sinon la production serait indéfinie, à proprement parler sans fin.

Mais cette concession faite à la technique comme savoir-faire n'est pas comprise par Hegel au sens opératoire et structurel de l'opération technique, mais bien au sens *réflexif* de la pensée. Seule l'exécution est considérée comme réellement technique, mais elle est totalement placée sous la dépendance et la conduite de la pensée. C'est le *savoir* qui prime sur le faire dans l'idée de savoir-faire. Et si un savoir-faire « artisanal » est tout de même « indispensable à l'artiste » selon Hegel, il doit nécessairement s'effacer devant la victoire de l'esprit sur la nature.

Au passage, il faudrait également souligner ici que la charge technique dont nous parlions en introduction est graduelle selon les domaines de l'art, et si l'on en croit la hiérarchie qu'opère Hegel dans son système des arts, on pourrait même trouver une corrélation entre la charge technique et l'élévation spirituelle. Comme le dit le passage que je viens de citer, l'architecture est l'art le plus techniquement chargé et en même temps le plus éloigné de l'esprit, et la poésie est le moins chargé techniquement et en même temps le plus proche de l'esprit. Mais il faut garder en même temps à l'esprit que le critère réellement discriminant pour Hegel est celui de l'unité de la

²¹ *Op. cit.*, pp. 40-41

forme et du contenu, donc de la technique et de l'esprit, si l'on en croit le paradigme de l'art classique. C'est d'ailleurs cette ambiguïté quant à la fonction extérieure ou intérieure de la technique dans le mouvement de manifestation de l'idéal qui rend le partage indécidable.

Pour revenir à l'argumentation de Hegel, malgré toute l'importance du savoir-faire et de la pratique, il est évident selon lui que :

ce côté de l'existence extérieure n'est pas ce qui fait d'une œuvre un produit du bel art ; elle n'est une œuvre d'art que dans la mesure où, issue de l'esprit, elle relève dès lors également de son sol, a reçu le baptême du spirituel et expose uniquement ce qui est modelé et formé au diapason de l'esprit. (...) C'est ce qui fait que l'œuvre d'art est supérieure à toutes les productions de la nature, qui, elles, n'ont pas fait l'épreuve de ce passage par l'esprit ; la sensibilité et l'intelligence à partir desquelles un paysage, par exemple, va être représenté en peinture, conféreront à cette œuvre de l'esprit un rang plus haut que le simple paysage naturel. Car tout ce qui est spirituel est meilleur que n'importe quel produit naturel. Et, quoi qu'il en soit, aucun être naturel ne donne à voir, comme l'art est capable de le faire, des idéaux divins²².

La supériorité de l'art sur la nature n'est pas due à la technique, mais essentiellement à l'esprit. Toutefois, on peut se demander si cette idée ne pourrait pas aussi bien valoir pour la technique. Il ne semble pas exclu *a priori* que la technique ne fasse aucun passage par l'esprit. Mais on pourrait dire que pour la technique, et à la différence de l'art, l'esprit passe et s'interrompt aussitôt. Dans la technique, l'esprit se bloque ou fuit en avant, il ne revient pas comme dans l'art, où il effectue un mouvement réflexif à partir de l'être-hors-de-soi de l'idée. L'esprit est en quelque sorte oblitéré dans la technique, l'idée restant définitivement hors-de-soi, alors qu'il est révélé (à lui-même) dans l'art, l'idée revenant sur elle-même.

En d'autres termes, assumer la technique sans la relever par l'esprit, reviendrait tout simplement pour Hegel à abandonner le centre *idéal* de l'art et laisser ainsi les idéaux divins se disloquer dans la finitude mondaine. C'est pourquoi, la technique ne peut, *comme telle*, maintenir l'art en dehors de l'effectivité *ordinaire*. La seule manière pour qu'une effectivité *supérieure* soit véritablement assumée, à savoir pour que l'effectif soit en soi et pour soi, c'est que l'art soit vie de l'esprit sensiblement incarnée, comme dans l'art classique où les moyens sont à la hauteur des fins parce qu'ils sont déjà contenus dans l'idéal. Ce qui exige par ailleurs de passer de l'habileté mécanique de l'art symbolique des Égyptiens à la perfection technique de l'art classique des Grecs, la « perfection » étant la manière avec laquelle la technique se retire pour laisser place à l'esprit. Par conséquent, sans cette dissolution de la technique dans l'idéal, l'art ne serait qu'un redoublement formel et inconsistant du monde, une simple et inerte illusion incapable de répondre au besoin d'absolu de l'homme.

²² Id., pp. 42-43

Il est alors inévitable de s'interroger sur le rapport entre technique et imitation. On est en droit en effet de s'interroger sur l'effectivité de la dissolution de la technique dans l'idéal et si l'imitation comme telle ne dirait pas tout autre chose.

On sait tout d'abord que Hegel fait de l'apparence bien autre chose qu'une extériorité, qu'un effet de surface, qu'une illusion. L'apparence s'oppose en réalité à l'illusion : l'apparence entretient un rapport direct et interne avec l'essence alors que l'illusion n'entretient qu'un rapport indirect et externe, si bien que son rapport à l'essence est en réalité un *non-rapport*. Le rapport de l'apparence à l'essence se justifie par le fait que « toute vérité, selon Hegel, pour ne pas rester une abstraction pure, doit *apparaître*²³ ». Il doit donc y avoir unité entre apparence et essence pour que la vérité soit vérité une et concrètement advenue. Ce qui signifie que « l'apparence elle-même est loin d'être quelque chose d'inessentiel, elle constitue, au contraire, un *moment essentiel de l'essence*²⁴ ». Et si l'art est une apparence comme on le dit communément, « il a (par conséquent) une apparence propre, mais non une apparence tout court ».

Cette apparence propre est l'opposé d'une illusion. D'abord parce que l'apparence que produit et montre l'art n'est pas une reproduction des objets du monde intérieur et extérieur. L'apparence n'a en effet rien de commun avec la vie empirique des sensations et la vie pratique des ustensiles. Si c'était le cas comme le dit Hegel, l'apparence que produit l'art ne serait rien d'autre que la plus pure des illusions et la plus vaine des actions, à savoir celle de redoubler la platitude indéfinie du monde. Hegel produit alors un véritable renversement que sous-entendait déjà l'opposition entre apparence et illusion : ce n'est pas le monde représenté par l'art qui est une illusion mais le monde empirique et pratique, ce monde où les sensations et les objets n'ont aucun rapport avec l'essentiel, c'est-à-dire avec l'esprit :

Nous appelons réalité et considérons comme telle, dans la vie empirique et dans celle de nos sensations, l'ensemble des objets extérieurs et les sensations qu'ils nous procurent. Et, cependant, tout cet ensemble d'objets et de sensations n'est pas un monde de vérité, mais un monde d'illusions. Nous savons que la réalité vraie existe au-delà de la sensation immédiate et des objets que nous percevons directement. C'est donc bien plutôt au monde extérieur qu'à l'apparence de l'art que s'applique le qualificatif d'illusoire²⁵.

Il y a donc deux types d'apparences : une apparence illusoire, qui est toute extérieure, pauvre et abstraite. C'est l'apparence qui redouble le monde objectif et subjectif et ne fait qu'illusion sans rien nous donner de l'essence du réel. Et une apparence vraie, qui unit forme et contenu dans un rapport concret avec l'essence. C'est l'apparence qui fait apparaître le monde hors de toute

²³ Id., p. 29

²⁴ Id., *ibid.* Nous soulignons.

²⁵ Id., p. 30.

illusion de surface, nous donnant toute la profondeur de ce qui existe en soi et pour soi, tout en existant dans le temps et l'espace. C'est précisément cette apparence vraie que manifeste l'art :

l'art creuse un abîme entre l'apparence et l'illusion de ce monde mauvais et périssable, d'une part, et le contenu vrai des événements, de l'autre, pour revêtir ces événements et phénomènes d'une réalité plus haute, née de l'esprit. C'est ainsi, encore une fois, que loin d'être, par rapport à la réalité courante, de simples apparences et illusions, les manifestations de l'art possèdent une réalité plus haute et une existence plus vraie.

Toute la force de l'art, donc tout ce qui fait que l'art n'est pas une technique de reproduction, c'est que « dans son apparence même, l'art nous fait entrevoir quelque chose qui dépasse l'apparence : la *pensée* ; alors que le monde sensible et direct, loin d'être la révélation implicite d'une pensée, dissimule la pensée sous un amas d'impuretés, pour se mettre lui-même en relief, pour faire croire que lui seul représente le réel et le vrai. Il s'ingénie à rendre inaccessible le dedans en l'enfouissant sous le dehors, c'est-à-dire sous la forme ». Par l'apparence, l'art déjoue en quelque sorte cette ruse du monde qui consiste précisément à nous enfermer dans l'apparence : l'art nous fait prendre conscience d'un *au-delà des apparences* du monde, qu'il y a un contenu au-delà de la forme. L'apparence de l'art est ainsi l'apparence vraie parce qu'elle se dépasse et « nous met en présence d'un principe supérieur²⁶ ». Mais comment l'apparence de l'art peut-elle être l'apparence vraie ? Par quel intermédiaire l'art y parvient-il ? L'imitation est-elle le lieu même où l'apparence se dépasse vers un principe supérieur ?

Hegel refuse de considérer l'imitation de la nature comme la finalité de l'art. Pourquoi ? Parce qu'imiter la nature, c'est retomber dans le jeu des illusions de surface et en aucun cas porter l'apparence à se dépasser dans la profondeur de l'essence. Si on entend par imitation « la reproduction habile d'objets tels qu'ils existent dans la nature (...). Cette définition assigne à l'art un but purement formel, celui de refaire une seconde fois, avec les moyens dont l'homme dispose, ce qui existe dans le monde extérieur, et tel qu'il existe²⁷ ». Mais au-delà de la pauvreté d'une telle répétition mécanique de la réalité, donc de son aspect purement technique, Hegel souligne combien l'imitation ne produit qu'un plaisir narcissique et limité : dans l'imitation de la nature, l'homme « se réjouit avant tout d'avoir créé un artifice, d'avoir démontré son habileté et de s'être rendu compte de ce dont il était capable ; il se réjouit de son œuvre, il se réjouit de son travail par lequel il a imité Dieu, dispensateur de bonheur et démiurge. Mais cette joie et cette admiration de soi-même ne tardent pas à tourner en ennui et mécontentement, et cela d'autant plus vite et plus facilement que l'imitation reproduit plus fidèlement le modèle naturel²⁸ ».

²⁶ Id., p. 31

²⁷ Id., p. 35.

²⁸ Id., *ibid.*

À cette joie toute relative d'une imitation réussie où « la nature du contenu, la matière sont des données qu'on n'a que la peine d'utiliser », Hegel oppose l'invention. Car dans l'invention

l'homme devrait éprouver une joie plus grande en produisant quelque qui soit bien de lui, quelque chose qui lui soit particulier et qu'il puisse dire qu'il est sien. Tout outil technique, un navire par exemple ou, plus particulièrement, un instrument scientifique doit lui procurer plus de joie, parce que c'est sa propre œuvre, et non une imitation. Le plus mauvais outil technique a plus de valeur à ses yeux ; il peut être fier d'avoir inventé le marteau, le clou, parce que se sont des inventions originales, et non imitées. L'homme montre mieux son habileté dans des productions surgissant de l'esprit qu'en imitant la nature²⁹.

Au plaisir mécanique de l'imitation de la nature, il faut donc opposer la joie spirituelle de l'invention. Mais si la technique intervient dans l'imitation comme dans l'invention, c'est la *finalité* qui fait toute la différence. Dans l'imitation, aussi parfaite et aboutie soit-elle, la technique répond mécaniquement à une finalité purement formelle. Dans l'invention, aussi modeste et particulière soit-elle, la technique répond à une finalité purement spirituelle. Si l'imitation de la nature a indéniablement une certaine valeur et une certaine importance pour Hegel, notamment dans la formation des artistes : par exemple « le peintre doit se livrer en effet à de longues études, pour se familiariser avec les rapports qui existent entre telles couleurs et telles autres, avec les effets et les reflets de la lumière, et pour apprendre à les traduire sur la toile ou son papier. Il doit en outre apprendre à connaître et à reproduire jusque dans leur plus infimes nuances les formes et les figures des objets³⁰ », mais tous ces efforts, si l'on se contente de l'imitation de la nature, reviendront à celui d' « un vers faisant des efforts pour égaler un éléphant³¹ ». Le combat entre l'art et la nature sera donc toujours défavorable à l'art car ses représentations resteront toujours abstraites au regard de la vie des êtres naturels. Réduire l'art à un simple travail d'imitation, à la recherche d'une exactitude parfaite par une technique mécanique et régulière de répétition des effets de surface, c'est tout simplement « faire disparaître le beau objectif lui-même » conclue Hegel. La finalité de l'art n'est pas d'imiter la nature mais de manifester le beau comme vérité sensible de l'esprit.

Mais si la technique de l'imitation barre l'accès à l'esprit, on peut alors s'interroger sur le statut de l'art romantique qui incarne simultanément pour Hegel le moment de *dissolution* de l'art comme manifestation sensible de l'esprit et le moment d'*élévation* des moyens aux fins supérieures de l'art. Ce moment s'incarne précisément dans la peinture de genre hollandaise qui a placé la maîtrise de l'imitation au principe de son art :

²⁹ Id., p. 36.

³⁰ Id., pp. 37-38.

³¹ Id., p. 37

Ce qui est censé nous charmer (dans la peinture hollandaise), ce n'est pas le contenu et sa réalité, mais l'apparaître tout à fait dépourvu d'intérêt à l'égard de l'objet. Par l'effet du beau, c'est pour ainsi dire l'apparaître en tant que tel qui est fixé pour soi, et *l'art est la maîtrise dans la représentation de tous les mystères de l'apparaître des phénomènes extérieurs* qui, dans le même temps, s'enfonce en lui-même³².

Cette belle définition de l'art comme « maîtrise dans la représentation de tous les mystères de l'apparaître des phénomènes extérieurs » intègre manifestement la technique comme condition essentielle. L'art ne pourrait précisément pas être ce que nous en présente la peinture hollandaise sans cette « maîtrise » ; aussi bien que l'on pourrait dire en suivant ici Hegel *qu'il n'y a pas d'apparaître sans maîtrise*, c'est-à-dire que l'apparaître comme tel est indissociable de la technique. Ainsi, comme le précise ensuite Hegel :

Mais si l'apparaître des objets en tant que tel fournit ici le contenu proprement dit, l'art va plus loin encore en donnant un statut rémanent à l'apparence éphémère. Indépendamment des objets, en effet, se sont aussi *les moyens de la représentation qui deviennent ici fin pour soi-même*, en sorte que c'est l'adresse subjective, et l'application des moyens artistiques, qui s'élève au niveau de l'objet objectif de l'œuvre. (...) Et c'est désormais cette *maîtrise même*, qui leur permet de produire les effets les plus frappants par la magie de la couleur et les mystères de ces sortilèges, qui impose sa valeur autonome³³.

En se repliant sur l'intimité subjective pour réconcilier l'esprit absolu avec l'intériorité psychique, l'art romantique doit nécessairement appeler à une dignité supérieure les moyens de la représentation, sans quoi, aucune trace d'une âme vivante ne serait apparente. Tout le paradoxe de l'art romantique dans la peinture hollandaise, c'est donc de parvenir selon Hegel à la « *recréation subjective de l'extériorité dans l'élément sensible des couleurs et de la lumière*³⁴ », c'est-à-dire d'obtenir par l'imitation l'union de l'âme humaine avec la vérité, c'est-à-dire encore de faire advenir le divin dans le sujet par une reproduction du monde extérieur. C'est donc par cette éblouissante *maîtrise* technique que les effets esthétiques de la peinture hollandaise opèrent une séduction sur nous et que l'esprit dans son incarnation subjective apparaît comme tel, c'est-à-dire comme *vie*.

Mais l'objet de l'imitation est ici déplacé : ce qu'imité l'art de Steen, Dou ou De Heem, est effectivement une huître fraîche, un chaudron de cuivre, la moirure d'une étoffe ou le perlé d'un lys, mais c'est à travers cette imitation apparemment triviale, apparemment formelle, que toute la vie s'anime et devient un monde aussi bien extérieur qu'intérieur. La maîtrise objective de l'imitation, cet art consommé des apparences que donne à voir la peinture hollandaise, est en

³² Id., t. 2, p. 214.

³³ Id., t. 2, p. 215. Je souligne.

³⁴ Id., p. 215.

réalité l'extériorisation d'une habileté entièrement subjective. Et si la maîtrise de l'apparaître est une définition de l'art, c'est uniquement parce que cette maîtrise traduit l'objectivation dans les moyens de la fin intime et absolue du sujet : « Ce n'est pas le reflet de l'âme humaine qui veut s'exposer à même les objets, comme dit Hegel, (...) mais c'est *l'habileté entièrement subjective qui se donne à voir de cette manière objective comme habileté des moyens eux-mêmes dans leur vie et leur efficacité, leur aptitude à engendrer par eux-mêmes une objectalité*³⁵ ».

C'est pourquoi cette maîtrise de la représentation de l'art romantique est en quelque sorte la *compensation* parfaite de la totale « mondialisation » de l'art, c'est-à-dire qu'elle est le contrepoint idéal de l'installation de l'art dans les « finitudes du monde ». C'est comme si ce qui était encore immédiatement *contenu* dans l'idéal dans l'art classique (l'habileté, la perfection formelle et donc le savoir-faire en général), devait être sans cesse *réintroduit* dans l'idéal dans l'art romantique. Comme si ce qui allait de soi comme identité chez Phidias ou Praxitèle devait être affirmé comme intériorité depuis l'extérieur chez De Hooch ou Vermeer. C'est pourquoi, il faut aussitôt ajouter que cette compensation par l'imitation scrupuleuse est en même temps ce qui révèle l'art romantique comme moment de *dissolution* de l'art classique³⁶, et même comme dissolution de l'art tout court.

Mais la leçon de l'esthétique de Hegel ne serait-elle pas que c'est justement cette intégration des moyens élevés à la dignité des fins qui est précisément le motif de la fin de l'art ? La relève de la technique dans l'art romantique ne serait ainsi que la précipitation de l'art vers sa fin. L'art ne pourrait en fin de compte supporter de faire coexister en son sein fin et moyen, esprit et technique, il serait en contradiction avec la teneur de son propre concept : amener de belle manière l'esprit à la présence sensible.

Mais on pourrait tout aussi bien imaginer, par un audacieux renversement, que c'est cette *relève* de la technique dans l'art romantique qui rend justement cette fin *infinie*, et que la fin de l'art comme religion de l'esprit est en fait l'instauration d'un moment purement moderne de l'art où la technique peut s'émanciper du joug de l'idéal, situation que nous avons appelée : le tournant technologique de l'art.

³⁵ Id., p. 216. Nous soulignons.

³⁶ Cf. p. 208. Bien que l'art classique soit l'incarnation du règne de l'esprit dans l'art pour Hegel, il n'en demeure pas moins « que les Anciens, de même qu'ils étaient insurpassables dans l'invention, nous émerveillent tout autant par l'étonnant perfectionnement et la stupéfiante habileté qu'ils avaient atteints dans l'exécution technique. (...) Toutefois, cette habileté perfectionnée dans le traitement absolument parfait du matériau se trouve dans le concept de l'idéal lui-même, puisque celui-ci a pour principe un complet investissement du sensible et la fusion de l'intérieur avec son existence extérieure ». (t. II, p. 414) L'intégration dissolvante de la technique (sous la forme de l'habileté et de l'exécution) dans l'idéal est précisément le *symbole* de la hantise de la technique dont nous parlons.

3. À la différence de Kant et Hegel, Heidegger ne cherche pas à fonder une esthétique. Car la question qu'il dirige vers l'art, celle de son *origine*, c'est-à-dire celle de son *essence*, n'a pas vocation à établir une science du sensible et des produits de l'art. Pour exprimer sa pleine mesure, la question de Heidegger suppose au contraire la déconstruction systématique des catégories de l'esthétique élaborées depuis Platon et jusqu'à Nietzsche. Et c'est en ce sens précis que le rapport de l'art et de la technique apparaît comme l'une des conditions fondamentales de son élucidation comme question.

C'est ce que va établir *L'origine de l'œuvre d'art* en des termes dont l'ambiguïté ne semble pas tenir dans la récusation retorse d'une participation de la technique à l'essence de l'art, mais dans sa pleine intégration à partir de ce qu'est la technique comme telle. Heidegger chercherait donc moins dans ce texte à arracher l'art à sa détermination technique qu'à montrer que la technique, en tant que technique, relève du *sens de l'être* et que l'art en manifeste la vérité. Mais au-delà même de *L'origine de l'œuvre d'art*, il semble que toute la pensée de Heidegger n'ait cessé, depuis l'étude du *Sophiste* de Platon et jusqu'aux dernières réflexions sur la poésie, d'interroger comment l'art trace son chemin avec la technique, à la fois sous la claire autorité du savoir des Grecs et sous la menace de son arraisonement par l'avènement planétaire de la raison moderne. Pour m'en tenir au problème qui nous occupe, je me contenterai de donner ici les traits principaux du rapport difficile qu'établit Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art*. Comme pour Kant et Hegel, il ne s'agit pas d'être exhaustif ou de démontrer que le problème de la technique est central pour chacun, mais bien de comprendre qu'à chaque fois qu'il s'agit de circonscrire l'essence de l'art, la technique maintenue à la périphérie ne cesse de se réintroduire, à tel point qu'il devient quasiment impossible de tenir cette différence et différer encore leur réciproque inclusion.

Tout l'enjeu du rapport entre art et technique se concentre dans le *postulat fondamental* adopté par Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art* : « Pour découvrir l'essence de l'art résidant réellement dans l'œuvre, nous allons rechercher l'œuvre réelle et l'interroger sur son être³⁷ ». Or un tel postulat implique une façon d'interroger l'art qui ne soit ni inductif (par cumul d'indices empiriques) ni déductif (par dérivation de concepts supérieurs), mais pleinement *interrogatif*, c'est-à-dire selon un chemin qui ne se donne pas ce qu'il s'agit de rencontrer : l'essence de l'art. Avant toute assignation de son origine, il faut donc au préalable s'interroger sur ce que signifie « être réel » pour une œuvre d'art : est-ce être une simple chose, un produit fabriqué ou encore autre chose ? En d'autres termes, il faut se demander quel est le mode spécifique de *présence* d'une œuvre d'art qui fait qu'elle se distingue de tout autre chose.

³⁷ Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Éd. Gallimard, Paris, 1986, p. 15.

La chose étant *a priori* le mode de présence le plus originaire pour définir l'œuvre comme œuvre, Heidegger va donc commencer par examiner l'être-chose de l'œuvre :

L'œuvre d'art est bien une chose, chose amenée à sa finition, mais elle dit encore quelque chose d'autre que la chose qui n'est que chose : *allo agoreuei*. L'œuvre communique publiquement autre chose, elle nous révèle autre chose ; elle est allégorie. Autre chose encore est réuni dans l'œuvre d'art, à la chose faite. Réunir, c'est en grec *sumballein*. L'œuvre est symbole. L'allégorie et le symbole fournissent le cadre dans la perspective duquel se meut, depuis longtemps, la caractérisation de l'œuvre d'art. Mais cette unité dans l'œuvre qui révèle autre chose, qui réunit à autre chose, c'est bien le côté chose de l'œuvre d'art. Il semble presque que la choséité soit, dans l'œuvre, comme le support sur lequel l'autre - c'est-à-dire le propre de l'œuvre - est bâti. Et n'est-ce pas précisément cette choséité de l'œuvre que l'artiste crée grâce à son métier ?³⁸

Il est indéniable qu'une œuvre d'art est une chose. Elle peut apparaître aussi simplement qu'une pierre. Mais il est tout aussi indéniable qu'elle est en même temps *autre* chose, c'est-à-dire autre qu'une simple chose. L'œuvre d'art, on le remarque tous d'emblée, n'est pas tout à fait présente pour nous à la manière d'une pierre, même si cette pierre est installée circulairement par Richard Long ou en miroir avec son double sculpté par Giuseppe Penone. C'est d'ailleurs ce qui fait qu'une œuvre d'art est allégorie et symbole, car elle « communique publiquement » qu'elle est quelque chose d'autre qu'une chose (allégorie) et que ce « quelque chose d'autre » est maintenu à même l'œuvre d'art comme élément complémentaire de sa réalité (symbole) – ce que les deux pierres de Penone sont comme la déclaration. Mais cela étant dit, il n'en demeure pas moins que toute œuvre d'art demeure en un sens une chose. Et c'est donc à chaque fois en référence à la *chose* même que l'on parle de cet « autre chose » qui ferait toute la différence entre une pierre arrachée à la montagne par le mouvement naturel du glacier et la même pierre venant de la même montagne, mais sculptée, répétée dans tous ses détails objectifs, par la main de Penone. À tel point que cette *altérité* de l'œuvre d'art semble trouver sa seule origine et toute sa réalité dans la *choséité* même de la chose.

Or c'est précisément cette choséité qui est en question, car, comme le suggère Heidegger, il paraît indubitable que la choséité, en tant que *support* du propre de l'art, soit précisément ce que l'artiste réalise, grâce aux connaissances et aux matériaux qui se réunissent dans le savoir-faire que lui confère son métier. Ce qui ferait la différence entre une simple chose et une chose faite, entre une pierre faite par l'érosion de la montagne et une pierre faite par le sculpteur, c'est que la choséité de la chose elle-même serait « amenée à sa finition » comme dit Heidegger. On le voit bien, alors même qu'il s'agit de comprendre le mode le plus simple, le mode apparemment le plus

³⁸ *Op. cit.*, p. 16. Nous avons translittéré les termes grecs dans les citations de Heidegger afin de faciliter son accessibilité.

originnaire de présence de l'œuvre d'art, celui d'être une chose, et déjà la technique, sous l'épithète du métier, vient directement inquiéter la recherche.

Mais pour comprendre ce qu'il en est vraiment, et au fond déterminer si c'est bien l'artiste et son savoir-faire qui déterminent l'être-œuvre de l'œuvre à même son côté purement chose, Heidegger procède à une critique des trois conceptions classiques de la chose : la chose comme ensemble de marques distinctives, la chose comme unité d'une multiplicité sensible et surtout la chose comme composé de matière et de forme. Cette critique montre successivement que le *substantialisme* de la première, l'*empirisme* de la seconde et l'*hylémorphisme* de la troisième sont tous défailants pour rendre compte de l'altérité de l'œuvre d'art, parce que chaque conception de la choséité invoquée rate la chose elle-même. La première conception est en effet *trop près* de la chose, elle ignore le sujet en faisant de la chose un agrégat isolé de qualités ; la deuxième conception est *trop loin* de la chose, elle ignore l'objet en faisant de la chose une synthèse de perceptions ; la troisième conception est quant à elle *à portée* de la chose, mais elle réduit la chose à un produit (donc à un agencement technique).

Or, cette troisième conception est d'une importance considérable, puisqu'elle est le « schéma conceptuel par excellence pour toute théorie de l'art et toute esthétique³⁹ » comme le rappelle Heidegger, ce qui signifie que toute œuvre d'art devrait nécessairement trouver son origine dans le *produit*, en tant que composé de matière et de forme. Et là encore, il est indéniable que l'œuvre d'art soit un produit. L'œuvre d'art est aussi, tout comme l'outil ou le vase, le produit d'une fabrication. Elle exige pour exister un rapport entre une matière brute et une forme pure, entre une intention fabricatrice et une exécution matérielle. Pour ressembler en tous points à une pierre naturelle, la pierre de Penone nécessite une véritable fabrication, avec tout le savoir, les outils et l'atelier du sculpteur. Seulement, la pierre de Penone, comme toute œuvre d'art, est-elle quelque chose de véritablement « fabriqué *expressément* pour être utilisé et usé » ? Seuls les matériaux qui constituent l'œuvre d'art pourraient avoir ce statut, non pas l'œuvre *en tant qu'œuvre*. Mais si on se place du point de vue de l'œuvre, et même dans le cas-limite de la pierre de Penone, les matériaux eux-mêmes ne disparaissent pas dans l'utilité, ils s'installent dans l'œuvre et deviennent ce qu'ils sont par le monde qu'elle ouvre. Ainsi, la couleur d'une peinture, la pierre d'une sculpture, le mot du poème, ne sont pas à proprement parler des « matériaux » qui disparaissent une fois l'œuvre réalisée, au contraire, ils ressortent et exposent ce qu'ils sont, comme tels. Pour poursuivre avec Penone, la pierre véritable n'est pas la pierre que l'artiste a trouvé au bas du glacier, offerte à sa main par la nature, mais l'autre pierre, celle qu'il va d'abord repérer sur les flancs de la montagne selon les caractéristiques géologiques de la pierre ramassée, puis extraire, transporter et enfin

³⁹ Id., p. 26. Heidegger souligne.

patiemment sculpter pour que du bloc initial il puisse retrouver la pierre naturelle, et répéter ainsi le geste de la nature. L'œuvre est donc véritablement *de* pierre dans la pierre *sculptée* plutôt que dans la pierre *ramassée*. Et c'est la pierre sculptée qui nous dévoile en vérité ce qu'est la nature comme geste. Plus généralement, ce renversement logique où le matériau est un résultat au lieu d'être une condition objective de réalisation est ainsi exprimée par Heidegger :

Le roc supporte le temple et repose en lui-même, c'est ainsi qu'il devient roc ; les métaux arrivent à leur resplendissement et à leur scintillation, les couleurs à leur éclat, le son à sa résonance, la parole au dire. Tout cela peut ressortir comme tel dans la mesure où l'œuvre s'installe en retour dans la masse et dans la pesanteur de la pierre, dans la fermeté et dans la flexibilité du bois, dans la dureté et dans l'éclat du métal, dans la lumière et dans l'obscur de la couleur, dans le timbre du son et dans le pouvoir nominatif de la parole⁴⁰.

Cet échange entre les matériaux et l'œuvre, entre le dedans et le dehors, font que l'œuvre est en définitive *irréductible* au produit. Le produit n'a pas « cette présence se suffisant à elle-même qui est le propre de l'œuvre⁴¹ », c'est-à-dire qu'il n'a pas cette capacité de « faire venir un monde » dans lequel matière et forme, idée et matériaux sont un dans une réciprocity indissociable. Le banc en pierre ne peut « faire venir un monde » alors que le mégalithe, par sa seule présence, simplement dressé sur un point culminant, fait surgir un monde en organisant tout un paysage. Le produit est donc à la fois *plus* qu'une chose parce qu'il résulte d'une fabrication et à vocation à disparaître dans l'usage, mais il est aussi *moins* qu'une œuvre d'art, parce qu'il est incapable de se maintenir (en) lui-même par sa seule présence.

On pourrait voir dans cette distinction entre le produit et l'œuvre d'art (donc entre auto-suffisance et hétéro-suffisance quant à la présence), le retentissement chez Heidegger de l'opposition kantienne entre finalité finie et finalité infinie. Mais cette opposition est en réalité subvertie par le fameux exemple des « souliers de Van Gogh » où l'être-produit des chaussures est amené « *seulement* par l'œuvre et *seulement* dans l'œuvre, à son paraître⁴² », c'est-à-dire à sa vérité existentielle de monde pour le paysan. Cet exemple des souliers de paysan dans le tableau de Van Gogh signifie (en dépit des critiques et corrections légitimes apportées par Shapiro, Derrida et Arasse), d'une part, que l'utilité n'est pas le trait originaire du produit, et que cela, le produit ne peut le révéler par lui-même ; et d'autre part, que c'est l'œuvre d'art, *en tant que produit*, qui révèle ce qu'est le produit *en vérité*. On pourrait dire d'une certaine façon que la finalité de l'art n'est donc pas de produire une chose, mais de produire une vérité, à savoir, dans les mots mêmes de Heidegger : faire advenir « une ouverture de l'étant (concernant ce qu'il est et comment il est) »,

⁴⁰ Id., p. 49.

⁴¹ Id., p. 28. Il en sera également question dans le t. 1 du *Nietzsche* au moment décisif où Heidegger décline les « six faits fondamentaux » pour « caractériser l'essence de l'esthétique ». Cf. Heidegger, *Nietzsche I*, trad. Klossowski, Éd. Gallimard, Paris, 1961, pp. 78-81.

⁴² Id., p. 36. Nous soulignons.

restituer la présence d'un monde. « L'essence de l'art serait donc : le se mettre en œuvre de la vérité de l'étant⁴³ ».

Cette définition de l'art comme « mise en œuvre de la vérité » intègre-t-elle la technique en lui donnant un trait originaire ? Il semble en effet que l'idée d'une « mise en œuvre » conserve l'être-produit dans l'être-œuvre de l'œuvre d'art. Mais cette conservation n'est en aucune manière matérielle, puisqu'il est impossible d'y voir la trace, même sous forme de schèmes, des opérations responsables de sa configuration. La mise en œuvre de la vérité de l'étant pierre, n'est pas pour Heidegger celle qui consiste dans l'œuvrer de Penone, dans l'ensemble de ses actes de recherche, d'extraction, de taille et de présentation, mais dans l'être-œuvre de l'œuvre elle-même. Mais la « mise en œuvre de la vérité » n'est pas non plus la « représentation » de la vérité dont l'œuvre d'art ne serait que la présentation sensible : la pierre sculptée par Penone ne représente pas la pierre sculptée par la montagne, comme les souliers du tableau de Van Gogh ne représentent pas le travail paysan. La pierre et la peinture sont l'une comme l'autre l'avènement de la vérité comme ouverture de l'étant à son être.

Or, pour parvenir à comprendre *comment* cette mise en œuvre est possible, il faut nécessairement se détacher de tout ce qui entoure l'œuvre d'art et qui barre l'accès immédiat à son essence, sans quoi on risquerait selon Heidegger de faire de la vérité une simple mise en œuvre d'une idée donnée. Pour comprendre que la vérité de l'œuvre d'art n'est pas d'être l'illustration d'une idée, on doit donc se détacher : premièrement, de l'artiste, en tant que concepteur d'une idée réalisée par l'œuvre comme moyen ; deuxièmement, de l'institution, en tant que lieu d'exposition de l'œuvre traitée comme objet mobilier ; troisièmement, l'histoire de l'art, en tant que discours porté sur l'œuvre comme objet de science. Selon Heidegger, l'artiste, l'institution et l'histoire de l'art empêchent en effet à l'être-œuvre de l'œuvre de se déployer car ils ne sont chacun, aussi légitimes et nécessaires soient-ils, qu'un point de vue sur un aspect *extérieur* de l'œuvre d'art. L'artiste, l'institution et l'histoire ne disent rien de ce qui fait que l'œuvre d'art est *œuvre*, comme telle. En vérité, pour accéder à l'être-œuvre de l'œuvre, il faut l'appréhender depuis son déploiement même, ce qui exige un mode d'interrogation ontologique et non pas phénoménologique, historique ou sociologique.

Cette exigence ontologique implique alors de reposer la question de la *vérité* en son essence, sans quoi la *mise en œuvre* de la vérité que déploie l'œuvre d'art ne serait qu'une simple illustration. Mais ne risque-t-on pas à nouveau de perdre de vue l'être-œuvre de l'œuvre en le plaçant ainsi dans le « giron » de la vérité ? Heidegger en est parfaitement conscient et en soulève lui-même la difficulté en reposant encore une fois la question de la technique :

⁴³ Id., p. 37.

Il semble presque que notre intention exclusive : saisir le plus purement possible comment l'œuvre repose en elle-même, nous ait fait complètement oublier un *fait primordial*, à savoir que l'œuvre reste toujours œuvre, ce qui veut bien dire quelque chose d'œuvré. Si quelque chose caractérise une œuvre comme telle, c'est bien d'avoir été créée. Dans la mesure où l'œuvre est créée, et où cette création a besoin d'un *milieu à partir duquel et dans lequel elle crée*, il échoit à l'œuvre un caractère de chose. C'est incontestable. Il n'en reste pas moins une question : comment l'être créé fait-il partie de l'œuvre ?⁴⁴

Le problème posé ici est donc celui du « milieu » de la création. Car sans ce « milieu à partir duquel et dans lequel elle crée », l'œuvre d'art serait incapable de mettre en œuvre la vérité. Il s'agit donc de se demander dans quelle mesure le *milieu* de la création d'une œuvre d'art intervient-il dans la *mise en œuvre* de la vérité qu'est cette œuvre comme telle. Autrement dit, il s'agit de déterminer si la technique prend part ou non à l'essence de l'art comme création.

Et Heidegger reconnaît immédiatement que « l'être-créé de l'œuvre ne peut se comprendre qu'à partir du *processus de création*. Il faut donc bien consentir – par la force des choses ajoute-t-il – à prendre en considération l'activité même de l'artiste, pour trouver l'origine de l'œuvre d'art⁴⁵ ». Il y aurait donc bien un lien quasi indissociable entre la technique et l'art ; qu'on recherche son origine dans l'œuvre ou dans l'artiste, à chaque fois la technique revient. Si on pense la création théologiquement, on perd immédiatement ce milieu dont parle Heidegger et on est obligé de s'en remettre à un principe absolu qui n'a plus rien à voir avec l'œuvre d'art comme présence concrète. La seule alternative est donc de penser la création comme une production.

Mais en quoi la production en tant que création diffère de la production en tant que fabrication ? Heidegger n'invoque pas la finalité comme critère, mais il précise qu'« en nous tenant à l'apparence immédiate, nous constatons le même comportement dans l'activité du potier et du sculpteur, du menuisier et du peintre. *La création d'une œuvre requiert par elle-même le travail artisanal*. C'est d'ailleurs le savoir-faire manuel que les grands artistes ont en leur plus haute estime. Ils sont les premiers à exiger son entretien à partir de la pleine maîtrise. Ce sont eux surtout qui s'efforcent d'entrer de plus en plus dans le savoir du métier, afin de le posséder à fond. On a déjà assez fait allusion au fait que les Grecs, qui, pour sûr, s'y entendaient aux choses de l'art, usaient du même mot *tekhne* pour métier aussi bien que pour art, et appelaient du même nom *tekhniês* l'artisan ainsi que l'artiste⁴⁶ ». Or ce que signifie « *tekhne* » dans un tel contexte est déterminant pour Heidegger, car c'est à partir de cette méprise moderne du sens de *tekhne* que la création comme production et la technique comme savoir-faire vont prendre leur sens ontologique :

⁴⁴ Id., p. 62. Nous soulignons.

⁴⁵ Id., p. 64.

⁴⁶ Id., p. 65. Nous soulignons.

tekhne ne signifie ni travail artisanal, ni travail artistique, ni surtout travail technique, au sens moderne. *Tekhnè* ne signifie jamais quelque genre de réalisation pratique. Ce mot nomme bien plutôt un mode du savoir. Savoir, c'est avoir-vu, au sens large de voir, lequel est : appréhender, éprouver la présence du présent en tant que tel. L'essence du savoir repose, pour la pensée grecque, dans l'*alèthéia*, c'est-à-dire dans la décloison de l'étant. La *tekhne* comme compréhension grecque du savoir est une production de l'étant, dans la mesure où elle fait venir, et produit expressément le présent en tant que tel hors de sa réserve, dans l'être à découvert de son visage ; jamais *tekhne* ne signifie l'activité de la pure fabrication. (...) Appeler l'art *tekhne* ne veut nullement dire que l'activité de l'artiste soit comprise à partir du travail manuel. Ce qui, dans la création de l'œuvre, a un air de fabrication artisanale, est d'un autre genre. Cette activité est complètement déterminée et régie par l'essence de la création, et y reste en retenue constante⁴⁷.

Comme le dit précisément ce passage, la technique est essentielle à l'art. Heidegger se différencie en cela de Kant et Hegel. Mais *tekhne* ne veut pas dire « art ». *Tekhnè* ne désigne aucun mode du faire, du fabriquer ou de l'effectuer, *tekhne* veut dire savoir, Heidegger ne cessera d'y insister. Pour prendre sa véritable profondeur, *tekhne* doit être associé à *épistémè*, c'est le fait de « s'y connaître ». Traduit dans les termes de l'ontologie fondamentale selon Lacoue-Labarthe, cela signifie : « depuis l'être-exposé au milieu de l'étant en totalité, surmonter l'étant, le transcender en vue de le reconnaître et de l'instituer comme tel. *Tekhnè* est donc un mode insigne de dévoilement, de l'*alèthéia*, et par conséquent de l'irruption du *Dasein* dans l'étant⁴⁸ ». Mais *tekhne* veut dire aussi « art ». De la façon la plus générale continue Lacoue-Labarthe, parce que, « en tant que mode du dévoilement, c'est nécessairement un mode du *poiein*, du produire (*herstellen*), ce qui du reste se rapporte à cet autre mode du *poiein* qu'est la *phusis*. Plus étroitement parce que, en tant que savoir dominant ou maîtrisant de l'étant, la *tekhne* est nécessaire à la production des ustensiles et des œuvres qui, sur le fond de la production « physique », viennent s'ajouter à l'étant donné. De là vient que si *tekhnitès*, en son sens le plus élevé, peut désigner l'artiste, ce n'est parce que l'artiste est un artisan mais parce que l'art, ce que nous appelons ainsi, est la plus haute forme de ce mode « poïétique » qui est propre à l'homme⁴⁹ ». Mais si la technique est légitimement dissociée de l'utilité pratique, elle est cependant, une fois encore, ontologiquement rabattue sur le *savoir*. Et cela a une conséquence immédiate et considérable sur la réalité de l'œuvre. Car une telle position repliée sur le savoir exige que « l'artiste, le processus et les circonstances de la genèse de l'œuvre » restent « inconnus ». Mais pourquoi une telle exclusion du processus de création ? parce que c'est seulement à cette condition de non-savoir des conditions selon Heidegger que le « choc » de la rencontre avec une œuvre singulière a lieu et donc que ce « *quod* » de l'être-créé « ressort le plus purement de l'œuvre ».

⁴⁷ Id., pp. 65-66. Heidegger ne cessera d'y insister jusqu'à la conférence sur la technique : *tekhne* ne veut pas dire « art » mais « savoir » au sens de dévoilement.

⁴⁸ P. Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, Paris, Éd. Galilée, 1986, p. 189.

⁴⁹ Id., *ibid.*

Mais la concomitance d'un appel à la technique comme savoir déployé dans l'œuvre et d'un appel à un non-savoir de la genèse de l'œuvre n'est-il pas contradictoire ? Si l'un et l'autre de ces deux appels ne sont pas sur le même plan et qu'ils répondent l'un comme l'autre à la même exigence d'élucider l'être-œuvre de l'œuvre, il n'empêche que la réalité de l'œuvre dont il est question est comme *mutinée* par l'ignorance délibérée de sa genèse. On ne voit pas vraiment en quoi cette connaissance pourrait empêcher à son tour à l'œuvre d'art d'apparaître comme la « singularité d'un événement ». Il semble au contraire que c'est précisément la *genèse* qui est l'origine de ce « choc » dont parle Heidegger, sans quoi toute mise en œuvre serait impossible, de l'œuvre comme chose singulière et de l'œuvre comme advenir de la vérité.

Pour parler à la manière de Heidegger et en même temps contre lui, on pourrait dire que c'est précisément la genèse comme *poiein* qui dit ce qu'il en est de l'essence de l'œuvre d'art ; et que, par conséquent, la *tekhne* est tout autant responsable en tant que faire qu'en tant que savoir, de la mise en œuvre de la vérité. Il semble que la recherche de Heidegger pour comprendre l'être-œuvre de l'œuvre l'oblige inexorablement à prendre ses distances avec l'œuvre réelle, non seulement au sens de la chose, mais aussi bien au sens du produit et de la création. En voulant à tout prix sortir des catégories de l'esthétique héritées de la métaphysique, Heidegger finit par absolutiser l'œuvre d'art dans son être-œuvre *pour* le *Dasein*. C'est-à-dire que tout ce qui fait que l'art peut produire une chose, se présenter à nous comme un événement singulier, et finalement faire venir un monde comme aucune autre chose, se trouve anéanti par l'auto-suffisance de la présence de l'œuvre d'art. Au fond, c'est comme si la présence de l'œuvre oblitérait ce qui fait qu'elle est *effectivement* présente et que cette présence *instaure* la vérité.

Comme le soulevait Heidegger lui-même à propos de la chose, le problème fondamental de la technique dans la recherche de l'essence de l'art est donc bien celui de la *bonne distance*. Mais trouver la bonne distance ne reviendrait pas à être de nouveau trop près de l'objet et à réduire l'œuvre d'art à un assemblage de fonctions organisées selon des lois physiques et mécaniques, ce qui serait une poétique aveugle qui ignore l'implication de la nature et de l'homme dans la genèse de l'œuvre d'art. Réciproquement, il ne s'agirait pas non plus d'être de nouveau trop loin de l'objet et de réduire l'œuvre d'art à un enchaînement d'opérations organisées selon des lois psychophysiques, ce qui serait une psychologie aveugle tout aussi ignorante des conditions d'existence de l'œuvre d'art. C'est en fait une distance *moyenne* qu'il faudrait adopter pour comprendre l'implication réelle de la technique dans la genèse et l'existence des œuvres d'art, et rendre ainsi justice à la production de l'objet comme à la contemplation du sujet. Cette bonne distance nécessite une *techno-esthétique* où la relation entre technique et esthétique est première. Et c'est la philosophie de Simondon qui nous donne les moyens de la mettre en œuvre.

2. Vers une techno-esthétique

Trouver la bonne distance. Ni trop loin, ni trop prêt. Se placer à même le lieu où l'art se tient, ni totalement à la mesure de l'objet ni totalement à la mesure du sujet. Ce lieu *médian*, situé entre le sujet et l'objet, avant même toute constitution d'un sujet et d'un objet, c'est celui de la *genèse techno-esthétique*.

La question de la technique dans le discours esthétique de Kant, Hegel et Heidegger, et dans la recherche de l'essence de l'art est un problème considérable et qui ne fait que se *différer* comme problème. Si Kant, Hegel et Heidegger ont en effet chacun à leur manière opéré un *déni de la technique*, ils l'ont fait à chaque fois au nom du *propre* de l'art, c'est-à-dire de l'art compris en son *essence*.

Ce déni n'était pas l'occultation complète du rapport entre art et technique mais le refus systématique d'accorder à la technique une *participation essentielle* à l'art comme tel, à savoir à l'art comme « production naturelle du génie » chez Kant, à l'art comme « manifestation sensible de l'esprit » chez Hegel et à l'art comme « mise en œuvre de la vérité » chez Heidegger. Autrement dit, nous avons cherché dans la première séance à montrer que la technique était une véritable *hantise* pour l'esthétique.

Une hantise perçue tout d'abord comme la menace d'une intrusion de la contingence dans la nécessité, du moyen dans la fin, de l'extériorité dans l'idéal, de la genèse dans l'être. À tel point que cette hantise faisait vaciller l'ensemble des oppositions cardinales de l'esthétique. Mais elle était aussi une hantise au sens d'une revenance, au sens d'un chant vestigial qui revenait sans cesse ébranler la musique des sphères et rappelait de manière lancinante que sans instrument il n'y aurait aucune musique possible, qu'elle soit chant angélique ou simple chant des hommes. La Sainte-Cécile de Raphaël s'en trouvait alors comme réinvestie par un sens inouï.

C'est pourquoi Kant a dû reconnaître que la technique était une « dimension essentielle de l'art » et qu'il y avait toujours un « quelque chose de mécanique » dans les beaux-arts ; que Hegel a dû lui aussi reconnaître que sans pratique et sans exercice le génie ne serait rien, et que les moyens pouvaient s'élever à la dignité des fins, dans la sculpture grecque classique ou dans la peinture hollandaise de l'époque romantique ; que Heidegger enfin ne pouvait se départir d'un retour incessant de l'objection technique à toute recherche de l'être de l'œuvre d'art comme présence.

Tout l'enjeu pour nous était donc de montrer que cette hantise révèle en définitive que *la technique est essentielle à l'art et donc que l'art est impensable sans la technique.*

La technique, comme telle, devait elle aussi être reconsidérée, c'est-à-dire que la technique devait être réintroduite dans l'essence de la technique elle-même, hors de sa réduction à l'instrumentalité et à l'utilité, qui l'asservit à des fins extérieures et inessentiels. Car c'est précisément cette réduction à ce que j'ai appelé une *condition instrumentale* qui rend possible la révocation de la technique de l'art. C'est effectivement cette supposée condition instrumentale de la technique qui lui confère son statut secondaire, c'est-à-dire son impureté, son extériorité, en un mot : son *inessentialité*.

Mais tout se passe comme si, dans la hantise même qu'elle représente, la technique désignait comme *impropre* le discours essentialiste de l'esthétique. Ainsi, à mesure que Kant, Hegel et Heidegger repoussaient la technique hors de l'essence ou de la vérité, soit pour la maintenir au dehors dans une sorte d'errance infinie, soit pour l'intégrer au dedans en la dissolvant dans le savoir, elle devenait à chaque fois pour l'art plus proche que toute extériorité et plus propre que toute intériorité. Le propre de l'art, son essence, devenait alors ce qui paraissait de plus en plus « impropre », de plus en plus inapprochable et inappropriable⁵⁰. Par un retournement inattendu, la technique montrait que c'est précisément l'essence qui est l'impropre. « Impropre » au sens d'un discours inadapté à la réalité de l'art mais aussi « impropre » au sens que le propre de l'art, son autonomie et son essence, n'existent pas. Au fond, ce que dit sans cesse la technique, ce sur quoi elle revient et ce par quoi elle revient sans cesse, c'est qu'il n'y a pas de *propre* de l'art, et que l'art est autant un mouvement d'*appropriation* de ce qui l'environne, qu'un mouvement d'*expropriation* de ce qu'il est. *L'art désignerait en cela l'appropriation permanente de l'expropriation de la technique.* La hantise de la technique serait en quelque sorte ce qu'est l'art, ce qu'il doit devenir depuis son propre extérieur et qui le hante.

⁵⁰ Dans toute philosophie de l'essence, en tant qu'elle s'origine dans le platonisme, l'essence elle-même est l'inapprochable et l'inappropriable, elle est par exemple l'*extériorité pure* des œuvres d'art, en tant que les œuvres d'art comme choses sensibles ne sont pas, même prises toutes ensemble, ce que l'art est « en soi ». Ce qu'est l'art *en lui-même*, il l'est parfaitement et totalement qu'*en dehors* des œuvres d'art. C'est d'ailleurs cette *extériorité pure de l'intériorité* qui est la condition d'une participation possible des choses sensibles à la vérité intelligible. Mais ce qui apparaît avec la technique, c'est que cette extériorisation de l'intériorité n'est pas une réalité inapprochable et inappropriable, c'est ce que l'art doit approcher et s'approprier pour être art ; l'art et les œuvres d'arts étant du même niveau de réalité dans la connaissance comme dans la pratique.

La réponse à une telle hantise n'est donc jamais la fuite ou le déni. Il ne s'agit pas de se détourner de la technique en pensant qu'elle menace l'art de l'extérieur. Il s'agit au contraire de l'affronter depuis l'intérieur, comme ce qui travaille l'art au bord de son être, à la limite entre intériorité et extériorité, entre le dedans de l'art que l'on appelle trop vite « essence » et le dehors de l'art que l'on appelle trop vite « existence ». C'est donc à la condition précise de repenser la technique du point de vue de la technique qu'une techno-esthétique est possible, hors de l'alternative entre technicisme et esthétisme. Car si cette condition n'est pas respectée, la techno-esthétique ne ferait que prolonger les oppositions qu'il s'agit de dépasser, et elle ne serait qu'un dédoublement fantomatique du discours esthétique hérité de la métaphysique.

La bonne distance recherchée est donc le lieu où la question techno-esthétique apparaît comme *question* posée d'une part à la technique comme technique, c'est-à-dire comme opération, structure, fonctionnement et système, et d'autre part à l'esthétique comme esthétique, c'est-à-dire comme perception, forme, imagination et monde. Mais le côté purement technique et le côté purement esthétique ainsi entendus ne sont que des abstractions, il faut entendre ici la locution « d'une part...et...d'autre part » comme désignant les deux dimensions d'un couple d'indissociables, à savoir comme la double dimension de ce qui est d'emblée *inclus et réciproque* dans la réalité. Si la part technique et la part esthétique peuvent en effet être distinguées conceptuellement, elles ne peuvent être réellement pensées qu'ensemble et en même temps. C'est ce que précisément veut dire *techno-esthétique* comme vu précédemment : il n'y a qu'une seule réalité de l'art, elle est *techno-esthétique* et *esthétique-technique*, indissociablement. C'est en ce sens que Heidegger puis Simondon (mais très différemment) ont eu raison de considérer l'œuvre d'art comme *symbole* : car l'art est ce qui tient ensemble et de manière complémentaire la réalité technique et la réalité esthétique.

Simondon et la techno-esthétique

L'hypothèse sur laquelle repose l'ensemble de cette étude est donc la suivante : Simondon propose à la fois un ensemble de notions, une méthode de connaissance et une critique de la culture qui rassemblent les conditions fondamentales pour fonder une techno-esthétique : d'une part, la théorie de l'individuation élaborée dans *L'individuation à la lumière des notions de forme et*

*d'information*⁵¹, nous place directement à la bonne distance, celle de la *genèse* plutôt que de la substance. La genèse de l'être objet et de l'être sujet apparaissent alors comme des systèmes d'individuations, tout comme la genèse réciproque de l'être objet par le sujet et de l'être sujet par l'objet révèlent que la relation a valeur d'être. Un tel point de vue *génétique* nous permet de sortir à la fois du substantialisme par inclusion du devenir dans l'être, et du schème hylémorphique par relativisation de la matière et de la forme. *C'est donc toute une ontologie substantialiste de l'œuvre d'art qui devient une ontogenèse de la réalité esthétique.* D'autre part, la philosophie de la technique développée dans *Du mode d'existence des objets techniques*⁵², nous donne les moyens de penser la technique *pour elle-même* comme système d'éléments en fonctionnement, et nous permet par là-même d'élucider sa participation multidimensionnelle à la réalité esthétique et de déterminer ainsi les implications culturelles d'une telle participation, qui est à la fois objective, subjective et collective, ou comme le dit Simondon : *transindividuelle*.

Mais si la techno-esthétique se fait avec Simondon, cela ne veut pas dire qu'elle est l'œuvre de Simondon lui-même. Il n'existe pas à proprement parler de « techno-esthétique » dans la philosophie de Simondon, même si un texte tardif, à l'orée de sa mort prématurée, définit le *programme* d'une techno-esthétique. « Programme » ne veut pas dire *doctrine*. Le texte tardif que j'évoque ici est une lettre adressée à Jacques Derrida le 3 Juillet 1982⁵³ pour la création du *Collège International de philosophie*. Simondon y affirme son soutien à cette initiative tout en regrettant que ni la religion ni l'esthétique ne semblent constituer des domaines où la pensée devrait à nouveau s'éprouver. Tout son effort dans cette lettre consistera à montrer que la technique et l'esthétique sont indissociables et donc que sensibilité et beauté participent à l'existence des objets techniques comme à l'existence des œuvres d'art.

Il fera alors cette suggestion : « Pourquoi ne pas penser à la fondation et peut-être à une axiomatisation provisoire d'une esthétique-technique ou techno-esthétique ?⁵⁴ ». Cette suggestion faite, il analysera en détail le cas de la Tour Eiffel et du Pont de Garabit dont il dira que l'une comme l'autre sont des « œuvres de techno-esthétique, parfaitement fonctionnelles, parfaitement réussies et belles, simultanément techniques et esthétiques, esthétiques parce que techniques,

⁵¹ Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Éd. J. Millon, Grenoble, 2005. Noté *ILFI*.

⁵² Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Éd. Aubier, Paris, (1958), 1989. Noté *MEOT*.

⁵³ Gilbert Simondon, *Lettre sur la techno-esthétique*, lettre manuscrite adressée à Jacques Derrida, datée du 3 Juillet 1982, publiée dans les *Papiers du Collège International de Philosophie*, N°12, Paris, 1992. Pour un commentaire complet de cette lettre, voir notre thèse *L'être préindividuel de l'œuvre d'art. Simondon et le problème de l'esthétique*, soutenue le 9 Décembre 2008 à l'Université de Lille3.

⁵⁴ *Lettre sur la techno-esthétique*, *op. cit.*, p. 2. Nous reviendrons dans la troisième partie de cette séance sur la manière dont Simondon envisage l'intrication et la résonance de la technique et de l'esthétique.

techniques parce que esthétiques⁵⁵ » laissant cette dernière formule sous son allure un peu énigmatique. Mais le domaine d'objet de la techno-esthétique envisagée par Simondon n'est pas exclusivement technique, car il dira aussi que « certains objets esthétiques appellent l'analyse technique », et pas seulement ceux qui utilisent évidemment des dispositifs techniques en fonctionnement comme la musique ou le cinéma, car il choisira le « sourire inchoatif » de la Joconde comme exemple de l'intrication de la technique et de l'esthétique. On pourrait ainsi très bien imaginer une étude techno-esthétique de l'ensemble de l'œuvre et de la pensée de Léonard de Vinci, et plus généralement – c'est l'hypothèse que j'ai formulé lors de la première séance –, de *toutes* les œuvres d'art, quel que soit le lieu et qu'elle que soit l'époque de leur production⁵⁶, car toutes ont une *charge de technicité* qui leur est propre.

Le corps sera également convoqué par Simondon, dans le maniement de l'outil par exemple, dans lequel le plaisir esthétique est éprouvé à travers l'acte efficace, où précisément corps, matériau et outil ne font plus qu'un dans le geste. Mais Simondon montrera aussi que le plaisir esthétique (esthésique) s'éprouve dans l'action même du corps du musicien, dans la relation qui l'unit à l'instrument : la posture de son corps, la flexion de ses membres, le rythme de ses enchaînements, sont ainsi autant conditionnés par l'instrument, dans son fonctionnement propre, dans sa facture et son organisation, que par la notation et les consignes de jeu de la partition. Il y aurait donc toute une *organologie*⁵⁷ à constituer dans la perspective d'une techno-esthétique où le corps serait lui aussi un instrument, au sens où le corps est lui-même un *organisme techno-esthétique*.

Simondon montre en définitive dans cette lettre que « c'est un spectre continu qui relie l'esthétique à la technique⁵⁸ » et non une opposition catégorielle comme la tradition esthétique l'impose. Malheureusement, cette lettre n'aura, je crois, aucun retentissement auprès de Derrida,

⁵⁵ Id., pp. 2-3. Citation légèrement modifiée.

⁵⁶ Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'évolution de la charge de technicité. Il existe ainsi un véritable saut dans le passage de la phase technique à la phase technologique de l'art. Ce saut est anticipé lors de l'avènement de la modernité au XIX^e siècle, c'est-à-dire au sein du système technique industriel depuis lequel Rimbaud, Baudelaire et Mallarmé lui donnent une consistance théorique. Mais cette anticipation du passage de la phase technique à la phase technologique de la sensibilité devient un véritable changement de phase lorsque l'art incorpore comme support, instrument et présence, le *numérique*. Il y a ainsi à la fois anticipation et corrélation entre invention technique et invention artistique, car la sensibilité est toujours couplée à un milieu techno-esthétique. Partant, l'historicité artistique ne repose pas uniquement sur l'historicité technique, mais l'une et l'autre sont en résonance interne, car l'une et l'autre sont insérées dans l'historicité de la sensibilité en général. Cette historicité n'est ni téléologique ni anarchique ; elle a la forme d'une dialectique sans synthèse, plus précisément, elle est *transductive*.

⁵⁷ Le terme d'« organologie » est issu de l'anthropologie. On la trouve dès la fin du XIX^e siècle notamment chez les musicologues. Mais c'est Leroi-Gourhan qui l'étend à tous les outils selon la théorie de l'extériorisation organique qui lui vient de Kapp. Simondon universalisera la notion dans *MEOT* aux fins d'une « technologie réflexive ». Stiegler lui donnera enfin sa compréhension philosophique. Cf. Leroi-Gourhan, *Milieu et techniques* (Ed. Albin Michel) ; *Le Geste et la Parole I et II* (Ed. Albin Michel) ; et Stiegler, *La technique et le temps I, II, III* (Ed. Galilée).

⁵⁸ Id., p. 8.

penseur lui aussi de la technique, et l'idée de la techno-esthétique restera à l'état de programme alors même que Simondon la considérait comme une urgence pour notre temps.

Mais si la techno-esthétique n'est que programmatique dans cette ultime lettre, on peut toutefois trouver en amont une orientation précise dans cette direction. Dans son ouvrage *Du mode d'existence des objets techniques*, Simondon cherche en effet 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'homme⁵⁹ ». 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*, 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

⁵⁹ MEOT, p. 9.

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 Stiegler⁶⁰ l'a montré plus profondément encore que Rancière⁶¹, si la question esthétique est toujours et en même temps une question politique, la question *techno-esthétique* est *originellement engagée* dans la question politique. Et le politique *comme tel* est lui-même une question techno-esthétique posée au vivre ensemble, à l'organisation des relations qui 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 originel* 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 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*⁶².

Les trois thèses fondamentales de la techno-esthétique

Or, cette première étape, déterminante, de la prise de conscience de la réalité technique dans la réalité esthétique n'est possible qu'à un ensemble de conditions philosophiques radicales énoncées dans la philosophie de l'individuation et de la technique de Simondon⁶³. Je les expose ici

⁶⁰ Cf. Stiegler, *De la misère symbolique 1 et 2* (Ed. Galilée).

⁶¹ Cf. Rancière, *Le partage du sensible* (Ed. La Fabrique) ; *Malaise dans l'esthétique* (Ed. Galilée) ; *Politique de la littérature* (Ed. Seuil) ; *Le spectateur émancipé* (Ed. La Fabrique).

⁶² J'oppose ici l'« anastrophe » à la « catastrophe » en prenant l'« *anastrophè* » grecque en son sens de *relève* et d'*élévation* contre celui de la « *catastrophè* » qui, certes, signifie d'abord la « suspension », mais peut désigner aussi, comme dans le sens courant en français, l'*effondrement*, la destruction de l'unité du monde. L'anastrophe est donc la réponse par la *relève* (au sens où l'on « relève » ce qui est tombé mais aussi au sens de « prendre la relève » de ce qui est épuisé) et l'*élévation* (au sens de ce qui est « tiré vers le haut » et au sens de ce qui « mérite des soins pour grandir ») à l'effondrement et la désunion de la catastrophe de notre temps.

⁶³ Compte tenu du temps limité de ce séminaire, de la difficulté d'une telle tentative et du caractère encore intuitif de cette dernière partie, j'ai décidé d'en présenter le contenu sous forme de simples thèses, restant parfaitement

sous forme de thèses qui sont comme des *conditions initiales* à la constitution d'une techno-esthétique. Je reviendrai ensuite sur chacune en détail afin d'en montrer la résonance avec la pensée de Simondon, mais aussi pour en exposer parfois le nécessaire écart critique :

- Premièrement : au lieu de partir de l'individualité de l'œuvre d'art pour en rendre compte, c'est à partir des critères de la *genèse* que l'on peut définir l'individualité et la spécificité de l'œuvre d'art : l'œuvre d'art n'est pas telle ou telle chose, prise *hic et nunc*, mais *ce dont il y a genèse*. L'unité de l'œuvre d'art, son individualité, sont les caractères de consistance et de convergence de sa genèse. La genèse de l'œuvre d'art fait partie de son être. Cela implique une critique du substantialisme qui définit l'individualité d'un être par l'idée de substance, c'est-à-dire par ce qui s'oppose au devenir par l'unité, l'identité et la stabilité.

Or, penser l'œuvre d'art à partir de sa genèse signifie que le devenir est inclus dans l'être, que l'être n'est pas autre chose que son devenir. Cette inscription de la genèse au cœur de l'être de l'œuvre d'art implique également l'idée que l'*unité* se dépasse dans une surabondance d'être, elle est en excès par rapport à elle-même, ce que Simondon appelle la « charge de nature » ou « milieu préindividuel » ; que l'*identité* ensuite n'est jamais absolue, qu'elle est même ce qu'il y a de plus relatif, étant donné que la genèse, que Simondon appelle aussi « individuation », n'est jamais donnée et qu'elle se perpétue dans la multiplicité à chaque fois singulière d'une rencontre avec l'œuvre d'art ; et enfin que cette ouverture à un au-delà de l'identité, l'œuvre d'art la communique à partir d'une *métastabilité* qui retentit aussi bien auprès des individus qui l'approchent, que des œuvres d'art qui l'entourent, que de la culture qui l'intègre. Autrement dit, penser le rapport entre art et technique commence par rechercher non pas l'essence de l'art mais la genèse ou « individuation » esthétique, du côté de l'objet comme du côté du sujet. C'est cette *relation techno-esthétique* qui est première et c'est elle qui fait qu'une co-individuation est possible entre le sujet et l'objet dans la production *et* dans la contemplation d'une œuvre d'art⁶⁴.

- Deuxièmement : au lieu de comprendre la genèse de l'œuvre d'art comme la composition de matière brute et de forme pure, véritable paradigme universel pour toute pensée esthétique et toute théorie de l'art, il faut la décrire comme un *système* où deux ordres de grandeurs, l'un au-

conscient du caractère provisoire et insuffisamment développé de son contenu. Voir aussi L. Duhem, *La tâche aveugle et le point neutre*, in *Cahiers Simondon*, n°1, Éd. L'Harmattan, Paris, 2009.

⁶⁴ Cette première thèse, ainsi que les deux suivantes ne sont pas énoncées telles quelles par Simondon. Comme je l'ai montré ailleurs, il n'existe pas à proprement parler d'Esthétique dans la philosophie de Simondon. J'énonce donc ces thèses à partir de *mon* interprétation de la pensée de l'individuation et de la technique élaborée dans *ILFI* et *MEOT*. Il existe des *conditions philosophiques préliminaires* à un tel *prolongement* de la pensée de Simondon dans le domaine esthétique. J'ai montré dans *La tâche aveugle et le point neutre (op. cit.)* et dans ma thèse de Doctorat (*op. cit.*) que ces conditions étaient réunies et que la pensée de Simondon recelait une Esthétique comme *potentiel réel* et non comme simple transposition d'une théorie constituée ou complément d'un système supposé défaillant.

dessus de l'unité de l'œuvre d'art (le sacré) et l'autre au-dessous de l'œuvre d'art (la nature), et auparavant disparates, sont rendus compatibles par une *opération* qui structure un ensemble de potentiels de formes en individu esthétique. Cette opération qui convertit un potentiel de forme en structure est une opération que Simondon appelle « transductive », c'est-à-dire ni inductive ni déductive, mais *intuitive*. L'œuvre d'art n'est donc pas la réalisation d'une intention mais la structuration d'un potentiel selon une intuition. Cette intuition est plus qu'une image à laquelle l'œuvre d'art serait censée correspondre, c'est à la fois :

- un ensemble de *pré-structures physiques* qui donnent des directions dans le monde sensible (le monde visible est préorganisé avant toute visibilité) et de *pré-structures matérielles* qui déterminent l'amplitude, la dynamique et l'efficacité des opérations élémentaires (toutes les structures ne sont pas possibles dans la nature) ;

- un ensemble de *tendances physiologiques* qui définissent des axes d'organisation sensible qui deviennent ensuite des saillances perceptives concrétisées (le sujet esthétique est un être vivant mu par des instincts et des tendances qui orientent ses actions) ;

- un ensemble de *schèmes techniques* qui servent d'organisation secondaire du corps et du support (les éléments techniques présents induisent des organisations formelles et fonctionnelles) ;

- et enfin un ensemble de *normes culturelles* qui se structurent selon une situation problématique initiale (il existe une sélectivité *a praesenti* de l'activité esthétique qui inscrit un nombre restreint de pratiques dans l'histoire).

Autrement dit, la genèse d'une œuvre d'art nécessite une *intégration résolutive* de l'ensemble des conditions physiques, biologiques, psychiques et sociales pour être complète. Cet ensemble d'ensembles, ce système d'individuations, on peut l'appeler le « milieu de l'art », et ce milieu implique à chaque fois la présence déterminante d'un milieu technique *associé*. Et si Kant, Hegel et Heidegger ont dissocié l'art de la technique, avec Simondon *on ne peut envisager une compréhension complète de la réalité esthétique qu'à travers le couple individu esthétique - milieu technique*.

- Troisièmement : au lieu d'expliquer l'activité artistique à partir de la *création*, qui renvoie dans un absolu l'origine de l'œuvre d'art, il faut la penser comme une *invention*. « L'inventeur, dit Simondon, ne procède pas *ex nihilo* ; à partir de la matière à laquelle il donne une forme, mais à partir d'éléments techniques, auxquels on découvre un être individuel susceptible de les incorporer. La compatibilité des éléments dans l'individu technique suppose un milieu associé :

l'individu technique doit être imaginé, c'est-à-dire supposé construit en tant qu'ensemble de schèmes techniques ordonnés ; l'individu est un système stable de technicité des éléments organisés en ensembles. Ce sont les technicités qui sont organisées, ainsi que les éléments comme supports de ces technicités, non les éléments eux-mêmes pris dans leur matérialité⁶⁵ ». De manière analogue, l'artiste ne procède pas *ex nihilo*, mais à la différence de l'inventeur, il ne part pas des éléments techniques, mais des points-clés de l'univers, c'est-à-dire qu'il sera sensible non pas à un *fonctionnement* technique potentiel mais à un *appel* de lieux et de moments singuliers. À cet « appel », ce à quoi il est sensible et ce à partir de quoi son imagination créatrice se structure, il répondra par un *geste*, qui se cristallisera éventuellement en objet. Mais ce geste consistera à chaque fois dans une nouvelle *réticulation* de l'univers. L'œuvre d'art est à proprement parler la rencontre entre un appel du monde naturel et un geste humain qui prend forme et sens à travers la réticulation de points remarquables du temps et de l'espace. C'est cette manière toute singulière qu'à l'art d'unir ce qui est plus grand que l'unité, le cosmos, et ce qui est plus petit que l'unité, l'élément, dans une nouvelle réticulation qui fait qu'il est l'analogue de la *magie*. L'art, ou ce que Simondon appelle plus généralement la « pensée esthétique » (qui est plus vaste et plus profonde que le « domaine limité de l'art », c'est-à-dire celui qui rassemble les objets exposés par l'art institué), est la résolution, sous forme de médiation, d'un *problème* de non communication entre le monde naturel et le monde humain, et que la pensée magique assumait avant que l'univers ne soit scindé en deux domaines opposés : celui de l'objet et de la pratique représenté par la technique et celui du sujet et de la théorie représenté par la religion⁶⁶.

Or cette médiation entre le monde naturel et le monde humain que réalise l'œuvre d'art nécessite elle aussi un milieu associé, et ce milieu associé est *techno-esthétique*, mixte de potentiels techniques sous forme de schèmes opératoires et structurels, et de potentiels esthétiques sous forme de fonds sensible et imaginaire. C'est donc le couple œuvre d'art - milieu techno-esthétique qui définit la réalité esthétique comme monde intermédiaire entre le monde naturel et le monde humain. La réalité esthétique n'est pas seulement du côté de l'artiste créateur ou de l'amateur spectateur, elle n'est pas non plus toute entière contenue dans l'œuvre d'art elle-même : la réalité esthétique est précisément ce monde intermédiaire entre le monde naturel et le monde humain où l'artiste et l'amateur forment eux-mêmes une *relation* techno-esthétique à travers l'œuvre d'art. L'œuvre d'art n'est pas à proprement parler le « support » de cette relation, elle est en réalité *la condition et l'opération par laquelle cette relation existe pour l'artiste et l'amateur*. Il y a donc comme un

⁶⁵ MEOT, p. 74.

⁶⁶ Je ne suis pas exactement ici le schéma proposé par Simondon dans la *Troisième Partie* de MEOT. Mais je reprends l'idée de médiation entre deux ordres de grandeurs disparates qu'il contient, et qui renvoie à la réalité de tout système d'individuation décrit dans *ILFI* et dont MEOT est une application à la genèse de la technicité.

dédoublé techno-esthétique de la relation puisque la relation techno-esthétique qui s'établit entre l'artiste et l'amateur à travers l'œuvre d'art exige un milieu techno-esthétique qu'apporte l'œuvre d'art elle-même. Si l'on peut dire, l'art est une relation techno-esthétique réalisée par des relations elles-mêmes techno-esthétiques. L'art est donc un système de relations techno-esthétiques, ou encore une relation *synallagmatique d'individuations techno-esthétiques*⁶⁷. Et c'est en cela qu'il est un « monde » et plus précisément qu'il est un « monde des significations ». Ainsi, l'art, en tant que relation synallagmatique formant un monde des significations à travers le temps et

⁶⁷ En Droit, est « synallagmatique » ce qui engage *récioproquement* les parties contractantes, comme dans un contrat de travail. Mais à la différence du contrat de travail, la relation synallagmatique que réalise l'art ne suppose aucune *subordination* d'une des parties, qu'il s'agisse de la subordination de l'amateur par l'artiste ou de l'artiste par l'amateur (qui est parfois le commanditaire). La relation synallagmatique est ici nécessairement une *réciprocité* de la relation et une *égalité* dans la relation. Il y a symétrie de puissance et d'existence dans la relation synallagmatique. Quand il y a asymétrie, voire assujettissement, ce n'est pas tout le système qui est ainsi déterminé, mais un niveau dans l'être artistique complet. Le choix imposé du « sujet », des conditions d'exécution et de la destination de l'œuvre, comme il était coutume de le faire jusqu'au XVIII^e siècle impose une relation asymétrique pour la réalisation de l'œuvre, mais cette asymétrie n'est pas le tout de l'œuvre ni son unique mode d'existence pour la communauté des amateurs qui n'appartiennent plus au monde historique de sa constitution et accèdent au monde de l'œuvre selon une relation symétrique. C'est là son pouvoir de rayonnement, son universalité réelle qui la porte à travers l'espace et le temps ; ce qui suppose une *métastabilité* de l'œuvre conservée à même ses relations structurales. Quant à l'asymétrie de réception et non plus de réalisation, elle est moins un niveau dans l'être artistique complet qu'une phase de son individuation culturelle. Ainsi, quand le pouvoir nazi déclare « dégénérées » un ensemble d'œuvres modernes, elle opère une requalification sélective de ces œuvres en établissant une relation asymétrique qui impose dégoût et rejet à la communauté des amateurs. Cette asymétrie n'est pas un niveau dans l'être artistique complet puisque la chute du III^e Reich rétablira en Allemagne une relation symétrique aux œuvres modernes (ce que des amateurs nazis avaient eux-mêmes préservé en refusant d'adopter la relation asymétrique pour eux-mêmes. Il y avait alors un régime asymétrique public et collectif, pour l'ensemble du peuple allemand comme représentant du destin de l'Occident, et un régime symétrique privé et individuel). Ce qu'il faut distinguer, c'est la synallagmatique au sens *génétique*, qui est l'historicité réelle de l'art, c'est-à-dire l'individuation techno-esthétique des œuvres selon des conditions d'état, un milieu préindividuel et une information structurante ; de la synallagmatique au sens *historique*, qui est l'historicité culturelle de l'art, c'est-à-dire l'évolution de la signification des œuvres selon des normes instituées.

On ajoutera qu'il faut également entendre la relation synallagmatique comme une relation d'opérations réciproques, dans la mesure où Simondon définit l'« allagmatique » comme « la science des opérations ». La techno-esthétique est donc, de fait, une science des opérations réciproques qui constituent le sujet esthétique et l'objet esthétique : elle est la « synallagmatique » où des opérations se transforment en structure et où des structures servent de base à des opérations nouvelles. L'approche synallagmatique de la réalité esthétique n'est donc pas un réductionnisme qui prendrait l'acte opératoire comme origine et destination de toute œuvre d'art, au contraire, elle part du principe que tout acte peut être saisi à la fois comme opération et comme structure. « Il n'est pas possible de définir une opération à part d'une structure » comme l'affirme en effet Simondon. La situation synallagmatique de l'art exige donc elle aussi de considérer qu'il existe une « convertibilité de l'opération en structure et de la structure en opération », ce qui signifie corrélativement qu'il existe à la fois un rapport entre opération et structure, que Simondon appelle « conversion » (c'est une *modulation*), et un rapport entre opération et opération, qu'il appelle « transopératoire » (c'est une *analogie*). Reste à savoir si cette synallagmatique peut encore s'identifier ou se rattacher à la « Cybernétique universelle » que Simondon appelait de ses vœux pour compléter le versant structural de la Science par un versant opératoire. Voir à ce sujet Simondon, *Allagmatique*, in *ILFI*, pp. 559-561.

Penser l'art comme relation synallagmatique implique alors une nouvelle façon de *connaître* l'œuvre d'art. Cette connaissance requiert, pour être valide, une méthode nouvelle : la *transduction* ; et une véritable réforme notionnelle. En intégrant la transduction comme méthode, la synallagmatique doit nécessairement *réhabiliter l'analogie*, sans quoi les rapports entre opération et structure resteraient obscurs et incomplets. Et parce qu'elle est une allagmatique dédoublée, elle doit aussi intégrer la *modulation* pour rendre compte des rapports entre opérations. Transduction et modulation sont donc essentielles pour connaître la réalité esthétique au sens large dont l'art est le paradigme.

l'espace, prépare et libère cette participation collective à une émotion qu'on appelle « culture », sans laquelle il n'y aurait tout simplement plus de monde.

Notions directrices pour une techno-esthétique : 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 seulement le *produit* de cette genèse, elle est surtout 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 genèse⁶⁸. 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 ? 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 ? Pour comprendre que ce geste radical de *substitution d'une ontologie génétique à l'ontologie classique* n'est nullement la liquidation de l'être et du sens, il faut entendre l'idée de genèse au sens d'un *processus d'individuation* et tel que l'entend singulièrement Simondon.

Dans *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, 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 hylémorphique⁶⁹. »

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 (tendance 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

⁶⁸ Il s'agit ici d'une simplification puisque, comme on le verra ensuite, parce qu'elles sont l'une et l'autre « techno-esthétique », l'individuation objective et l'individuation subjective sont l'une et l'autre objectifo-subjective et subjectivo-objective, dans le sens où « sujet » et « objet » sont d'une part *décentrés* l'un par rapport à l'autre, et d'autre part *constitués* l'un par l'autre. Corrélativement, en tant qu'ils sont des « individuations », l'objet « œuvre » et le sujet « récepteur » (sujet « artiste » et sujet « amateur ») sont par définition *pré-objectifs* et *pré-subjectifs*. Plus précisément, l'objectivité de l'œuvre et la subjectivité du sujet ne sont jamais totalement individuées car elles forment un système et conservent un potentiel d'individuation dans leur relation même.

⁶⁹ *ILFI*, p. 23.

contemplé (tendance 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 conduire⁷⁰ ». 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 Heidegger⁷¹. 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. Il en résulte qu'une œuvre d'art, en tant qu'individu, est 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 des 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 la percevoir avec certitude, la juger avec univocité et la 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,

⁷⁰ Id., *ibid.*

⁷¹ Bien que la « présence » soit tout autre chose que le « principe » au sens métaphysique, dans *L'origine de l'œuvre d'art*, il n'en demeure pas moins qu'elle assure une fonction similaire à celle du principe. C'est en tout cas en son nom que Heidegger l'oppose à la genèse. La « présence », en tant qu'ouverture de l'étant à son être nécessite ainsi la mise entre parenthèses de la genèse et des conditions de la genèse, sans quoi l'« événement », et surtout son « choc » comme le dit Heidegger, serait imperceptible pour le *Dasein* que nous sommes. Cf. Séance 1.

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 pour le récepteur, 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 abstraits et réducteurs, 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 originnaire* de toute œuvre d'art.

Supposer qu'il existe un principe d'individuation implique donc 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 individué⁷².

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 pour rester dans l'art de la sensibilité technique, 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 de la science historique. On pourrait même dire que *Nikhè Samothrace*,

⁷² Id., *ibid.* Simondon souligne.

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 se laisser emporter par l'idée que que *Nikè Samothrace* est une fois pour toutes cette figure de marbre sans tête et sans bras avec des ailes en plâtre montée sur un socle en béton (puisqu'elle repose désormais sur une nef reconstituée et qu'on pourra lui adjoindre la main encore esseulée de « reste »). La réalité de *Nikè Samothrace* est à la fois plus profonde et plus vaste, elle porte en elle le geste de toute une civilisation et ouvre un monde auquel nous pouvons participer, alors que ce monde nous apparaît et nous touche dans l'éclat d'une distance sans mesure.

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 ne pas replacer l'individu dans son système de réalité en lequel l'individuation se produit⁷³ ». 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.

Le véritable enjeu de la critique du principe d'individuation pour Simondon est 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 rende compte de son éccité⁷⁴.

⁷³ Id., *ibid.*

⁷⁴ Id., *ibid.*

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*⁷⁵ ».

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 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 (qui n'est pas un « point de vue » mais une « genèse de la pensée » qui accompagne la « genèse de l'objet » selon une « relation analogique »). 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

⁷⁵ Id., *ibid.*

modalités, dans ses caractères⁷⁶ ». 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 dite⁷⁷.

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'individuation⁷⁸ ». 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

⁷⁶ Id., p. 24. Nous soulignons.

⁷⁷ Mais ce n'est pas la seule structure puisque l'individuation du sujet artiste et l'individuation du sujet amateur sont elles-mêmes des individuations, donc des opérations qui se structurent, et donc des structures qui peuvent servir de support à d'autres opérations, comme dans les arts performatifs où le sujet est souvent collectif et l'œuvre non détachable du corps (la notation et l'enregistrement sont des objectivations indirectes qui servent de structure à une nouvelle individuation qu'est l'interprétation. Ce qui signifie par conséquent que les arts performatifs sont eux aussi techno-esthétiques, mais selon des modes différents des arts plastiques produisant des objets détachables du sujet).

⁷⁸ Id., p. 24-25.

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 *crystallisation*. Car 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*⁷⁹ ». 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'amateur⁸⁰. 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 culture⁸¹.

Donc, une fois achevée, l'individuation ne laisse pas un individu isolé, *en enteléchéia* 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. 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

⁷⁹ *ILFI*, p. 24. Citation légèrement modifiée.

⁸⁰ Mais aussi de l'artiste, dans la mesure où ce qu'il fait, l'œuvre qu'il produit, rétroagit sur ce qu'il fait ensuite. C'est ainsi qu'il existe non seulement une parenté stylistique d'une œuvre à l'autre, mais l'œuvre réalisée est à la fois mémoire et anticipation de l'œuvre entier, même si parfois certaines œuvres sont isolées dans l'œuvre complet. Les « chef-d'œuvre » seraient en quelque sorte les œuvres dont l'acte d'invention est rémanent dans les œuvres à venir, pour l'artiste, mais aussi pour les œuvres d'autres artistes, que ces derniers soient contemporains, à venir ou même anciens. La grande œuvre d'art n'est pas seulement d'un lieu et d'un temps, ni même d'un artiste, c'est en quoi elle est un système d'individuations.

⁸¹ Du moins faudrait-il préciser ici de la culture considérée comme réseau d'individuations ayant encore un *pouvoir de normativité* non institutionnalisé (ce qui n'est plus le cas de l'académisme par exemple qui est totalement normé).

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'être⁸² ». C'est précisément ce qui caractérise la réalité préindividuelle comme milieu associé à l'individuation en général. 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.

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 telle⁸³. 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

⁸² Id., p. 25

⁸³ Cf. Gilbert Simondon, *Imagination et Invention (1965-1966)*, Ed. La Transparence, Chatou, 2008. Noté IMIN.

fait un retentissement immédiat à l'intérieur de l'être qui les répartit en niveaux⁸⁴. 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 dimensions⁸⁵ ». 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'opérateur), 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 ou individués. 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

⁸⁴ Je fais ici la synthèse entre la théorie de l'individuation perceptive qui se trouve dans *ILFI* (L'individuation psychique – Ségrégation des unités perceptives) et la théorie ontogénétique de l'Imagination qui se trouve dans *IMIN*. Cette synthèse est possible avant tout parce que Simondon adopte pour l'une et l'autre la position *ontogénétique*, qui est le fondement même de sa philosophie.

⁸⁵ Id., p. 25.

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, mais devient processuelle, multidimensionnelle et relationnelle. L'art est donc avant tout une « activité » et une activité « humaine », parce qu'il est une individuation techno-esthétique du monde.

Notions directrices pour une techno-esthétique : 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 volonté de mettre en évidence la genèse des êtres – comme toute l'histoire de la poïétique, d'Aristote à Valéry et Passeron en témoigne (l'opposition entre poïétique et esthétique est ainsi le retentissement direct du schème hylémorphique) –, 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 technologique 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 selon sa progression, 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'individu⁸⁶.

Cette première critique⁸⁷ 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.

⁸⁶ *ILFI*, pp. 39-40. Je souligne.

⁸⁷ Simondon fera deux autres critiques du schème hylémorphique dont je ne parle pas ici : une deuxième critique relative à l'*anthropomorphisme* et même au *zoomorphisme implicite* qui le conditionne selon l'opposition sociale du maître et de l'esclave. Et une troisième critique relative à la *non-universalité technologique* du schème car il ne concerne que certaines opérations de type artisanal et ne permet pas de penser des techniques aussi anciennes que l'agriculture, l'élevage et la fonderie. Plus largement, ce schéma ne convient plus à l'avènement des techniques électroniques, informatiques et génétiques.

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 moule⁸⁸, 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 :

[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 pulvérulence 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

⁸⁸ Mais cette relation se complique encore si l'on considère la précision de Simondon quant à la « préparation » du moule.

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 désagrégant 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.

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 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 définie⁸⁹.

⁸⁹ Id., pp. 43-45.

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, 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.

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 intermédiaire⁹⁰ ». 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 physique⁹¹ ». 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 de l'art.

⁹⁰ Id., p. 47.

⁹¹ Id., p. 46. Simondon souligne.

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 individué, 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 individué n'est jamais plus parfaitement individué 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 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 individuante 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'individuante et l'individué sont dans le vivant en relation allagmatique prolongée⁹².

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 ou encore dans l'art processuel sans parler des arts performatifs en général. 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 eccéité 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 (là encore, la situation des arts performatifs comme la danse, le théâtre, la musique improvisée et la performance plastique *relativisent* cette extériorité).

Toutefois, à la différence de l'individuation technique, l'individuation esthétique *se prolonge* dans la contemplation et dans l'interprétation (et l'exécution comme dans la musique). 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

⁹² Id., pp. 48-49.

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 individuante 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 amorce d'une culture.

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.

Art et technique

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 ?

Dans la *Troisième Partie* de *MEOT*, Simondon cherche à élucider ce rapport. 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 ?⁹³ ». 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*⁹⁴ ». 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 possible⁹⁵ ».

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

⁹³ *MEOT*, *op. cit.*, p. 154.

⁹⁴ Id., *ibid.* Je souligne.

⁹⁵ Id., *ibid.*

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 philosophique⁹⁶.

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 totalité⁹⁷ ».

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

⁹⁶ Id., pp. 156-158. Voir schéma en annexe.

⁹⁷ Id., p. 179.

en certaines circonstances réelles et vitales l'impression esthétique⁹⁸ ». 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-même⁹⁹ ». 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 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'art¹⁰⁰ », 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 ». 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

⁹⁸ Id., *ibid.*

⁹⁹ Id., *ibid.*

¹⁰⁰ Id., pp. 182-183.

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 monde¹⁰¹ ».

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 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*

¹⁰¹ Id, *ibid.*

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 partout¹⁰² ».

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 certaines œuvres 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 comme les techniques du corps dans la danse ou le chant. L'œuvre d'art n'est jamais un simple objet fabriqué même s'il est toujours une chose faite¹⁰³. Ce qui fait la

¹⁰² Id., p. 183.

¹⁰³ Le « statement » des artistes conceptuels qui n'exige pas nécessairement que l'action ou la chose soit « faite » n'est pas contradictoire avec l'idée que « toute œuvre d'art est une chose faite ». L'œuvre d'art en l'occurrence est la déclaration elle-même, inscrite comme telle sur une feuille de papier et exposée. L'acte de langage ainsi matérialisé est une sorte d'énoncé auto-réalisateur qui suspend l'effectivité concrète de ce qu'elle déclare. En tant que la déclaration, elle est à elle-même son propre contenu, elle est chose faite, et que l'action indiquée soit réalisée ou non importe peu pour lui conférer l'identité d'une œuvre d'art.

En outre, on pourrait ajouter qu'il existe un certain privilège ontologique de l'objet chez Simondon, surtout lorsqu'il s'agit de comparer l'objet esthétique à l'objet technique. Simondon a en effet tendance à tirer l'œuvre d'art du côté des arts plastiques, c'est-à-dire de l'objet détachable pensable selon le paradigme artisanal. Cette tendance se confirme par le fait qu'une invention réelle est avant tout un acte qui produit un « objet détachable », comme il le réaffirmera dans *IMIN* : « Le processus d'invention se formalise le plus parfaitement quand il produit un objet détachable ou une œuvre indépendante du sujet, transmissible, pouvant être mise en commun, constituant le support d'une relation de participation cumulative. » (*IMIN, op. cit.*, p. 163) Les arts performatifs ne seraient dès lors « inventifs » qu'indirectement, ou leur invention devrait nécessairement être objectivée, formalisée, par la notation et l'enregistrement, pour qu'elle soit le « support d'une relation de participation cumulative ». Or il y a aussi une *mémoire* des techniques du corps propre, comme les danseurs ont pu le montrer dans l'exécution du répertoire des chorégraphes n'ayant laissé ni notation du mouvement ni traces formalisées de leurs chorégraphies. Les danseurs, pour re-produire la chorégraphie, ne font pas seulement appel à leur souvenirs visuels, ils cherchent à même le mouvement, les opérations qui structureraient alors la pièce recherchée. Le corps, *mnémotechniquement*, individue à nouveau ce qui était sans support objectif, il est lui-même le support de participation. Plus généralement, il faudrait, d'une certaine manière, « corriger » cette tendance au privilège ontologique de l'objet – ou plus précisément cette *tendance au privilège ontogénétique de l'objet détachable* de l'être vivant sujet qui invente – par la théorie de l'insertion et de la réticulation. La critique du substantialisme et la critique du schème hylémorphique sont ainsi indispensables pour

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 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 tour⁵⁰ ».

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, à prolonger ce qui agit sur lui comme un appel et exige un geste humain comme réponse. 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'œuvre¹⁰⁴ ». 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

penser la techno-esthétique des arts performatifs, ce que n'ont pas su faire les esthétiques classiques, qui avait autant la hantise de la technique que de la danse.

¹⁰⁴ Id., p.185.

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 magique¹⁰⁵ ».

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 ? 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 beaux¹⁰⁶. » 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 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 matérialisé¹⁰⁷ ».

Il ne s'agit donc pas de considérer que la beauté technique n'est qu'un aspect extérieur, surajouté, aberrant. 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 comme les multiples excroissances aérodynamiques des automobiles Cadillac des années 1950 qui frappaient par leur connotation « spatiale » mais rentraient en contradiction avec

¹⁰⁵ Id., p.184.

¹⁰⁶ Id., *ibid.*

¹⁰⁷ Id., pp. 184-185.

l'effet aérodynamique affiché. 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. On essaye alors de faire passer une antenne relais à hautes fréquences pour un pain des landes ou un palmier. Non seulement ce masquage ne trompe personne, mais il devient un point remarquable dans le paysage et n'en est que plus visible à force d'essayer de passer inaperçu. 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 tout en assurant une plus grande dépendance au système industriel de la communication. Cette tendance au masquage n'est ni récente ni isolée, elle est contemporaine de l'apparition des industries culturelles, et s'est imposée peu à peu comme une exigence commerciale incontournable, les industriels jouant avec une pléthore d'éléments adjuvants à la fois « technique », « sémantiques » et esthétiques » pour différencier leurs produits de la masse confuse des objets de grande consommation. Il s'agit alors, par le design, c'est-à-dire par l'ajout d'éléments formels, non-fonctionnels, de détourner l'attention de leur inutilité sociale et surtout de leur aberration technique. Un nouveau « design » de l'objet de série est ainsi une manière de soutenir les ventes, mais cette « innovation » sans réel perfectionnement du fonctionnement est une déception latente, parce qu'elle engendre des actions et réaction stéréotypées qui vont à l'encontre de la connaissance de la technicité réelle de l'objet et risque de provoquer incompréhension et rejet sitôt la panne advenue. Mais lorsque le design, en tant qu'il n'est plus seulement formalisation esthétique autour d'un « noyau technique », mais instrument abstrait de la finalité économique, rentre en totale contradiction avec la technicité, dans la mesure où il dissimule derrière une fallacieuse nouveauté l'obsolescence intégrée au fonctionnement de l'objet, c'est-à-dire son auto-destruction programmée.

Le cas du design est difficile à trancher. Simondon n'en parle pas vraiment ici¹⁰⁸. L'objet de design se situe précisément à égale distance de l'objet technique beau par lui-même, c'est-à-

¹⁰⁸ On pourrait cependant trouver une pensée du design dans la *Quatrième Partie* de *IMIN* consacrée à « La création des objets techniques ». Simondon rappelle dans ce texte que la « double dimension d'universalité spatiale et d'éternité temporelle, n'apparaît nettement que si l'on fait abstraction de la destination d'utilité des objets techniques » comme il le disait déjà dans *MEOT*. Mais il ajoute qu'« une définition par l'utilité, selon les catégories des besoins, est inadéquate et inessentielle, parce qu'elle attire l'attention sur ce par quoi de tels objets sont des prothèses de l'organisme humain ; or, c'est précisément sous ce rapport que l'universalité et l'intemporalité sont le plus directement entravés, dans la mesure où tout ce qui s'adapte à l'être humain court le risque de devenir un moyen de manifestation et d'être recruté comme phanères supplémentaires. » (*IMIN, op. cit.*, p. 165) L'« utilité » est un critère psycho-social inessentiel en tant qu'il masque derrière une *supplémentarité esthétique* (la « manifestation ») la technicité de l'objet technique qui, seule, lui confère ce pouvoir d'universalité et d'intemporalité, cette virtualité à même le fonctionnement qui lui permet de ne pas se limiter dans l'espace et le temps. En un sens, l'objet technique comme objet de manifestation, de lui-même et d'autre chose que lui-même, ce qu'il a d'attirant et de séduisant pour l'utilisateur, est en contradiction avec ce qu'il est. Ce n'est pas que l'objet technique soit dépourvu de toute

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),

« présence » comme dirait la phénoménologie, mais cette présence est fonctionnelle plutôt que phénoménale. Pour autant, il ne s'agit pas de voir en Simondon un fonctionnaliste acharné, même si on peut le considérer assez proche de la doctrine anti-ornementaliste d'un Adolf Loos ou du dépouillement moderniste de Le Corbusier ou de Mies Van der Rohe, ou plus encore de l'esthétique des matériaux et de la construction industrielle de Jean Prouvé. On pourrait donc croire en apparence à un anti-design chez Simondon, ou plus généreusement à un design de l'épuration, mais la théorie des trois « couches » de l'objet technique inventé dessine une pensée plus subtile de l'articulation entre forme et fonction, entre esthétique et technique. Dans tout objet technique, il existe en fait trois couches : une couche externe (esthétique) ; une couche interne (technique) ; une couche intermédiaire (techno-sémantique). 1) *La couche externe* est celle de la *manifestation* ; elle est infinie (en forme et matériaux) et limitée (en compatibilité fonctionnelle). Il y a création pour cette couche dès lors qu'il y a « invention d'une compatibilité » avec d'autres objets techniques, à la manière d'une « machine ouverte » ou de l'architecture modulaire de Le Corbusier. Cette couche de pure manifestation est plus proche d'une « sémantique » que d'une « esthétique » pour Simondon, parce qu'elle est plus culturelle que simplement phénoménale, étant donné qu'elle enregistre et incorpore aux objets un certain mode de communication entre l'homme et les choses (Id., p. 166). 2) *La couche intermédiaire* est celle de la *communication* entre l'homme et la machine ; elle est discontinue (en fonctions recrutées) et sélective (en individus concernés). Il y a création dans cette couche dès lors qu'il y a « des modalités générales unifiant les solutions et les alignant soit sur les techniques de pointe soit sur les réalisations dont l'usage constant impose des normes communes à l'ensemble d'une population, par exemple l'habitant moderne ». (Id., p. 167) Cette couche présente à la fois sensibilité et connaissance technique, c'est en cela qu'elle est un langage pour Simondon, parce qu'elle est manifestation perceptive et opératoire d'un fonctionnement, et inscription dans une communauté des objets techniques (par exemple, l'avion, l'architecture et l'automobile sont ainsi en relation par leur utilisation de l'aluminium et des grandes surfaces vitrées). 3) *La couche interne* est la *couche technique* ; elle est discontinue (en tant qu'elle résulte d'un processus d'invention) et limitée (en tant qu'elle assure une compatibilité intrinsèque d'un nombre fini de fonctions), mais contrairement aux deux autres, la couche technique conserve, à même la structure inventée, le *potentiel* de l'acte d'invention (marge d'indétermination). Il y a création dans cette dernière couche dès lors qu'il y a « adéquation directe et immédiate entre l'acte d'invention et l'objet créé ; l'objet créé est un réel institué par l'invention, en son essence ; cette essence est première et peut exister sans manifestation ni expression ». (Id., p. 167) Cette couche définit l'objet technique comme quelque chose qui est plus et autre chose que forme ou organisation de formes. Il est « auto-corrélation structurale et fonctionnelle », c'est-à-dire qu'il est un « quasi-organisme » qui s'oppose à la « divergence de l'évolution adaptative qui spécialise le produit selon les catégories d'utilisateurs » ; il est la « matérialisation d'une image ». (Id., p. 169) Il faut ajouter que ces trois couches sont des « niveaux » dans l'objet technique, dans la mesure où ils sont en même temps des « phases » de son évolution. Si une pensée du design est déductible de cette théorie des trois couches de l'objet technique, elle doit sortir de l'opposition entre forme et fonction, et de leur articulation abstraite (symbolisée par la division sociale du travail entre designer et ingénieur), pour articuler technique, communication et manifestation, non pas selon des critères *psycho-sociaux* définis par les *normes externes* de l'économie, mais selon les critères *techno-esthétiques* définis par les *normes internes* de la technologie : mode de *compatibilité* intrinsèque entre structure et fonctionnement ; mode de *signification* entre opérateur et objet technique ; mode de *réticulation* de l'objet technique avec les autres (intra et extra catégoriel). L'ensemble de critères corrélés définissant la réalité techno-esthétique complète de l'objet design à condition de replacer cet objet dans la genèse ; cette genèse faisant le lien entre l'acte d'invention et celui de participation culturelle. Mais pour comprendre en profondeur et selon tous ses aspects le rapport complexe de Simondon au design, il faudrait mettre cette théorie des trois couches de l'objet technique en relation avec l'idée que la culture technique se fonde d'abord sur un rapport *affectivo-émotif* avant même tout rapport de connaissance, et donc selon une certaine *sensibilité*, comme Simondon le montre dans *Psycho-sociologie de la technicité*. La différence entre « esthétique » et « esthétisme » est ainsi décisive pour le design, car l'esthétisme est une posture mensongère qui ne cherche pas à masquer la technicité de l'objet mais à l'abolir (l'objet technique n'est plus qu'un support de fausses valeurs comme l'a montré Baudrillard en son temps – par ailleurs lecteur de Simondon. Cf. J. Baudrillard, *Le système des objets*, Ed. Folio) alors que l'« esthétique » est articulée, selon une relation première, à la « technique », si l'on suit ici encore notre hypothèse générale.

ce qui peut induire un véritable univers formel¹⁰⁹. 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.

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 geste¹¹⁰ ». 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 beau¹¹¹ ». 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 épiphaneie esthétique, dans la

¹⁰⁹ Ce que des artistes comme Donald Judd ont directement exploité.

¹¹⁰ Id., p. 185.

¹¹¹ Id., *ibid.*

mesure où il prolonge le monde et s'insère en lui¹¹²». 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 monde¹¹³ ».

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 univers¹¹⁴ ». 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 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 technique¹¹⁵. C'est pourquoi, pour apprécier 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 son placées aux point-clefs des deux montagnes pour la constitution du câble hertzien ; ce type de beauté est aussi

¹¹² La beauté de l'outil n'est pas non plus dans l'outil considéré comme objet technique prêt à l'emploi (disponible à la manipulation et à la manœuvre), mais dans l'action qui révèle sa fonction en créant une médiation entre l'homme qui l'adjoint et la matière qu'il façonne. L'outil est beau lorsqu'il *prolonge* le corps de manière organique, quand il s'intègre parfaitement au schéma corporel et fait système avec lui.

¹¹³ Id., *ibid.*

¹¹⁴ Id., *ibid.*

¹¹⁵ Voir l'analyse de la hantise de la technique dans l'esthétique de Kant réalisée dans la première séance. On y montre que la mise entre parenthèse de l'objet n'est jamais totale et que Kant lui-même doit bien admettre qu'il existe une part de jugement « artistique » (*i.e.* quant à *ce* que doit être et *comment* doit être l'objet) dans ou avec le jugement esthétique de l'œuvre d'art comme objet contemplé et un « quelque chose de mécanique » dans l'œuvre d'art comme objet produit. Pour être complète, cette analyse devrait intégrer non seulement les deux autres *Critiques*, où la hantise de la technique est mainte fois sensible, mais également les écrits qui les précèdent comme *L'Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, *Qu'est-ce que s'orienter dans la penser ?* et les écrits qui leur succèdent, notamment *Théorie et pratique*. Ce que Philonenko a appelé « l'agonie du kantisme à l'âge des machines » est peut-être déjà à l'œuvre dans la hantise de la technique qui insiste et traverse la pensée kantienne de part en part.

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 sentis¹¹⁶ ». 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). 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 *privilège épistémologique* pour en décrire la nature et le rayonnement.

Conclusion

La techno-esthétique, telle que j'ai tenté ici de l'introduire, donc à la fois contre la tradition essentialiste de l'esthétique qui dénie toute participation essentielle de la technique à la réalité de l'art, et avec la théorie de l'individuation et de la technique de Simondon qui fournit les notions et la méthode pour connaître cette participation à tous les niveaux de sa genèse, ne serait elle-même qu'un instrument de connaissance stérile si elle ne devait pas en même temps nous sensibiliser à l'impact délétère pour la nature et l'homme que représente le *conditionnement* techno-esthétique de la vie auquel nous sommes tous désormais soumis. La techno-esthétique doit non seulement mettre en évidence que technique et esthétique sont indissociables pour penser le domaine de l'art, mais elle doit aussi, inséparablement, prendre en charge une telle étude pour rétablir l'unité entre technicité et sacralité à travers la vie.

¹¹⁶ Id., *ibid.*

Le combat pour sortir la vie de son devenir par la ruine doit nécessairement passer par une techno-esthétique, tâche que la philosophie doit assumer comme avenir proprement *politique* de la culture.

Ludovic Duhem