

ENTRER DANS L'ÉPOQUE TECHNO-ESTHÉTIQUE

Jean-Hugues BARTHÉLÉMY *

L'imposant article de Ludovic Duhem, « Introduction à la techno-esthétique », offre le texte intégral du séminaire qui s'est tenu en octobre 2009 à l'université du Québec à Montréal (UQAM) et qui comportait deux séances. 1) La hantise de la technique : l'esthétique de Kant, Hegel et Heidegger. 2) Technique et individuation : vers une techno-esthétique à travers la pensée de Simondon. Le texte a conservé la formulation orale du séminaire, seules les notes de bas de page et quelques corrections dans le corps du texte ont été ajoutées par l'auteur pour la publication. Nombre de points ont été précisés, développés, illustrés durant les séances – à partir d'une série d'images à chaque fois qu'un exemple était donné, ce qui explique l'allusion à la « Sainte Cécile » de Raphaël dans l'introduction –, et depuis dans d'autres textes¹.

Cette publication est à la fois programmatique et ambitieuse. Comme son titre l'indique, il s'agit d'une « introduction », car la « techno-esthétique » – concept repris à Simondon – est chez Ludovic Duhem, jeune philosophe-artiste, un programme de recherche et non une doctrine déjà constituée. Un ouvrage en cours sera entièrement consacré par notre auteur à une analyse de ce qu'il nomme la « hantise de la technique » en esthétique, et approfondira donc ce qui n'a été qu'esquissé dans la première partie du texte ici présenté.

Cette première partie permet déjà à elle seule de saisir l'ambition de la « techno-esthétique » envisagée : cette invention théorique, prolongement de certaines intuitions de Simondon, se présente comme ce qui permet de révéler ce que l'on pourrait nommer, en élargissant un concept freudien, le « refoulé » des grandes théories esthétiques modernes et contemporaines que sont les esthétiques fondamentales de Kant, Hegel et Heidegger. Un tel refoulé étant, bien sûr, la technique, dont ce maître à distance

* À propos de Ludovic DUHEM, « Introduction à la techno-esthétique », *Archée*, 10 février 2010 (<http://archee.qc.ca/>). Jean-Hugues Barthélémy, né en 1967, est chercheur associé au laboratoire d'« Histoire des arts et des représentations », de l'Université Paris Ouest Nanterre, et directeur de séminaire à la Maison des sciences de l'homme de Paris-Nord. Ses recherches portent sur le lien entre théorie réflexive de l'individuation du sens et théorie phénoménoteknique de la connaissance. Il a notamment publié *Simondon ou l'Encyclopédisme génétique* (Paris, Presses universitaires de France, 2008). Adresse : MSH Paris-Nord, 4, rue de la croix Faron, F-93210 Saint-Denis La Plaine (jh.barthelemy@gmail.com).

1. Ludovic DUHEM, « Thinking Aesthetic Reality », *Substance*, et « Entrer dans le moule. Poïétique et individuation », *La Part de l'œil*. Les deux articles sont à paraître. Nous remercions Ludovic Duhem pour ces informations sur le cours de ses travaux, que nous suivons avec intérêt depuis des années.

qu'est Simondon pour Ludovic Duhem avait déjà en son temps révélé qu'elle constitue une « phase » essentielle de la culture². Accomplissant ainsi un geste comparable à celui de Bernard Stiegler – autre héritier explicite de Simondon – dans *La Technique et le temps*³, qui d'emblée désignait la technique comme « refoulée » par la tradition philosophique occidentale, Ludovic Duhem particularise un tel refoulement en le rebaptisant « hantise », et en appliquant ce concept au domaine spécifique de la théorie esthétique.

Le concept de « hantise », que Duhem ne réfère pas à celui de « spectre » utilisé par Derrida dans *Spectres de Marx*, possède cet avantage de désigner à la fois la puissance du refoulement – c'est le sens premier de la hantise comme rejet – et le fait que ce refoulement n'empêche pas ce qui est ainsi refoulé de venir pourtant habiter et perturber – c'est le sens du verbe « hanter » – le discours qui prétendait « faire sans ». Les esthétiques de Kant, Hegel et Heidegger sont toutes travaillées, à des degrés divers, par la *constitutivité de la technique pour l'art*, constitutivité que pourtant elles déniaient au motif que la technique n'appartiendrait pas à l'essence même de l'art : « Ce déni n'est 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. »

Chez Kant, d'abord, est relevé ce qui serait à penser, selon Duhem, comme une tension entre d'une part l'art en tant que résultat d'une *production* consciemment finalisée, et d'autre part l'art en tant qu'objet de *contemplation* : « ce que le jugement de goût exigeait [dans l'« Analytique du beau » de Kant], 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 » dans l'analyse kantienne de la production artistique et de sa différence par rapport aux productions de la nature.

On pourra ici reprocher à l'auteur de ne pas asseoir sa mise à l'épreuve de la cohérence interne du discours de la *Critique de la faculté de juger* sur une analyse de la question de la *représentation des moyens* plutôt que de celle des *fins*. Car lorsque Kant fait du « génie » artistique un « talent inné » qui ne soumet pas les règles de sa production à des concepts préalables, il n'entend pas faire pour autant de l'art une production sans finalité consciente, mais seulement une activité dont les moyens ne relèvent pas de la connaissance. Duhem le dira bien lui-même, mais lorsqu'il sera passé à une *autre* question : celle de la différence, chez Kant, entre l'art d'un côté, la science et l'habileté technique de l'autre. De sorte qu'on ne voit pas clairement en quoi il y aurait à ce stade une tension interne au discours kantien. Qui plus est, vouloir ramener cette tension au rapport entre production et contemplation, c'est la dissoudre en fait, puisque production et contemplation sont d'emblée deux *questions* différentes qui ne sauraient engendrer une contradiction.

2. Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.

3. Bernard STIEGLER, *La Technique et le temps*, Paris, Galilée, 3 vol. : 1994, 1996 et 2001.

Plus stimulante est donc l'analyse consacrée ensuite à la distinction kantienne entre « arts esthétiques » et « arts mécaniques », ainsi qu'à l'ambiguïté de Kant au moment où il écrit que « 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'art⁴ ». Comme le remarque Duhem, Kant ne pourra « barrer aussitôt cette possibilité de renversement ontologique et de contamination technique » qu'en soumettant la question du « jugement artistique » à celle du « jugement esthétique », et la beauté de l'art à celle de la nature. Mais il se confirme dès lors ce que nous disions plus haut, car ici les tensions internes au discours kantien ne tiennent pas à une impossible contradiction entre les questions hétérogènes de la production et de la contemplation, mais à la *soumission* par Kant d'une question à l'autre : « [...] l'esthétique du créateur est rabattue sur l'esthétique du spectateur pour contenir la technique à l'extérieur de l'essence de l'art. »

Chez Hegel, ensuite, on retrouve la distinction kantienne entre art et habileté technique, mais à l'aune d'une opposition entre *contenu* et *forme* que Duhem rattache pour sa part à l'opposition matière/forme issue de l'hylémorphisme : « 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. » Reste que, chez Aristote, la conception de l'art comme *mimesis* le rattache moins à ce que Hegel nomme « contenu » qu'à ce qu'il nomme « forme », et Duhem lui-même évoquera plus loin la critique hégélienne de l'imitation, mais sans mentionner qu'elle vise explicitement Aristote.

Plus intéressant est donc le propos selon lequel Hegel, après avoir opposé l'art comme contenu spirituel à la technique comme habileté formelle, réintroduit indirectement une constitutivité technique de l'art en luttant contre les excès de Kant dans sa représentation du « génie » artistique comme spontanéité créatrice de la Nature elle-même : « [...] 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'exécution⁵. » Comme le relève toutefois Duhem, cette constitutivité technique reste limitée, et cela de deux façons : d'une part le « savoir-faire » dont parle Hegel fait primer le savoir sur le faire en vertu de la *spiritualité du contenu* de l'art, et d'autre part Hegel hiérarchise les beaux-arts selon un rapport de *proportionnalité inversée* entre ce que Duhem nomme la « charge technique » d'un art, d'une part, et son « élévation spirituelle » d'autre part – de l'architecture à la poésie.

Sans pouvoir, faute de place, en dire davantage sur le propos consacré par Duhem à Hegel, ni même développer ici un commentaire de ses analyses sur Heidegger, nous dirons toutefois que ces dernières attribuent à juste titre à Heidegger une *ambiguïté fondamentale* concernant le rapport de l'art à la technique. La conception

4. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, « Analytique du sublime », § 47.

5. HEGEL, *Esthétique*, introduction, Paris, Flammarion (Champs), p. 40-41.

heideggerienne de l'art fait en effet de celui-ci ce que l'on pourrait nommer, en termes hégéliens, la « vérité de la technique », *c'est-à-dire aussi et en même temps* ce qui protège la technique de retomber en « arraisonnement » comme le fait la technique *moderne*. Le « produire » artistique, dans sa proximité avec la *phusis*, elle-même comme éclosion, serait alors ce qui éclaire l'énigmatique formule de la fameuse conférence « La question de la technique » : « L'essence de la technique n'est absolument rien de technique. »

En lien implicite avec ce rapport du « produire » à la *phusis* dans la conférence de Heidegger, Duhem, lui, analyse le texte « L'origine de l'œuvre d'art », et montre que pour Heidegger l'*œuvre* révèle la « chose » en général comme n'étant *ni* substance *ni* simple synthèse de perceptions mais matière informée, *et ce de telle façon* que la conception hylémorphique *ne* puisse pourtant s'appliquer : « Le produit [union de matière et de forme] n'a pas "cette présence se suffisant à elle-même qui est le propre de l'œuvre", 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. [...] 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)", restituer la présence d'un monde. " L'essence de l'art serait donc de se mettre en œuvre de la vérité de l'étant"⁶. »

Ainsi ordonnée à la vocation de « mettre en œuvre » la vérité de l'étant elle-même, la création artistique *n'en reste pas moins une production*, mais une production *qui n'est pas une simple fabrication*. Duhem, à partir de ce point, conclut cette première partie d'exégèse polémique par des remarques critiques adressées à Heidegger, mais qui mériteraient d'être développées et, par là, explicitées.

La deuxième partie du texte, moins dense, est consacrée aux prémisses d'une « techno-esthétique » dont le premier programme sera immédiatement repéré chez Simondon. La thèse par laquelle Duhem entend inaugurer la relance de ce programme consiste dès lors à faire de la « hantise de la technique » – comprise comme *rejet mais aussi « revenance »* – l'indice de ce que *les esthétiques de Kant, Hegel et Heidegger ont conservé l'idée d'une « essence de l'art » ou d'un « propre de l'art » qui, justement, est une idée « impropre » à la réalité toujours déjà technique de l'art* : « 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. »

Dans ce « doit devenir », on comprend que l'idée de « techno-esthétique » n'est pas réductible à la simple thématization réflexive du *fait* qu'est l'augmentation de la part technologique dans les œuvres d'art contemporaines : « Pour être valide, la techno-

6. Les citations de Heidegger par DUHEM sont tirées de « L'origine de l'œuvre d'art », dans *les Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang BROKMEIER, Paris, Gallimard, Paris, 1986, p. 28 et 36.

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. »

Se référant ici à Stiegler, Duhem remarque pertinemment qu'à défaut de comprendre la réalité technique de l'art comme aussi bien la dimension esthétique de la technique, le « tournant technologique de l'art » pourrait bien achever le dramatique divorce de la culture et de la technique en faisant sombrer la culture dans un « capitalisme des industries culturelles » où, de fait, les *usages non-critiques* de la technique, restée incomprise, auraient provoqué « la liquidation terminale de la culture ». D'où l'ambition de la techno-esthétique d'être, au final, une « politique de la culture ».

Les éléments de réflexion posés ici par Duhem sont alors directement inspirés par *Du mode d'existence des objets techniques*. Appliquant à l'œuvre d'art les thèses que Simondon défendait à propos de l'objet technique, Duhem soutient successivement les points suivants. Premièrement, « 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 ». 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-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 ». 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* », de sorte que l'art soit ainsi « la résolution, sous forme de médiation, d'un *problème* de non communication entre le monde naturel et le monde humain », restaurant par là l'unité « 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 religion ».

Ces thèses, où l'on reconnaît non seulement la pensée de Simondon mais parfois même ses formules, comme « incorporées » par Duhem à son insu, sont ensuite très longuement commentées par celui-ci dans le dernier moment de son texte. Opposant sa pensée génétique de l'art à la fois à l'esthétique qui privilégie le sujet et à celle qui privilégie l'objet, Duhem compare son geste théorique à celui de Simondon, dont l'ontologie génétique s'opposait à la fois au substantialisme et à l'hylémorphisme. Mais il ne commente pas le *déplacement* qui s'opère en fait, s'il est vrai que pour Simondon le substantialisme et l'hylémorphisme *ontologiques* étaient *tous les deux objectivistes* – le subjectivisme étant pour Simondon le *criticisme* kantien, dans sa problématique *pré-ontologique*, et le dépassement du subjectivisme comme de l'objectivisme résidant dans l'« ontogenèse » comme « ontologie génétique » pensant l'*individuation* des êtres *en individuant* la pensée.

Autre déplacement non commenté : chez Simondon l'objet technique est « ce dont il y a genèse » parce qu'il s'inscrit dans une « lignée phylogénétique » d'objets, selon une analogie avec le vivant. Et ce que Simondon nomme l'« individualité » croissante de l'objet technique dans son progrès ne s'oppose pas à l'« unicité », l'« originalité » et la « stabilité » combattues par Duhem à propos de l'œuvre d'art. Mais telle est la limite, sans doute, d'un programme, dont on attend ainsi avec intérêt le développement et l'explicitation.