

Formation sur Gilbert Simondon (2^e journée) : approfondissement 25 janvier 2024

Textes sur l'art et l'esthétique (M. Crevoisier)

Texte 1. L'origine de l'art est la tendance fondamentale de l'homme à éprouver la réticulation du monde que le réseau des objets techniques rend concrète

« Pour que les œuvres d'art soient possibles, il faut qu'elles soient rendues possibles par une tendance fondamentale de l'être humain, et par la capacité d'éprouver en certaines circonstances réelles et vitales l'impression esthétique. L'œuvre d'art faisant partie d'une civilisation utilise l'impression esthétique et satisfait, parfois artificiellement et de manière illusoire, la tendance de l'homme à rechercher, lorsqu'il exerce un certain type de pensée, le complément par rapport à la totalité. 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, car elle retrouve 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. L'œuvre d'art refait un univers réticulaire au moins pour la perception. Mais l'œuvre d'art ne reconstruit pas réellement l'univers magique primitif : cet univers esthétique est partiel, inséré et contenu dans l'univers réel et actuel issu du dédoublement. En fait, l'œuvre d'art entretient surtout, et préserve, la capacité d'éprouver l'impression esthétique, comme le langage entretient la capacité de penser, sans pourtant être la pensée. [...]

La destinée de la pensée esthétique, ou plus exactement de l'inspiration esthétique de toute pensée tendant à son achèvement, est de reconstituer à l'intérieur de chaque mode de pensée une réticulation qui coïncide avec la réticulation des autres modes de pensée : la tendance esthétique est l'œcuménisme de la pensée. En ce sens, au-delà même de la maturité de chacun des genres de pensée, intervient une réticulation finale qui rapproche les pensées séparées provenant de l'éclatement de la magie primitive.

Les techniques, après avoir mobilisé et détaché du monde les figures schématiques du monde magique, retournent vers le monde pour s'allier à lui par la coïncidence du ciment et du roc, du câble et de la vallée, du pylône et de la colline ; une nouvelle réticulation, choisie par la technique, s'institue en donnant un privilège à certains lieux du monde, dans une alliance synergique des schèmes techniques et des pouvoirs naturels. Là apparaît l'impression esthétique, dans cet accord et ce dépassement de la technique qui devient à nouveau concrète, insérée, rattachée au monde par les points-clefs les plus remarquables. La médiation entre l'homme et le monde devient elle-même un monde, la structure du monde. »

G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, p. 248-250.

Texte 2 : La beauté de l'objet technique réside dans sa fonction de point-clef laissant apparaître la cohérence du monde.

« Sans doute, il serait possible d'affirmer qu'il y a une transition continue entre l'objet technique et l'objet esthétique, puisqu'il y a des objets techniques qui ont une valeur esthétique, et qui peuvent être dits beaux [...]

Mais il existe en certains cas une beauté propre des objets techniques. Cette beauté apparaît quand ces objets sont insérés dans un monde, soit géographique, soit humain : l'impression esthétique est alors relative à l'insertion ; elle est comme un geste. La voilure d'un navire n'est pas belle lorsqu'elle est en panne, mais lorsque le vent la gonfle et incline la mâture tout entière, emportant le navire sur la mer ; c'est la voilure dans le vent et sur la mer qui est belle, comme la statue sur le promontoire. Le phare au bord du récif dominant la mer est beau, parce qu'il est inséré en un point-clef du monde géographique et humain. Une ligne de pylônes supportant des câbles qui enjambent une vallée est belle, alors que les pylônes, vus sur les camions qui les apportent, ou les câbles, sur les grands rouleaux qui servent à les transporter, sont neutres. Un tracteur, dans un garage, n'est qu'un objet technique ; quand il est au labour, et s'incline dans le sillon pendant que la terre se verse, il peut être perçu comme beau. Tout objet technique, mobile ou fixe, peut avoir son épiphanie esthétique, dans la mesure où il prolonge le monde et s'insère en lui. Mais ce n'est pas seulement l'objet technique qui est beau : 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 flexion des câbles : là réside une opération muette, silencieuse, et toujours continuée de la technicité qui s'applique au monde. [...]

L'objet technique peut même être beau par rapport à un objet plus vaste qui lui sert de fond, d'univers en quelque sorte. L'antenne du radar est belle quand elle est vue du pont du navire, surmontant la plus haute superstructure ; posée au sol, elle n'est plus qu'un cornet assez grossier, monté sur un pivot ; elle était belle comme achèvement structural et fonctionnel de cet ensemble qu'est le navire, mais elle n'est pas belle en elle-même et sans référence à un univers. C'est pourquoi 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 points-clefs de cet univers. Comment, par exemple, la beauté d'un relais hertzien placé sur une montagne, et orienté vers une autre montagne où est placé un autre relais, apparaîtrait-elle à celui qui ne verrait qu'une tour de médiocre hauteur, avec une grille parabolique au foyer de laquelle est placé un très petit dipôle ? Il faut que toutes ces structures figurales soient comprises comme émettant et recevant le faisceau d'ondes dirigées qui se propage d'une tour à l'autre, à travers les nuages et le brouillard ; c'est par rapport à cette transmission invisible, insensible, et réelle, actuelle, que l'ensemble formé par les montagnes et les tours en regard est beau, car les tours sont placées aux points-clefs des deux montagnes pour la constitution du câble hertzien ; ce type de beauté est aussi abstrait que celui d'une construction géométrique, et il faut que la fonction de l'objet soit comprise pour que sa structure, et le rapport de cette structure au monde, soient correctement imaginés, et esthétiquement sentis. »

G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, p. 254-256.

Texte 3 : Une nouvelle unité de la culture se trouve dans l'advenu de l'art en tant que loisir de grands groupes sociaux

« Technicité et sacralité ne sont probablement pas appelée à se confondre ni à se remplacer l'une l'autre. Mais comme leur opposition, qui est essentiellement due à des phénomènes de causalité cumulative, empêche d'exister l'unité de la Culture et prolonge un conflit infructueux entre des formes également aliénées de sacralité et de technicité, une recherche de psychologie sociale peut vouloir découvrir les conditions et le sens d'une synergie des deux structures. [...]

« Il faut donc se demander si la création technique et la sacralisation vont dans le même sens. Au niveau de l'activité artisanale, il est à peu près impossible que sacralité et technicité coïncident, parce que la technicité est le propre de l'individu ou du petit groupe ; la sacralité s'exerce à l'échelon collectif qui dépasse en dimension et en diversification le niveau des petits groupes artisanaux [...].

« C'est précisément ce rapport d'ordre de grandeur entre sacralité et technicité qui va se modifiant, et cette modification se manifeste très directement dans celle de la notion psychosociale de *loisir*. [...]

« [L]e loisir doit être saisi comme moyen terme entre technicité et sacralité, comme forme centrale d'action à partir de laquelle se déphasent le geste technique et le geste de sacralisation. Or, une des catégories fondamentales du loisir comme action est celle de l'art, et le rapport de la technicité à la sacralité doit être étudié à travers la catégorie esthétique prise comme moyen terme. D'après la doctrine présentée ici, c'est dans l'art que se réalise et se concrétise l'isomorphisme de la sacralité et de la technicité, ce qui confère à l'art une fonction de médiation et de communication éminemment utiles pour l'unité de la Culture. »

G. Simondon, « Psychosociologie de la technicité », dans *Sur la technique*, p. 97-100.

Texte 4 : La distinction entre sacralité et technicité concerne le type d'universalité qu'ils rendent possible

« Il existe donc une différence très importante entre la technicité et la sacralité en tant que cadres psychosociaux : quand la technicité crée des réseaux dont la dimension dépasse celle des plus vastes groupes humains, la technicité ne rencontre pas une barrière et n'impose pas une distorsion de pseudo-universalité. Certes, ce n'est pas le tout du monde qui est décodé par chaque réseau technique : l'un saisit les ondes hertziennes, l'autre assure le transport des personnes, un troisième s'occupe de la satellisation d'engins téléguidés ; mais, grâce à cette spécialisation, chaque réseau est doué d'un pouvoir de croissance virtuellement infini, et les réseaux peuvent en certains cas être interconnectés. La sacralité est globale, non spécifique, fortement surdéterminée, mais trouve rapidement sa limite, et reste pluralisée en formes séparées ne communiquant pas les unes avec les autres, dans le domaine, déjà restreint par la perspective des techniques, de la terre habitée : le caractère d'unicité de la sacralité est partiellement mythique. »

G. Simondon, « Psychosociologie de la technicité », dans *Sur la technique*, p. 116.

Texte 5 : L'œuvre d'art fait converger technicité et sacralité

« La convergence de la technicité et de la sacralité comme fondement d'une culture est possible au niveau de l'œuvre esthétique, qui exprime un état actuel des forces et des pouvoirs humains, entre l'unique amené du passé et le pouvoir de réticulation ouvert sur l'avenir de la réalité technique. La référence à l'unique se retrouve dans le caractère localisé de l'œuvre esthétique, et la référence à la créativité y est aussi présente parce qu'elle manifeste un pouvoir humain. Mais la catégorie esthétique faisant converger technicité et sacralité n'est pas la catégorie esthétique habituelle, détachable du monde. Elle est une préoccupation de totalité et d'organisation du réel existant selon ses lignes et ses pouvoirs [...]. »

G. Simondon, « Psychosociologie de la technicité », dans *Sur la technique*, p. 120-121.

Texte 6 : La dimension non-utilitaires des objets techniques est à la source de leur valeur techno-esthétique : exemple de la Tour Eiffel

« [...] on pourrait se demander aussi pourquoi la Tour Eiffel a été construite, en un temps où elle n'était pas utile. Plus tard, elle est devenue utile pour des essais de techniques encore inutiles par elles-mêmes, comme la Télégraphie Sans Fil au jour de la première liaison entre le Panthéon et la Tour Eiffel. En un troisième temps, la même tour est devenue directement utile comme observatoire, support de phare aérien, et enfin comme support d'antennes d'émission. À l'origine, utilité et symbolisme social ne sont que des aspects secondaires, non déterminants, dans la genèse de certains objets techniques. Ces objets ont d'abord une réalité directement humaine, proprement culturelle. »

G. Simondon, « Psychosociologie de la technicité », dans *Sur la technique*, p. 32.

Texte 7 : Convergence entre fonctionnalité technique, beauté esthétique et inscription dans la nature

« Art et nature peuvent interférer. [...] La Chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp n'est pas construite sur des colonnes, mais la toiture en forme d'aile ou de voile orne le paysage et est ornée par lui : elle est symbole de la nature. »

« Garabit, sur la Truyère, est encore peut-être plus merveilleux, par la forme en chaînette inversée de son arc principal, et par le scellement dans les rochers des piétements. Et aussi parce qu'il est en pleine nature. Il traverse la nature et est traversé par elle. Et aussi et encore plus peut-être par les conditions de sa construction : d'abord deux demi-ponts parallèles et appliqués contre les deux collines, puis le jour de la jonction, s'il avait fait du vent, ç'aurait pu être la catastrophe. « Mais il n'y aura pas de vent », avait dit Eiffel. Et en effet il n'y eut pas de vent. Les deux demi-ponts tournèrent lentement et simultanément de 90°, sous la traction des câbles. Ils vinrent s'appliquer, de leurs extrémités l'un contre l'autre, et furent verrouillés. Et depuis ce temps, le viaduc existe en son unité, en sa pleine perfection. C'est bien une œuvre de techno-esthétique, parfaitement fonctionnelle, parfaitement réussie et belle, simultanément technique et esthétique, esthétique parce que technique, technique parce qu'esthétique. Il y a fusion intercatégorielle. »

G. Simondon, « Réflexions sur la techno-esthétique », dans *Sur la technique*, p. 382.

Texte 8 : L'esthétique de la technique apparente : exemple du Corbusier

« Les traces laissées par les planches de coffrages sur le ciment de la cheminée du couvent dominicain de l'Arbresle près de Lyon sont volontairement visibles, surtout le matin et le soir, en lumière rasante. [...] Le Corbusier a utilisé le crépissage au ciment, dans chacune des cellules à loggia. Mais il ne s'agit plus d'un crépissage à la truelle, qui a son entéléchie dans une surface optiquement lisse. [...] nous trouvons dans le profillement des couloirs de T inversés qui, au centre du plafond, supportent tubulures et câbles. Ce que d'autres d'efforcent de cacher derrière des boiseries [...], Le Corbusier le manifeste dans un élan phanérotechnique. »

G. Simondon, « Réflexions sur la techno-esthétique », dans *Sur la technique*, p. 381.

Texte 9 : L'esthétique du faisceau sensoriel propre à l'usage des objets techniques

« La techno-esthétique n'a pas pour catégorie principale la contemplation. C'est dans l'usage, dans l'action, qu'il devient en quelque sorte orgasmique, moyen tactile et moteur de stimulation. Quand un écrou bloqué se débloque, on éprouve un plaisir moteur, une certaine joie instrumentalisée, une communication, médiatisée par l'outil, avec la chose sur laquelle il opère. Comme en forgeant : à chaque coup de marteau, on éprouve l'état du métal forgé qui s'étire et se déforme entre le marteau et enclume. Il en va de même avec une plane, avec un rabot. L'opérateur suit le copeau qui se lève et s'enroule. La morsure d'une lime, l'agrippement d'une râpe à bois aux dentures bien nettes, c'est une joie pour les mains et les avant-bras, un plaisir d'action. La hache aussi ou l'herminette donnent ce contentement très particulier de sensation en régime dynamique. C'est un type d'intuition perceptivo-motrice et sensorielle. Le corps de l'opérateur donne et reçoit. Même une machine, comme le tour ou la fraiseuse, fait éprouver cette sensation particulière. Il existe toute une gamme sensorielle des outils de toute espèce. [...] Et l'on pourrait continuer ainsi de manière à peu près illimitée, en passant de façon presque indiscontinue à la sensation propre que donnent les instruments artistiques à celui qui les emploie : le doigté d'un piano, la vibration et la tension des cordes de la harpe – pincer -, l'aigre morsure des cordes de la vielle sur le cylindre revêtu de colophane, c'est tout un registre inépuisable. L'art n'est pas seulement un objet de contemplation, mais d'une certaine forme d'action qui est un peu comme la pratique d'un sport pour celui qui les emploie. L'artiste peintre ressent la viscosité de la peinture qu'il mélange sur la palette ou étire sur la toile ; cette peinture est plus ou moins onctueuse et la sensibilité tactile vibratoire entre en jeu pour l'acteur qu'est l'artiste, particulièrement lorsque le pinceau (la brosse) ou le couteau entre en contact avec la toile, tendue sur le cadre et élastique. Pour l'aquarelle, c'est une autre sensation, celle d'un appui plus ou moins insistant du pinceau ménageant les transparences fondant les tons. Pour la musique, le poids de la sourdine d'un piano, l'énergie cinétique du jeu que commande, en déplacement horizontal, la pédale « piano », et l'autre déplacement des étouffoirs de feutre dont l'éloignement laisse vibrer les cordes et mélange les sons par la vibration libre, lentement décroissante, des cordes frappées.

L'esthétique, ce n'est pas seulement ni premièrement la sensation du « consommateur » d'œuvre d'art. C'est aussi, plus originellement encore, le faisceau sensoriel ; plus ou moins riche, de l'artiste lui-même : un certain contact avec la matière en train de devenir ouvrée. On éprouve une affection esthétique en faisant une soudure, en enfonçant un tirefond.

C'est un spectre continu qui relie l'esthétique à la technique. »

G. Simondon, « Réflexions sur la techno-esthétique », dans *Sur la technique*, p 383-384.