

LA TACHE AVEUGLE ET LE POINT NEUTRE¹
(Sur le double « faux départ » de l'esthétique de Simondon)

par Ludovic Duhem,
docteur en philosophie, Université de Lille 3

L'esthétique est absente de la philosophie de Gilbert Simondon. Plus précisément : aucune doctrine autonome ne vient élucider le problème de l'art comme c'est le cas pour l'être, la connaissance et la technique. Mais cette absence n'est ni absolue ni irrémédiable, elle résulte plutôt d'un double *faux départ* de *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*² et de *Du mode d'existence des objets techniques*³. L'idée de « faux départ » n'est pas ici l'indice d'une intention constructive avortée, ni d'une incapacité fondamentale de la philosophie de Simondon à penser le domaine esthétique. Il s'agit au contraire de mettre en évidence que l'esthétique est précisément un *potentiel réel* de la Thèse principale et de la Thèse complémentaire de Simondon, c'est-à-dire que l'une et l'autre - mais différemment l'une de l'autre - fournissent les bases philosophiques pour élaborer une esthétique génétique hors de tout fondement métaphysique⁴.

¹ Cet article est issu d'une conférence prononcée le 15 Décembre 2007 à l'ENS de Paris, à l'invitation de F. Worms et de Jean-Hugues Barthélémy, durant la Journée d'Étude « L'individuation de Simondon ».

² Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Éd. Millon, Paris, 2005. Noté *ILFI*.

³ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Éd. Aubier, Paris, 1989. Noté *MEOT*.

⁴ Cet article limite l'investigation de la question esthétique à l'ensemble que forment *ILFI* et *MEOT*, mais cette question nécessite d'élargir l'analyse au « corpus secondaire » constitué par le *Cours sur la perception*, par *Imagination et Invention*, par *Psycho-sociologie de la technicité* et par la *Lettre sur la techno-esthétique*. Nous avons procédé à l'analyse de l'ensemble de ces textes dans notre thèse *L'être*

Premier faux départ : ILFI

Le premier faux départ, celui de la Thèse principale, se traduit de la manière suivante : bien qu'elle ne prenne pas en charge l'analyse des êtres esthétiques dans le cadre de l'explicitation de la genèse ou « individuation » des êtres physiques, vitaux et psychosociaux, elle contient néanmoins une théorie de la perception, une théorie de la forme et une théorie de la signification qui y contribuent directement. De sorte qu'il est loisible d'envisager une étude de l'individuation esthétique qui rassemble de manière cohérente ces trois théories : la perception est l'invention d'une structure sensible; la prise de forme est la modulation d'une force; la signification est la structuration d'une information. Or nulle part dans la Thèse principale il n'est question du *problème* esthétique, c'est-à-dire que jamais l'art n'apparaît comme un domaine de réalité qui mette véritablement en question l'être dans sa relation avec le monde et avec lui-même. Il semble par conséquent impossible d'élaborer directement une esthétique sans trahir la structure problématique qui organise l'ensemble de la théorie de l'individuation. On peut cependant poser l'hypothèse que la nature fondamentale du problème de l'individu, l'universalité de la méthode transductive, la portée générale de la critique de l'hylémorphisme font système et forment ensemble trois critères ou conditions de validité pour réaliser la transposition de la théorie de l'individuation dans le domaine esthétique.

Le *premier critère* qui prépare et oriente une théorie esthétique dans *ILFI* est celui de la *portée universelle* de son projet ontologique. Penser l'être pour Simondon signifie en effet penser l'individu à travers l'individuation à *tous* les niveaux de la réalité : physique, biologique, et psycho-social ou « transindividuel ». Il s'agit précisément pour Simondon de *formuler une ontologie qui soit une ontogenèse*, ce qui revient à *rappporter le problème de l'individu à la question de l'être*. Ce que Simondon reproche essentiellement à l'histoire de la métaphysique, c'est de ne pas avoir considéré l'opération

préindividuel de l'œuvre d'art. Simondon et le problème de l'esthétique (soutenue en Décembre 2008).

d'individuation en sa valeur ontologique. Des Présocratiques à Kant, la philosophie s'est en effet assignée comme tâche la recherche des premiers principes, pensant l'« être en tant qu'il est individué » au lieu de l'« être en tant qu'il est ». Simondon dénonce cette négligence ontologique, lorsqu'il expose dans l'Introduction à *ILFI* la nécessité de se séparer des deux voies que la philosophie a empruntées jusque-là pour penser la réalité de l'être comme individu : la première est « [la] 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 » ; et la deuxième est « [la] voie hylémorphique, considérant l'individu comme engendré par la rencontre d'une forme et d'une matière »⁵.

Ces deux voies ne sont pour Simondon qu'une fausse alternative, puisqu'elles ont en commun de supposer « un *principe d'individuation* antérieur à l'individuation elle-même, susceptible de l'expliquer, de la produire, de la conduire »⁶. Or, obéir au postulat ontologique suivant lequel *tout individu nécessite un principe d'individuation pour être* (en optant pour l'une ou l'autre des deux voies), revient en fait à opérer une « genèse à rebours », c'est-à-dire qu'« à partir de l'individu constitué et donné, on s'efforce de remonter aux conditions de son existence »⁷. Véritable « ontogenèse renversée », une telle méthode est un cercle vicieux, car elle invoque un principe d'individuation pour expliquer la genèse de l'individu, alors que le principe (matière, forme, atome ou vide par exemple) possède déjà l'individualité qu'il s'agit d'expliquer : « 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 »⁸. Au fond, c'est l'idée même de principe qui est à l'origine d'une telle pétition de principe selon Simondon. Car en tant que « terme premier », à la fois au commencement et au commandement de tout être, tirant

⁵ *ILFI*, *op. cit.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 23 (nous soulignons).

son antériorité et sa séparation absolue de l'*excellence* de son essence propre, le principe est déjà un « individu ou quelque chose d'individualisable »⁹. Si une telle pétition de principe est possible, c'est avant tout parce qu'elle est gouvernée par une *intention* directement déterminée par le privilège ontologique : « c'est l'individu en tant qu'individu constitué qui est la réalité intéressante, la réalité à expliquer »¹⁰. Dès lors, afin d'éviter l'impossibilité de toute connaissance de l'individu, c'est en fait l'opération d'individuation elle-même qui doit porter la charge ontologique et diriger l'enquête épistémologique. Et c'est en ce sens que Simondon semble autorisé à formuler ce paradoxe : « *Ce qui est un postulat dans la recherche du principe d'individuation, c'est que l'individuation ait un principe* »¹¹.

Penser la réalité de l'individu hors de tout privilège ontologique, et par conséquent hors de tout principe, signifie donc que c'est tout le *fond(s) substantialiste* de la philosophie qu'il faut récuser, à la fois sur le plan ontologique et sur le plan méthodologique. Si le postulat substantialiste imposait en effet la recherche du principe d'individuation à partir de l'individu donné pour répondre à la question de son identité et de son unité, la perspective ontogénétique, elle, impliquera au contraire la connaissance de l'individu *à travers* l'individuation plutôt que l'individuation *à partir* de l'individu, pour définir les conditions d'existence et de résolution du problème de l'individu. Autrement dit, au lieu de définir l'être à partir de l'idée de substance, la perspective ontogénétique définit l'être comme devenir et le devenir comme dimension de l'être. Or, c'est bien parce que l'ontogenèse est une ontologie génétique des « régimes d'individuation », considérés comme fondement « des domaines tels que matière, vie, esprit, société », qu'il n'existe *a priori* aucune raison objective pour exclure la réalité esthétique – exclusion par laquelle la théorie de l'individuation perdrait bien plutôt automatiquement sa valeur explicative universelle.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.* (nous soulignons).

Le *deuxième critère* que l'on peut avancer pour fonder une esthétique est la *portée esthétique* de la critique de l'hylémorphisme. En mettant en relation une forme et une matière, l'hylémorphisme entend expliquer la nature de l'individualité de l'être. « La force logique de ce schème est telle, nous dit Simondon, qu'Aristote a pu l'utiliser pour soutenir un système universel de classification qui s'applique au réel aussi bien selon la voie logique que selon la voie physique, en assurant l'accord entre l'ordre logique et l'ordre physique, et en autorisant la connaissance inductive »¹². Mais l'hylémorphisme fait surtout préexister la forme et la matière à leur mise en relation, qui n'est ainsi que rapport entre deux termes abstraits, déjà individualisables sinon individualisés : « tout ce qui peut être support de relation est déjà du même mode d'être que l'individu dit Simondon, que ce soit l'atome, particule insécable et éternelle, la matière prime ou la forme »¹³.

En cela, l'hylémorphisme n'est, comme le dit Jean-Hugues Barthélémy dans *Penser l'individuation*, qu'un « substantialisme subtil » qui tombe immédiatement sous la critique simondonienne du principe d'individuation. Avec le schème hylémorphique « on n'assiste pas à l'ontogenèse, parce qu'on se place toujours avant cette prise de forme qui est l'ontogenèse ; le principe d'individuation n'est donc pas saisi dans l'individuation même comme opération, mais dans ce dont cette opération a besoin pour exister, à savoir une matière et une forme : le principe est supposé contenu soit dans la matière soit dans la forme, parce que l'opération d'individuation n'est pas supposée capable d'apporter le principe lui-même, mais seulement de le mettre en œuvre »¹⁴.

C'est pourquoi, afin de rendre compte de la *prise de forme* hors de tout principe, c'est-à-dire hors de tout privilège ontologique accordé à l'individu constitué, Simondon affirme « qu'il faut opérer un retournement dans la recherche du principe d'individuation, en considérant comme primordiale l'opération d'individuation à partir de laquelle l'individu vient à exister et dont

¹² *Ibid.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

il reflète le déroulement, le régime, et enfin les modalités, dans ses caractères »¹⁵. Grâce à ce retournement, il sera possible de « sauver » le paradigme technologique de sa simplification hylémorphique en le centrant désormais sur l'*opération* d'individuation et non plus sur des *termes* abstraits. Simondon voudrait ainsi :

« montrer que le paradigme technologique n'est pas dépourvu de valeur, et qu'il permet jusqu'à un certain point de penser la genèse de l'être individué, mais à la condition que l'on retienne comme schème essentiel la relation de la matière et de la forme à travers le système énergétique de la prise de forme. Matière et forme doivent être saisies pendant la prise de forme, au moment où l'unité du devenir du 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 potentiel énergétique et limite de l'actualisation. L'initiative de la genèse de la substance ne revient ni à la matière brute en tant que passive ni à la forme en tant que pure : c'est le système complet qui engendre, et il engendre parce qu'il est un système d'actualisation d'énergie potentielle, réunissant dans une médiation active deux réalités, d'ordres de grandeur différents, dans un ordre intermédiaire »¹⁶.

Une telle critique a une portée considérable pour la pensée esthétique, puisqu'elle implique une refonte complète de la poétique, au sens où l'opposition entre matière et forme est le schème fondamental d'analyse de l'œuvre d'art depuis Aristote. On passerait ainsi d'un paradigme qui oppose matière et forme - et accorde un privilège à la forme apportée par le sujet - à un paradigme énergétique où la prise de forme est un ensemble d'opérations qui se structurent dans une relation du sujet et de l'objet où sujet et objet ne préexistent pas au système énergétique qu'ils forment. Simondon émet toutefois des réserves quant au

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

pouvoir analogique du paradigme technologique pour expliquer toute ontogenèse :

« on ne peut étendre de manière purement analogique le paradigme technologique à la genèse de tous les êtres. L'opération technique est complète en un temps limité ; après 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 »¹⁷.

Or, si la *Gestalt Theorie* pouvait certes représenter alors une alternative aux limites du paradigme technologique énoncées ici par Simondon, notamment parce que la notion de « forme » qu'elle propose correspond à la notion de « système » que Simondon pense incontournable pour sortir de l'abstraction réductrice du schème hylémorphique, la *Gestalt Theorie* n'intègre en revanche que l'équilibre stable et ignore la notion de *métastabilité* qui, seule, peut rendre compte de l'individuation de manière adéquate. Il faudra donc reprendre la Théorie de la Forme au moyen de la notion d'« équilibre métastable », et remplacer la notion même de « forme » par celle d'« information », seule capable à son tour de fournir le principe d'une théorie qui puisse « découvrir l'inhérence des significations à l'être », autrement dit, montrer en quoi la forme dans une œuvre d'art se signifie au-delà de l'énergétique qui lui confère son eccéité.

Le *troisième critère* ou la troisième condition de validité d'une esthétique simondonienne est épistémologique, il s'agit de l'universalité de la transduction. Simondon en donne la définition suivante : « Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en

¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

fondant cette propagation sur une structuration du domaine de place en place »¹⁸. La transduction apparaît ici moins comme une *méthode* – au sens d'un ensemble de moyens pour connaître une réalité donnée – que comme une *opération*, et une opération *comprise* dans la réalité elle-même. Parce qu'elle est avant tout *ontogénétique*, la transduction est en effet une démarche de connaissance aussi réelle que la réalité approchée, *analogue* dans sa genèse comme dans sa structure. L'opération cognitive fait ainsi *partie intégrante* des conditions de la connaissance de l'individuation, elle est opération d'individuation elle-même, connaissance de l'individuation s'individuant comme connaissance. Ce qui explique qu'elle puisse être autant une opération physique que biologique, mentale que sociale. Rien n'exclut donc *a priori* son application au domaine esthétique. Un autre passage nous le confirme :

« Cette notion peut être employée pour penser les différents domaines d'individuation : elle s'applique à tous les cas où une individuation se réalise, manifestant la genèse d'un tissu de rapports fondés sur l'être. La possibilité d'employer une transduction analogique pour penser un domaine de réalité indique que ce domaine est effectivement le siège d'une structuration transductive »¹⁹.

On comprend dès lors que l'universalité du schème de la transduction concerne autant le niveau ontologique que le niveau épistémologique d'une réalité, c'est-à-dire qu'elle exprime en même temps la genèse de l'objet et la genèse de la connaissance du sujet. Autrement dit, la transduction exprime intégralement la relation que suppose toute individuation : « elle s'applique à l'ontogenèse et est l'ontogenèse même »²⁰. En englobant ainsi la réalité de l'objet et la réalité du sujet, c'est-à-dire en affirmant leur implication réciproque à partir d'un système énergétique en équilibre métastable, la transduction définit une nouvelle

¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

²⁰ *Ibid.*

herméneutique où le fait esthétique prend sens à mesure que la pensée se découvre dans l'objet et que l'objet se structure dans l'interprétation du sujet. Cette herméneutique génétique « consiste à *suivre l'être dans sa genèse*, à accomplir la genèse de la pensée en même temps que s'accomplit la genèse de l'objet »²¹, c'est-à-dire à refuser de faire du sens une propriété de l'objet ou une construction du sujet ; et d'affirmer ainsi que le sens est toujours *invention*, c'est-à-dire symbole d'une relation découverte dans une intuition²².

Comme on vient de le voir, les trois conditions de validité réunies font qu'il est légitime de fonder le domaine esthétique sur l'ontologie génétique, et de former ainsi une énergétique de l'objet et une herméneutique transductive du sujet pour penser la relation esthétique hors des oppositions classiques de l'esthétique dérivée de la métaphysique. C'est en ce sens que l'esthétique est la tâche aveugle de la Thèse principale.

Le deuxième faux départ : MEOT

La deuxième faux départ, celui de la Thèse complémentaire, se traduit de la manière suivante : bien qu'elle refuse à la pensée esthétique toute efficacité pour susciter une prise de conscience du sens de la technique pour réformer la culture, elle contient néanmoins un ensemble de réflexions relatives à l'art dont la cohérence peut délimiter une théorie esthétique relativement autonome.

Dans *MEOT*, la philosophie a pour tâche de fonder une discipline nouvelle, qui est autant une nouvelle sagesse, et que Simondon nomme « technologie réflexive » ou « mécanologie ». Elle a pour fin d'étudier la genèse des objets techniques et

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² Simondon dit ainsi que la transduction « définit la véritable démarche de l'invention, qui n'est ni déductive ni inductive, mais transductive » (*Ibid.*).

d'éclairer leurs rapports avec les autres formes de réalité, notamment avec la pensée esthétique. De cette double dimension va résulter une connaissance de la *technicité* à partir de laquelle devient légitime et valide une culture complète que Simondon définit comme un « nouvel encyclopédisme » à l'ère des ensembles industriels et des réseaux d'information. La théorie des phases de la culture a pour objet de définir l'essence de la technicité recherchée en appliquant la notion physique de « rapport de phase » au devenir. Simondon en expose le principe de la manière suivante :

« L'adoption d'un tel schème fondé sur la notion de phase est destinée à mettre en œuvre un principe selon lequel le développement temporel d'une réalité vivante procède par dédoublement à partir d'un centre actif initial, puis par regroupement après cheminement de chaque réalité séparée résultant du dédoublement ; chaque réalité séparée est symbole de l'autre, comme une phase est symbole de l'autre ou des autres ; aucune phase, en tant que phase, n'est équilibrée par rapport à elle-même et ne détient vérité ou réalité complète : toute phase est abstraite et partielle, en porte-à-faux ; seul le système des phases est en équilibre en son point neutre ; sa vérité et sa réalité sont ce point neutre, la procession et la conversion par rapport à ce point neutre »²³.

Or, une fois appliquée au monde de la culture, cette théorie présente de nombreuses difficultés qui constituent un obstacle majeur à l'autonomie de la pensée esthétique. La théorie des phases de la culture montre en effet que le rapport de l'homme au monde se dédouble sous la poussée de la *phusis* : au cours d'un premier déphasage, issues de l'« unité magique primitive » apparaissent la religion d'une part, qui est en même temps une réalité de fond, et la technique d'autre part, qui est en même temps réalité des figures. Lors d'un deuxième déphasage naissent science et éthique.

²³ MEOT, pp. 159-160.

La pensée esthétique se situe précisément au « point neutre » du *premier* déphasage de l'unité magique primitive, c'est-à-dire au point d'équilibre entre la technique et la religion, alors que l'époque actuelle se situe *après* le deuxième déphasage, c'est-à-dire là où sont apparues science et éthique. Or, le point neutre de ce deuxième dédoublement est vacant, et Simondon s'interroge sur le type nouveau de pensée qui pourra assurer une « fonction de convergence »²⁴ entre la science et l'éthique comme l'esthétique *avait pu* le faire pour la technique et la religion, et ainsi maintenir l'unité de la culture. Or, si la pensée esthétique « *avait pu* » le faire, si sa puissance de convergence est en effet désormais au *passé*, c'est avant tout parce que son époque est effectivement *révolue*. Et ce qu'il y a d'irréremédiablement passé dans la pensée esthétique en ce sens, c'est tout autant le « monde » auquel elle était attachée que ce qu'elle *est*, comme pensée. Car si le deuxième déphasage de l'évolution de la culture fait disparaître le monde naturel comme monde effectivement vécu par l'homme, il met surtout en lumière l'essence *rétrospective* de la pensée esthétique.

Ce n'est donc pas seulement un point de vue historique, mais surtout un point de vue *ontologique* que défend l'analyse de Simondon. En réalité, c'est la nature même de la pensée esthétique qui lui assigne sa limite temporelle. Et c'est précisément ce que donnait à entendre la définition du premier chapitre : la pensée esthétique est un « rappel permanent de la rupture de l'unité du mode d'être magique, et une recherche d'unité future »²⁵. Et, bien que la pensée esthétique paraisse ici selon une double valence, l'une relative au passé et l'autre relative au futur, le fait qu'elle soit

²⁴ Cette « fonction de convergence » est cruciale dans la théorie des phases que présente Simondon. Car, avec l'apparition du premier déphasage de 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 [c'est alors la pensée esthétique qui assure ce rôle] ne s'opposait pas aux pouvoirs de divergence. » (*MEOT, op. cit.*, p. 157 ; nous soulignons).

²⁵ *MEOT, op. cit.*, p. 160.

à la fois « rappel permanent » et « recherche [...] future » indique que la *permanence* du rappel s'affirme également dans la *recherche* d'unité future. Ce qui signifie d'une part que le passé, activement, s'affirme et imprime le futur de sa marque, mais cela révèle surtout, d'autre part, que la recherche esthétique, apparemment projective, est en réalité *rétrospective*. C'est ce que confirmait d'ailleurs la définition qu'apportait ensuite le Chapitre II, puisque la *nature* de la pensée esthétique est, selon cette définition, de « maintenir » le « souvenir implicite » de l'unité²⁶, donc de fournir un *effort* qui la tourne invariablement vers l'origine. Autrement dit, la pensée esthétique, en tant que rappel permanent d'une époque révolue et maintien du souvenir implicite d'une unité perdue, apparaît comme essentiellement *nostalgique*²⁷ : toute recherche d'unité future est pour elle un retour à l'origine, c'est-à-dire un retour impossible de l'origine, dont elle n'est que le souvenir implicite. La pensée esthétique est en quelque sorte *toujours déjà* « chose du passé »²⁸ dans la théorie des phases. On comprendra dès

²⁶ Pour Simondon, la pensée esthétique est « ce qui maintient le souvenir implicite de l'unité » (p. 179).

²⁷ Bien que Simondon s'en défende par ailleurs, c'est ce qui pourtant se dégage apparemment du §1 du Chapitre II, consacré à l'étude de la pensée esthétique. Il dit ainsi : « Il serait *insuffisant* de dire que l'œuvre d'art manifeste la *nostalgie* de la pensée magique ; en fait l'œuvre d'art donne l'équivalent de la pensée magique » (p. 180. Nous soulignons). Dire que c'est « insuffisant », ce n'est pas dire que c'est faux, mais c'est l'accorder pour aller plus loin.

²⁸ Le parallèle peut être fait ici avec les célèbres pages de l'Introduction à l'*Esthétique* de Hegel : « Mais si, d'un côté, nous accordons à l'art ce rang si élevé, il nous faut tout autant rappeler d'un autre côté qu'il n'est quant au contenu ni quant à la forme le mode suprême et absolu selon lequel peuvent être portés à la conscience de l'esprit ses intérêts véritables. Car l'art est aussi, précisément à cause de sa forme, cantonné à un contenu déterminé. [...] La nature toute *spécifique* de la production artistique et de ses œuvres ne satisfait plus notre plus haut besoin [...] La pensée et la réflexion ont *éclipsé* le bel art. [...] Mais quoi qu'il en soit en la matière, il est en tout cas *indéniable* que l'art n'apporte *plus* aux besoins spirituels cette satisfaction que des époques et des nations du passé y ont recherchée et n'ont trouvée qu'en lui. [...] Sous tous ces rapports, l'art *est et reste*, quant à sa destination la plus haute, quelque chose de *révolu* » (G.W.F. Hegel, *Cours d'esthétique*, t. 1, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Éd. Aubier, Paris, 1995, pp. 15-19). Notre texte, à l'instar de l'ensemble de la Troisième Partie de *MEOT*, semble

lors que l'impossibilité d'exercice de la fonction de convergence pour la pensée esthétique tient tout à la fois à une appartenance chronologique et à une qualité ontologique. L'idée qu'une position chronologique dans le devenir puisse être un trait d'essence ou une caractéristique objective pour un type de pensée est en contradiction avec le postulat génétique défendu par Simondon.

Partant, si la pensée esthétique est désormais une « chose du passé », si son essence est réellement rétrospective, comment comprendre qu'elle ne soit par ailleurs qu'un « point neutre » au lieu d'être une *phase* à part entière²⁹, comme l'a été la phase magique, aujourd'hui révolue ? Est-ce seulement parce qu'elle est au fond « une tendance fondamentale de l'être humain »³⁰, celle de toujours rechercher le retour à l'unité ? Et si c'est le cas, une telle tendance n'est-elle pas justement ce qui exprime le mieux le monde humain ? De surcroît, comment justifier une telle *déficience* de la pensée esthétique, alors que son statut de « point neutre » en fait par ailleurs « [la] vérité et [la] réalité »³¹ du système des phases ? N'y a-t-il pas plus profondément une *contradiction* entre le

emprunt en effet d'une *tonalité* hégélienne, dont il est difficile de se départir à la lecture. Toutefois, même si cette tonalité peut faire croire à un *arrière-plan* hégélien à la théorie des phases, il est assez difficile d'en avoir la certitude. Pour autant, il ne paraît pas impossible qu'au moins dans son diagnostic général, si ce n'est dans l'idée force que la pensée esthétique (l'art) est d'une essence rétrospective, soit décelable une influence, notamment dans ce qui fait que la pensée esthétique chez Simondon peut s'entendre comme ce qui « *est et reste*, quant à sa *destination* la plus haute, quelque chose de *révolu* ».

²⁹ « Au point neutre entre technique et religion apparaît au moment du dédoublement de l'unité magique primitive la pensée esthétique : *elle n'est pas une phase*, mais un rappel permanent de la rupture de l'unité du mode d'être magique, et une recherche d'unité future » (p. 160 ; nous soulignons).

³⁰ p. 180.

³¹ « Toute phase est abstraite et partielle, en porte-à-faux ; seul le système des phases est en équilibre en son point neutre ; *sa vérité et sa réalité sont ce point neutre*, la procession et la conversion par rapport à ce point neutre » (p. 160 ; nous soulignons). Le vocabulaire plotinien utilisé ici par Simondon n'est peut-être pas tout à fait anodin pour comprendre la préférence « salutaire » qu'il accorde à la philosophie. Il expliquerait ainsi en partie le « finalisme résiduel » (Barthélémy) de la théorie des phases de *MEOT*, finalisme résiduel que nous invoquerons plus loin.

postulat génétique qui donne un sens au terme de « phase »³² autre que celui d'une succession temporelle, et ce rapport de consécution qui rabat une pensée sur son moment d'apparition, et la coupe de toute existence au présent, parce que remplacée par une autre qui lui succède ? C'est donc apparemment un schéma *téléologique* qui gouverne la démonstration de Simondon, dont la philosophie est en quelque sorte le *telos* implicite : à chaque époque correspondrait ainsi une pensée dont l'*essence* coïnciderait avec le *sens* de l'évolution générale ; et la pensée, partant du mode magique, puis esthétique, deviendrait réellement unité du monde humain dans la philosophie.

À ce titre, et sans discuter plus avant le rapport ambigu que Simondon entretient avec la dialectique – hégélienne notamment –, il existerait en effet un certain « *finalisme résiduel* »³³ dans la théorie des phases de la culture que déploie toute la Troisième Partie de *MEOT*. Nous pensons d'ailleurs qu'un tel *finalisme* résiduel est sans doute le motif principal de récusation de la pensée esthétique pour Simondon, car il implique un dédoublement problématique du schéma général d'évolution de la pensée humaine : au devenir *horizontal* de l'évolution se superpose une répartition *verticale* des modalités de pensée (sous forme d'un gradualisme notamment),

³² p. 159.

³³ Barthélémy dit ainsi : « Or, dans cette conception du rôle culturel de la philosophie nous semble transparaitre paradoxalement un *finalisme* que la “théorie des phases de l'être” [de *ILFI*] comme théorie du devenir discontinu était pourtant sensée éliminer, finalisme dont témoignerait par ailleurs la multitude des occurrences de l'expression “sens du devenir”. Il s'agira de préciser ce jugement, en tant qu'il porte sur le problème strict d'un finalisme *résiduel* dans la pensée de Simondon » (*Penser la connaissance et la technique après Simondon*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 209 ; Barthélémy souligne). Il précise alors un peu plus loin : « Le finalisme résiduel dont nous voulons poser ici la question concerne en effet l'arrière-plan d'où sourd une telle hypothèse, *en tant que cet arrière-plan est requis par le propos général de l'ouvrage* et en tant qu'il consiste en une certaine articulation des notions de fin, de valeur et de signification ». (p. 212 ; Barthélémy souligne) Et c'est avant tout parce que « la pensée des “phases du devenir humain” n'est pas aussi clairement distinguée de toute pensée élaborée en termes de *succession temporelle* » (*Ibid.* ; Barthélémy souligne) que l'idée de fin peut prendre l'ascendant sur l'idée de sens – cette dernière étant justement à comprendre, non pas comme orientation, mais comme *signification*.

ce qui signifie que l'*antériorité* est en définitive une *infériorité*, ou du moins une *impuissance irrémédiable* à faire converger les deux modalités issues du déphasage postérieur.

Pourtant, cette impuissance irrémédiable de la pensée esthétique à répondre aux enjeux culturels de l'évolution technique va révéler le caractère fondamental et universel du rapport esthétique de l'homme au monde. Mais pour qu'il puisse apparaître comme tel et que la pensée esthétique puisse en définitive se constituer comme *paradigme* pour la pensée philosophique, il faut affirmer d'emblée que la pensée esthétique est irréductible à l'art : « elle n'est jamais d'un domaine limité ni d'une espèce déterminée »³⁴, affirme Simondon, car la pensée esthétique est en réalité une « tendance », une « tendance fondamentale de l'être humain » qui rend possible l'existence des œuvres d'art. En tant que *tendance*, elle n'est pas une essence mais un *effort* ; volonté qui s'exprime plutôt que faculté qui s'exerce. L'esthétique est la « tendance de l'homme à rechercher, lorsqu'il exerce un certain type de pensée, le complément par rapport à la totalité »³⁵. Il s'agit ainsi pour l'homme, mais pas seulement dans l'art, de « retrouver à partir d'une situation donnée, et selon une relation analogique structurale et qualitative, une continuité universalisante par rapport aux autres situations et aux autres réalités possibles »³⁶. Ce qui signifie que l'univers esthétique, celui des objets esthétiques, et plus encore celui des œuvres d'art, est nécessairement « partiel » comme dit Simondon, parce qu'il n'est qu'une partie insérée et contenue dans « l'univers réel et actuel » où une pensée s'affirme et recherche son achèvement. C'est pourquoi « l'impression esthétique n'est pas relative à une œuvre artificielle », sinon elle appartiendrait à un type de pensée et serait totalement achevée dans un domaine d'objets donné.

En fait, « l'œuvre d'art entretient [...], et préserve, la capacité d'éprouver l'impression esthétique, comme le langage entretient la

³⁴ *MEOT*, p. 179.

³⁵ *Ibid.*, p. 180.

³⁶ *Ibid.*

capacité de penser, sans pourtant être la pensée »³⁷. L'œuvre d'art a donc une fonction positive à l'égard de l'impression esthétique, elle maintient son potentiel de réception par un sujet, c'est-à-dire qu'elle sert de *médiation* active entre la tendance de l'homme à rechercher la totalité et sa participation effective à cette totalité. Elle est en ce sens vecteur d'universalité, elle matérialise et relance une puissance de *participation* du sujet. L'œuvre d'art peut ainsi communiquer le « sentiment de la perfection complète d'un acte, perfection qui lui donne objectivement un rayonnement et une autorité par laquelle il devient point remarquable de la réalité vécue, un nœud de la réalité éprouvée »³⁸.

C'est donc avant tout comme acte de *réticulation*, et non comme objet de *contemplation*, que l'œuvre d'art existe dans la réalité esthétique ; elle est pour Simondon ce fait que l'impression esthétique « devient un point remarquable du réseau de la vie humaine insérée dans le monde » et « de ce point remarquable aux autres, une parenté supérieure se crée qui constitue un analogue du réseau magique de l'univers »³⁹. Cependant, l'art n'a pas l'exclusivité de la réticulation de l'univers, le rapport esthétique de l'homme au monde est bien plus vaste et bien plus profond que ne le laisse entrevoir l'œuvre d'art :

« Tout acte, toute chose, tout moment ont en eux une capacité de devenir des points remarquables d'une nouvelle réticulation de l'univers. La culture sélectionne ceux des actes et celles des situations qui sont aptes à devenir des points remarquables ; mais ce n'est pas la culture qui crée l'aptitude d'une situation à devenir un point remarquable ; elle fait seulement barrage à certains types de situation, laissant à l'expression esthétique des voies étroites par rapport à la spontanéité de l'impression esthétique ; la culture intervient comme limite plus que comme créatrice »⁴⁰.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 181.

La culture, en accordant ainsi un privilège à l'art, masque la véritable universalité de l'attitude esthétique de l'homme. Elle réduit à un domaine limité ce qui traverse en réalité tout acte humain et ce que recèle toute chose du monde. Il faut donc opérer une critique sévère de la culture où « l'art institué » n'a plus sa place comme paradigme de la réalité esthétique :

« l'impression esthétique vraie est du domaine de la réalité éprouvée comme réalité ; l'art institué, l'art artificiel n'est encore qu'une préparation et un langage pour découvrir l'impression esthétique vraie [...] L'art institué n'a pour sens et pour fonction vraie que de maintenir l'exigence d'unité à travers les ordres modaux différents de la pensée ; si l'art institué devient esthétique, c'est-à-dire s'il donne et remplace une satisfaction réelle et dernière considérée comme vitalemment éprouvée, il devient un écran qui empêche l'apparition de la véritable impression esthétique »⁴¹.

La *relativisation* de l'art qu'opère Simondon ici est-elle en même temps une *déréalisation* ? D'un côté Simondon reconnaît que l'objectivité esthétique est complémentaire de l'acte esthétique : « l'art est à la fois l'attitude esthétique et l'œuvre ; [...] l'art est fait d'activité artistique et d'œuvre objectivée, actualisée »⁴². Mais il considère d'un autre côté que « la réalité esthétique est préobjective, au sens où l'on peut dire que le monde est avant tout objet ; l'objet esthétique est objet au terme d'une genèse qui lui confère une stabilité et le découpe ; avant cette genèse, il y a une réalité qui n'est pas encore objective, bien qu'elle ne soit pas subjective »⁴³. C'est pourquoi « l'impression esthétique réelle ne peut être asservie à un objet ; la construction d'un objet esthétique n'est qu'un effort nécessairement vain pour retrouver une magie qui a été oubliée »⁴⁴.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 193.

⁴³ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁴ *Ibid.*

En voulant détacher la pensée esthétique du paradigme de l'art, Simondon permet en effet de comprendre la dimension esthétique de tout acte humain, d'accorder une épiphanie esthétique à tout objet, religieux, technique ou même scientifique, mais il dissout en contrepartie l'œuvre d'art et annule son pouvoir de médiation qu'il lui avait pourtant reconnu. C'est pourquoi le Romantisme apparaît comme la forme d'attitude esthétique la plus adéquate à sa conception, puisque « la véritable impression esthétique romantique n'est pas dans l'œuvre d'art, dit-il : elle est dans les attitudes de vie »⁴⁵. À condition toutefois qu'elle ne se raidisse pas en esthétisme. On peut alors légitimement se demander si Simondon n'enferme pas l'art dans une alternative entre déréalisation et esthétisme, c'est-à-dire dans une impasse où la réalité artistique disparaît sous la réalité esthétique qu'elle suppose. Le passage suivant reflète parfaitement cette ambiguïté :

« Ainsi l'intention esthétique ne crée pas, ou tout au moins ne devrait pas créer un domaine spécialisé, celui de l'art ; l'art, en effet, se développe sur un domaine et possède une finalité interne implicite : conserver l'unité transductive d'un domaine de réalité qui tend à se séparer en se spécialisant. L'art est une réaction profonde contre la perte de signification et de rattachement à l'ensemble de l'être dans sa destinée ; il n'est pas ou ne doit pas être compensation, réalité advenant après coup, mais au contraire unité primitive, préface à un développement selon l'unité ; l'art annonce, préfigure, introduit, ou achève, mais ne réalise pas : il est l'inspiration profonde et unitaire qui amorce et consacre »⁴⁶.

Le paradoxe est alors le suivant : la constitution d'une pensée esthétique simondonienne dans *MEOT* nécessite une relativisation du paradigme de l'art qui est en réalité une déréalisation de son activité réelle. Pour faire en sorte que ce paradoxe ne soit pas une contradiction, il est nécessaire d'être attentif au caractère « transductif » de l'art qui « conserve l'unité transductive d'un domaine de réalité qui tend à se séparer en se spécialisant ».

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 200.

« L'art, dit ainsi Simondon, est ce qui dans un mode reste non-modal, il est ce qui établit la *transductivité* des différents modes les uns par rapport aux autres »⁴⁷. Mais la transductivité de l'art ne doit pas, ici encore, laisser dans l'ombre qu'elle répond avant tout à un problème esthétique par une nouvelle structuration des significations du monde, qui prend aussi la forme « œuvre d'art ». C'est pourquoi, si l'art est effectivement transductif, on doit en avoir une compréhension génétique complète et non-réductrice. Il faut donc intégrer l'ensemble des formes d'individuation qui définissent l'art comme domaine, qu'il donne lieu à une attitude, à un geste ou à un objet.

Cette exigence fait que l'art est bien le paradigme de l'universalité du rapport esthétique de l'homme au monde, contrairement à ce que le cadre de la théorie des phases de la culture imposait, sans que tout rapport *esthétique* de l'homme au monde devienne pour autant un rapport *artistique*. Car pour qu'un rapport artistique au monde puisse apparaître, il faut une mise en question du sujet par lui-même qui ne puisse trouver de réponse dans le collectif, la résolution de ce problème étant une nouvelle réticulation du monde des significations, que seule l'invention peut concrétiser. L'art définirait ainsi une voie de transindividualité, médiatrice de la religion et de la technique, dont une *esthétique génétique* pourrait rendre compte de manière adéquate à partir du double faux départ de l'esthétique dans la philosophie de Simondon.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 199.

