



HAL
open science

Triptyque de la connaissance et de l'esthétique: L'indétermination, la détermination et la relation

Patricia Signorile

► To cite this version:

Patricia Signorile. Triptyque de la connaissance et de l'esthétique: L'indétermination, la détermination et la relation. Pascale Weber; Davide Napoli. Du principe d'indétermination, Hors du Carré, 2021, 978-2-9577922-0-7. hal-03572125

HAL Id: hal-03572125

<https://hal.science/hal-03572125>

Submitted on 14 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Triptyque de la connaissance et de l'esthétique
L'indétermination, la détermination et la relation

Patricia Signorile
Aix-Marseille Université

Si pour Maine de Biran¹ les sentiments leur vivacité et leur durée « se proportionnent toujours à l'étendue illimitée des perspectives, à l'éloignement des objets, au vague et à l'indétermination des idées qui leur correspondent », l'indétermination désigne dans le langage courant l'état d'esprit d'une personne qui ne parvient pas à prendre une décision, à se déterminer concrètement. Il s'agit du caractère d'une chose qui n'est pas définie, établie, délimitée avec précision.

A contrario, Joubert² constate que bannir des mots toute indétermination en les transformant en chiffres invariables conduirait inévitablement à limiter le jeu dans la parole en supprimant l'éloquence et la poésie. En biologie, l'indétermination qualifie l'état d'un tissu embryonnaire aux premiers stades du développement, lorsque l'organisation n'est pas encore stabilisée. Les linguistes utilisent également cette notion pour qualifier des circonstances qui ne peuvent être définies immédiatement.

En mathématique ou physique, l'indétermination se dit de la propriété d'une grandeur telle que les équations auxquelles cette grandeur obéit ne permettent pas d'en déterminer la valeur par défaut ou par excès. D'ailleurs, la physique du XX^{ème} siècle a nié le principe d'indétermination en même temps que la relativité restreinte ou encore la théorie des quanta. Mais, cette orientation générale brosse l'origine d'une faillite de la science contemporaine - fermée à toute incertitudes - et vient d'être mise à mal par la violence de la crise sanitaire actuelle qui ne manquera pas d'impacter les paradigmes qui prévalent et régissent les sociétés post-industrielles.

Pour autant, en pleine crise de la représentation de l'atome du fait des incertitudes quant à sa nature de corpuscule ou d'onde, Heisenberg, avec la mécanique quantique, a non seulement rendu manifeste l'incertitude méthodologique du fait de l'intervention de l'observateur dans l'observation, mais surtout du fait des instruments utilisés, soit produite par des paradoxes, soit par les limites de la modélisation mathématique.

L'indétermination est donc plutôt consubstantielle à la détermination, toute précision dans la connaissance ne pouvant se faire qu'au détriment d'une autre. L'indétermination des rapports entre les choses, la facilité de les saisir, et le plaisir qui accompagne leur perception, ont fait écrire à Diderot que le beau était plutôt affaire de sentiment que de raison, donnant droit dans ce cas à l'indétermination.

¹ Maine de Biran, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, 1802, p. 101, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618395t/f12.item#> Cf. également, Les Presses universitaires de France, Paris, 1^{re} édition, 1953, Une édition numérique réalisée par http://classiques.uqac.ca/classiques/maine_de_biran/influence_habitude/influence_habitude.html

² Cf., *Recueil des pensées de M. Joubert*, publié par Chateaubriand, Le Normant, Paris, 1838. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k704177.pdf>

Pierre Bourdieu³ a analysé sociologiquement l'indétermination à travers le personnage de Frédéric Moreau, l'un des protagonistes de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Il constate que la « vie d'artiste » permet à Frédéric « installé dans la liberté passive que lui assure sa condition de rentier », de rester aussi longtemps que possible « un être indéterminé ou mieux, déterminé, objectivement et subjectivement, à l'indétermination ». Dans ce cas, comme l'écrivira Nathalie Heinich⁴, qui enquête à partir des modalités sociologiques qui orientent le vouloir de l'écrivain, « le désintéret et le détachement, la fuite du réel et le goût de l'imaginaire, la disponibilité passive et les ambitions contradictoires qui caractérisent Frédéric sont d'un être sans force interne ou, si l'on veut, sans gravité (autre mot pour dire le "sérieux"), incapable d'opposer la moindre résistance aux forces sociales ». Elle constate cependant que cette situation est exceptionnelle et partant non exclusive de multiples autres composantes.

Dans le domaine des sciences humaines, Michel Foucault a relevé quatre critères déterminants à propos du discours, qui tendent à produire un effet miroir dans le système de la construction des paradigmes. *Convenientia*, *æmulatio*, *analogia* et *sympathia* indiquent comment le monde doit se replier sur lui-même, se redoubler, se réfléchir ou s'enchaîner pour que les choses puissent se ressembler et se rassembler. Le philosophe en conclut que « le savoir du XVIème siècle s'est condamné à ne connaître toujours que la même chose », et qu'à partir du XVIIème siècle la relation au monde et au langage s'est trouvée aussi modifiée, que le discours ayant alors « bien pour tâche de dire ce qui est, mais il ne sera rien de plus que ce qu'il dit. »⁵

Dès lors pourquoi cette sorte de défiance initiale à l'égard de l'indétermination qui pourrait devenir un paradigme à part entière ?

En réalité, le constat de l'indétermination s'établit d'abord, notamment, à cause de la circularité des définitions possibles. Une définition est toujours composée d'un ensemble d'autres mots. La détermination dans ce cas est artificielle.

D'autre part, si l'ensemble du savoir repose sur l'hypothèse du caractère déterminé et déterminant des contenus et des conduites humaines, qu'en serait-il d'un savoir et de modes d'existence qui seraient ceux de l'indétermination ? Seraient-ils les signes d'un manque de précision, d'indécision ? Ou, *a contrario*, l'indétermination des connaissances, des actes, des comportements contiendrait-elle sa propre logique, son sens et sa cohésion ?

En effet, l'indétermination semble ruiner les modèles traditionnels de la rationalité, et lance un véritable défi conceptuel à ce qui peut être qualifié de forme d'impérialisme de la raison dominante, soit une capitulation de la volonté, une soumission des forces de l'imagination face à la répétition de modèles scientifiques, artistiques, économiques et politiques. Car, somme toute, l'existence humaine, animale ou végétale est bel et bien indéterminée, l'antique question « pourquoi y a-t-il de l'être plutôt que rien ? » n'a toujours pas trouvé de réponses, si ce n'est celles préférant déverser de fausses illusions alimentant une prétendue nécessité.

³ Pierre Bourdieu, *L'invention de la vie d'artiste*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales. Année 1975 1-2, pp. 67-93.

⁴ Nathalie Heinich, « Les formes de l'indétermination », in *Être écrivain*, éditions La Découverte, 2000, pp. 61 à 94.

⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 2011, p. 58.

Les scientifiques essaient généralement d'éliminer les termes indéterminés de leurs arguments, car toute chose indéterminée est non quantifiable et non vérifiable ; de même, toute hypothèse qui consiste en une déclaration des propriétés de quelque chose d'inquantifiable ou d'indéfinissable ne peut être falsifiée, car il est impossible d'affirmer qu'elle est étayée par des preuves qui ne la falsifient pas. Cette conception assujettie aux théories épistémologiques de Popper, est fondée par la nécessité de la « quantifiabilité » des données collectées au cours d'une expérience. Des conclusions fiables ne peuvent être tirées que d'expériences reproductibles.

Fort heureusement, pour la philosophie et le geste artistique, le concept d'indétermination désigne certes ce qui n'est pas déterminé, mais il désigne surtout ce qui est encore dans le domaine du possible et non du nécessaire, ou du potentiel et non de l'actuel. D'ailleurs, le terme italien *non finito* traduit littéralement par non terminé - non déterminé - peut être compris dans un contexte artistique comme une esthétique de l'inachevé. Il en est de même pour la réalité dite « immersive ».

Cette ubiquité principielle relève donc non pas d'une incapacité à « fixer », mais plutôt de l'*Omnis determinatio est negatio* spinoziste.

Relativité de la détermination versus vérité de l'indétermination ?

Pour Spinoza, toute détermination est une négation. Toute définition est assimilable à un trait qui ferait le tour de la chose, et qui fonderait donc une sorte de limite, de frontière. Une chose n'apparaît jamais que sur un fond dont elle s'isole. Toute négation est également une détermination car toute négation renseigne sur l'ordre des possibles dans l'objet qui la subit. L'ordre des possibles qu'elle suppose se trouve déstabilisé par un événement qui demeure à expliquer. Pour Spinoza, au commencement est l'absolu éternel et infini, cet absolu ayant pour nom « substance ».

Dans le *Traité de la réforme de l'entendement*, Spinoza soutient que puisque le sujet connaît spontanément par l'imagination et non selon l'ordre réel des choses, notion qui affecte l'idée d'infini d'une connotation négative qui est donnée par le mot lui-même, l'infini désignant le non fini. Mais ce mode de connaissance renverse l'ordre réel en commençant par l'infini sans détermination, précisément pour passer à l'étape de la détermination qui est négation. Cependant, avant de penser quoi que ce soit de fini, il faut déjà penser l'infini, et ce sans pouvoir l'imaginer. Cette interprétation du sens général de l'infini est sans doute discutable, comme toute interprétation. D'ailleurs, Hegel⁶ critiquera Spinoza qui selon lui s'est engagé dans des oppositions inconciliables ou insolubles, parce qu'il n'est pas parvenu à un processus rationnel de la contradiction.

⁶ Cf. Pierre Macherey, *Hegel ou Spinoza*, éditions La Découverte, 1990, « L'entendement a des déterminations qui ne se contredisent pas. La négation de la négation est contradiction ; elle nie la négation ; ainsi est-elle affirmation, et pourtant elle est aussi négation en général. Cette contradiction, l'entendement ne peut la supporter, elle est le rationnel. Ce point fait défaut chez Spinoza, et c'est là son manque. (Cf. Hegel in *Leçons sur l'histoire de la philosophie*) ». En ce sens, la substance qui est par-dessus tout illimitée est aussi indéterminée. « Puisque la détermination ne marque rien de positif, mais seulement une privation dans la nature de l'existence conçue comme déterminée, il s'ensuit que ce dont la définition affirme l'existence ne peut être conçu comme déterminé, (Spinoza, *Lettre 36* à Hudde) ».

En revanche, comment penser à la fois la rationalité de l'univers et la consistance ontologique du singulier, le déterminé et l'indéterminé ? La philosophie de Leibniz s'attache à y répondre avec la Monade. En effet, avec Descartes, Hobbes et Spinoza, le réel est finalement actualité au détriment de l'être en puissance, du potentiel, du possible et soit de tout ce qui pourrait se soustraire à la visibilité. Il s'agit d'un monde dépourvu d'indétermination pourtant seule condition de sa pleine rationalité. Seulement, paradoxalement, poser ainsi un être auquel rien ne manque, déployer une ontologie radicale de l'essence actuelle, n'est-ce pas nécessairement proposer l'être comme puissance infinie et frapper d'irréalité tout ce qui est fini ? Comment parvenir à concilier détermination et indétermination ? C'est par la construction de la notion métaphysique de monade qu'a pu s'accomplir ce double projet, celle même qui anime l'esthétique de l'inachevé qui culmine dans l'œuvre de Michel-Ange. Leibniz définit en effet la monade comme un être singulier enveloppant l'universel, dans la mesure où l'activité qui en fait un être consiste dans la perception, soit dans l'expression du multiple dans l'un. La monade se situe dans l'entrelacs de deux multiplicités créant une harmonie universelle.

Dans un autre registre, Vico⁷ critique également le développement du rationalisme. Il est opposé à l'analyse cartésienne et à toutes les formes de réductionnisme. La proposition paradigmatique de sa réflexion *verum esse ipsum factum* « le vrai est le faire même », peut être comprise comme une autre manifestation de l'esthétique du *non finito*. Selon Vico, la réalité vécue échappe à la raison. Contrairement aux théoriciens du contrat social, Vico n'analyse pas la société comme le produit d'une volonté délibérée des hommes, mais plutôt comme le résultat d'un processus historique de maturation qu'il faut observer pour en dégager les lois. Pour lui⁸, « la clarté est le vice de la raison humaine plutôt que sa vertu, parce qu'une idée claire est une idée finie ».

Comme l'écrit Max Weber, l'homme moderne domine moins son environnement matériel et social que ne le faisait un primitif. Quant à la postmodernité telle que définie par Lyotard et qui semblait ne plus répondre à l'appel des grandes histoires idéalisées de la modernité, celle-ci se doit désormais d'être complétée par les perspectives de Michel Maffesoli⁹. Pour lui, « *les sociétés se transforment : émiettement du corps social, épuisement des institutions, effondrement des idéologies, transmutation des valeurs. Derrière la société de masse, se profilent désormais les nouvelles figures d'une société exubérante et polymorphe : nous sommes entrés dans l'ère des tribus.* »

On assiste ainsi à un changement de paradigme. Une communauté de pensée, un modèle cohérent de représentation du monde, installent des paramètres communs ainsi qu'un langage

⁷ Par ailleurs, parmi les ouvrages dont le plus célèbre est *La Science nouvelle* (*Scienza Nuova*, 1725), Vico publie également en 1744 une nouvelle version intitulée *Principi d'una scienza Nuova intorno alla natura delle nazioni, per li quali si ritrovano altri del diritto delle genti*. Pour lui, le sujet et l'objet de la connaissance sont constitués par l'histoire de chaque peuple. Celle-ci forme une trace, une modalité d'existence, un ensemble de témoignages. Ses théories ne s'accommodent pas de la géométrie ou de la physique pour interpréter le monde, mais reste au plus proche de l'humain.

⁸ Cf. Hazard Paul, *La pensée européenne au XVIIIème siècle*, version numérique, Pierre Palpant. http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/.

⁹ Michel Maffesoli. *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, Rééd. 1991, Le Livre de Poche, Biblio-Essais ; *La Transfiguration du Politique. La Tribalisation du Monde*. Paris, Grasset/Frasquelle. 1992, Rééd. 1995, Le Livre de Poche, Biblio-Essais.

commun. Selon Michel Maffesoli, la durée de vie d'un paradigme est de l'ordre de trois ou quatre siècles mais les changements de paradigme sont brutaux, ils aboutissent à des « révolutions dans la vision du monde. » Le paradigme de la société contemporaine dont nous percevons la fin, ce changement d'époque est celui de l'ère moderne, que l'on peut faire remonter à Descartes mais aussi à la postmodernité de la fin du XXème siècle qui a tenté, après l'effondrement des idéologies du passé d'en inventer de nouvelles.

Quoiqu'il en soit, face à ces transformations un constat paradoxal s'impose nécessairement, le développement produit du sous-développement moral et psychique. L'éducation disciplinaire, donc déterminée, apporte des connaissances qui engendrent en contrepartie une connaissance spécialisée qui est incapable de saisir les problèmes multidimensionnels, générant une incapacité créative à reconnaître les problèmes fondamentaux et globaux. Le mythe de l'objectivité triomphante est ainsi pathologique et conduit abusivement à la dévalorisation de la subjectivité. En définitive, en fondant sa « science nouvelle » - une science sans nom - Vico, auteur totalement délaissé par les programmes universitaires, invente l'esthétique en même temps qu'un autre champs de possibles, quelques années avant que Baumgarten¹⁰ ne la baptise ainsi.

C'est donc, le rapport de la science à la non-science qu'il nous faut plutôt prendre en considération à tous les niveaux pour progresser dans la connaissance, puisque comme l'écrit Aristote « dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter [...] et une tendance à trouver du plaisir aux représentations »¹¹.

Les vérités sont des illusions dont nous avons oublié qu'elles sont des illusions - ce sont des métaphores usées et vidées de leur force initiale. L'importance de l'inscription dans l'ordre symbolique de la création artistique, porte en elle une puissance de détermination qui ne s'oppose pas, mais au contraire présuppose, l'indétermination. Une société humaine a affaire en permanence avec la nécessité symbolique sur fond d'indétermination. La théorie sociale doit en tenir compte.

Exploration du champ des possibles par le *Disegno* et la plasticité

Dans son ouvrage *Arts plastiques Archéologie d'une notion*, Dominique Château¹² définit la plasticité comme ce qui « fait référence à une catégorie particulière de matériau. Pour les Grecs, *plastikos* (l'argile, la cire, etc.), comme d'ailleurs pour nous le « plastique », désigne des matières suffisamment molles pour être pétries et suffisamment compactes pour revêtir des formes permanentes. »

Auparavant, Léon Battista Alberti, Léonard de Vinci, Giorgio Vasari, Francisco de Hollanda, ont décrit par le dessin, le mouvement oscillant « entre ce qui est perçu et ce qui pourra l'être, puis ce qui pourrait l'être ». Le *disegno* exprime alors les explorations du champ des

¹⁰ Cf. Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, « Aby Warburg et la science - sur l'ineestimable concept d'universaux d'imagination », Hoëbeke, 1998.

¹¹ *Poétique*, 48b 6-9.

¹² Dominique Château, *Arts plastiques, Archéologie d'une notion*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1999, p. 7.

possibles. Il s'agit d'un processus de symbolisation qui représente une idée par une figure qui participe à l'universalité et à l'idéalité de son objet. Dans cette conception renouvelée, la valeur intellectuelle n'est pas métaphysique, mais du ressort de sa matérialité même. C'est l'esprit qui sollicite un support pour parvenir à son intelligibilité.

Dans son traité, *L'idea De' Pittori, scultori, e Architetti* édité en 1607, Federico Zuccari, décrit le « disegno interno » comme une Idée platonicienne, une forme de l'esprit qui sert d'intermédiaire entre *Arche* et *Eidos* et l'universel qui se manifeste dans le *Noûs*. Platon, dans la *République*, établit une distinction entre la représentation imitative et cognitive du processus. Aristote dans *Métaphysique* pense que la forme de l'œuvre d'art préexiste dans l'esprit de l'artiste. Plotin, dans les *Ennéades*, définit la forme comme celle qui pénètre dans la matière par l'intellect. L'artiste reprend donc les principes de la nature plutôt que son apparence. La forme extérieure est alors une réalisation de la *res cogitans*, du monde des idées.

Joselita Ciaravino, dans *Un art paradoxal. Le disegno en Italie au XVème et XVIème siècles*, démontre que le *disegno* est devenu à cette époque en Italie du Nord, la dorsale d'un milieu humain historiquement et géographiquement daté, milieu culturel qui déborde largement le strict champ de l'esthétique, de l'architecture, de la philosophie, de l'invention technique, urbanistique... Le *disegno* n'est pas seulement l'application d'une technique, celle de l'appareil perspectif, à un seul art qui serait le dessin. Le *disegno* donne un autre sens à l'être, du fait de cette objectivation qui est au cœur de la rationalisation de l'espace. Alors, Dieu, les dieux, les divinités, les héros, toutes les puissances religieuses, d'après Simondon, ont pu être comparées selon un principe de subjectivité au sens fort. C'est pourquoi, en considérant Alberti faisant référence à Protagoras, à partir de la section de la pyramide visuelle la représentation de l'homme peut redevenir l'aune de toute chose.

Aujourd'hui, si la « généricité » du géométral et de la projection plastique s'exerce encore jusqu'à la frontière de la technologie numérique immersive, celle-ci paraît s'imposer comme « proto-géométrie absorbante et reconfigurante »¹³ par rapport aux anciens appareils projectifs ou perspectifs.

Indétermination versus interactivité?

Dario Gamboni, avec *Images potentielles - Ambiguïté et indétermination en art moderne*, effectue « la première enquête systématique sur la question du caractère ambigu et subjectif de l'image artistique dans l'histoire, image « potentielle » tant qu'elle n'est pas actualisée au travers de la vision active du « regardeur », dans un acte interprétatif impliquant la mémoire et l'imagination, correspondant à un mode d'expression et de communication visuelles (devenu constitutif de l'art moderne et contemporain) que l'histoire de l'art, dans son souci d'objectivité, a généralement craint d'aborder ».

¹³ Jean-Louis Déotte, « Le milieu des appareils », *Appareil* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 09 février 2008, consulté le 05 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/75> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.75>

On pourrait dire avec Grégory Chatonsky¹⁴ que les œuvres numériques activent des fonctionnements possibles, au sens où l'artiste ne sait pas quel sera leur fonctionnement réalisé interactivement par les spectateurs. Elles concrétisent pourtant des modèles programmés définissant un spectre procédural de variabilité et non les étapes ponctuelles de cette variation. Paradoxalement, la machine-outil fonctionne d'une manière déterminée en instituant un mode indéterminé avec l'utilisateur. Ce sont les interfaces humaines, qui autorisent l'indétermination, soit une perception plus vaste et plus complexe.

L'indétermination s'ouvre alors avec le possible comme une variabilité dont le résultat ne peut être anticipé. Cette fluctuation s'imisce dans les notions d'œuvre, d'artiste, de spectateur, d'exposition, et les relations qui s'y créent. Que devient l'œuvre quand la forme du résultat ne peut pas être anticipée par l'auteur ? C'est ce type de questions qu'a voulu poser le zoosystémicien, Louis Bec et qu'explorent les artistes du numérique et des arts immersifs. Par exemple, Hantu avec *Immémorial*, une série d'environnements et d'installations immersives multimédia, invite le spectateur à plonger dans la mémoire et la sensorialité qui fabriquent les souvenirs et l'identité du sujet. Une base de plusieurs dizaines de films vidéos et d'enregistrements sonores créent des histoires « véridiques, fictionnelles, véridictionnelles ». Mais, Pour Pascale Weber, les installations et espaces immersifs sont surtout l'occasion d'explorer « des espaces d'enfermement qui éprouvent les limites de notre corps et le seuil d'acceptabilité des individus dans une société de plus en plus normative »¹⁵.

Cette dualité entre indétermination et détermination est aujourd'hui au fondement théorique et pratique de tous les systèmes immersifs justifiant pleinement une esthétique du numérique. Désormais, il est évident, comme l'écrit Bernard Stiegler¹⁶, que « l'invention du nouveau monde, qui se nommait hier encore progrès, n'apparaît plus spontanément porteuse d'avenir, (...) pour la majorité de la population mondiale, occidentale aussi bien qu'orientale, elle ne mène nulle part. » Quant aux politiques qui tentent désespérément de la conduire, elles font chaque jour davantage l'épreuve et la preuve de leur impuissance. Telle est l'actuelle désorientation.

Esthétique immersive et indétermination

Pour Sophie Lavaud¹⁷, la « conscience immersive » transporte phénoménologiquement l'interacteur dans la dimension d'une esthétique de « l'énaction »¹⁸ à la fois cognitive et sensorielle, qui donne accès à des niveaux de conscience conduisant vers le savoir et la connaissance.

¹⁴ Grégory Chatonsky, « Le centre d'indétermination : une esthétique de l'interactivité ». *Intermédialités / Intermediality*, 2004, (3), 79–96. Cf., <https://doi.org/10.7202/1005469ar>

¹⁵ https://fr.wikipedia.org/wiki/Pascale_Weber

¹⁶ *La Technique et le Temps 2, La désorientation*, p. 9.

¹⁷ « Du plaisir de l'immersion dans les environnements numériques », *Interfaces numériques*, 2018, <https://www.unilim.fr/interfaces-numeriques/1958>

¹⁸ Le terme « énaction » a été proposé par Francisco Varela pour désigner un nouveau paradigme basé non pas sur la métaphore de l'ordinateur, mais sur celle des organismes vivants. Cf., *Constructivisme et énaction*, CNRS École thématique, 2006.

Cependant, comment les programmes par leur nature même qui est pré-déterminée peuvent-ils engendrer de l'indétermination, de l'improbable ? Répondre à ces questions suppose que soit développée une esthétique¹⁹ et celle-ci implique pleinement notre collectivité humaine.

L'immersion ainsi conçue mobilise, comme le remarque Grégory Chatonsky, d'une part l'esthétique en tant que perception, et d'autre part l'ontologie, au sens du discours sur l'être qui s'est constitué au fil de l'histoire de la métaphysique. La réalité virtuelle doit être considérée comme une « ontotechnologie »²⁰, soit comme « un artefact qui transforme notre conception de la réalité ». Cependant, cet « immersionisme » promeut non seulement « la fin de l'art », par la réalisation complète du simulacre, et « la perte de la réalité » en même temps qu'une crise de la pensée. Celle-ci peut se résumer entre thuriféraires et détracteurs d'un immersionisme « enthousiaste », mis en lumière par les travaux de Pierre Lévy, Howard Rheingold et Philippe Quéau, et un autre, alarmiste, représenté par les travaux de Jean Baudrillard et de Paul Virilio. « Les uns promettent une libération sans borne, tandis que les autres prévoient une aliénation sans précédent ; les uns envisagent l'immersion comme un approfondissement, les autres comme un étouffement. »²¹

Quoiqu'il en soit de ce mouvement de balancier, fort heureusement bien nécessaire, il se dégage à l'évidence que l'immersion est un concept qui trouve ses racines dans l'histoire et la philosophie classique. Elle réactive d'une certaine façon un dualisme qui s'est joué antérieurement, en particulier dans les philosophies de l'absolu et dans le dialogue incessant entre des philosophies solipsistes et idéalistes.

L'indétermination : une esthétique du nomadisme ou l'errance de la forme

Dans le domaine de l'esthétique Paul Valéry²² est également un penseur emblématique de l'« éternellement provisoire » sur lequel une esthétique immersive pourrait prendre appui²³, donnant en cela raison à Nietzsche pour qui « il faut émietter l'univers, perdre le respect du tout. »²⁴

¹⁹ Bernard Stiegler, *La Technique et le temps 1. La faute d'Épiméthée*, Paris, Editions Galilée, coll. La philosophie en effet, 1994, p. 58.

²⁰ Grégory Chatonsky, *Par les flots* « la corrélation immersive ». Dans *Figures de l'immersion*, Cahier ReMix, n° 4 février 2014. Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'Imaginaire Contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/par-les-flots-la-correlation-immersive>>. Consulté le 13 décembre 2020.

²¹ <http://oic.uqam.ca/fr/remix/par-les-flots-la-correlation-immersive>, op. cit., supra. Le travail de Grégory Chatonsky consiste en des installations interactives, des dispositifs en réseau urbains, des photographies, des sculptures. Il interroge la relation affective de l'humain avec les technologies, met en scène les flux du monde contemporain et tente de créer de nouvelles formes de fiction.

²² Cf. Patricia Signorile et Giorgio Pigafetta, *Paul Valéry architetto*, (con disegni e testi inediti di Paul Valéry), Jaca Book, Milano, novembre 2011 (*en langue italienne*) ; Patricia Signorile, *Paul Valéry philosophe de l'art*, publié avec le concours du C.N.R.S., collection « Essais d'art et de philosophie » dirigée par Jean-François Courtine, Paris, Vrin, 252 pages, 1993, 2000.

²³ Paul Valéry, *Lettre à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 245.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, t. II, liv. III, § 489, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995, p. 153.

À propos de son travail quotidien dans les *Cahiers*, Valéry considérait ceux-ci comme des « des contre-œuvres, des contre-fini. En effet, en ce qui concerne la pensée, les œuvres sont des falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre. »²⁵

Cette instabilité fondamentale, placée sous le triple signe de la contestation, de l'errance et de l'indétermination, s'avère porteuse de sens. Paul Valéry annonce qu'« il n'y a point de "dernière pensée". Car il n'y a point d'ordre dans les pensées qui ne soit accidentel. »²⁶ La valeur de l'indéterminé se situe entre le risque du hiatus, le déchirement de l'inconnaissable et l'émergence de nouvelles formes. L'unité dans l'œuvre de Valéry s'exprime dans la discontinuité et l'indétermination. L'œuvre, quelle que soit son origine disciplinaire, invente en même temps qu'elle transforme. *Poïesis*²⁷, qui signifie « faire » en grec ancien, ne désigne ni une vaine conception, ni la création au sens romantique, mais indique la mise en oeuvre, celle du travail conçu comme une série d'actes et de faits.

Partant du postulat nietzschéen que « l'art des œuvres d'art » n'est qu'« accessoire », l'hypothèse de base valéryenne, s'adosse à la conscience critique de la fiction - que celle-ci soit appelée « réel », « art », « architecture », « système » - ainsi qu'à la réappropriation critique du constat kantien de l'omniprésence architectonique inhérente à toute production intellectuelle, en ce sens que, comme l'écrit Kant dans *Critique de la raison pure*, « l'architectonique est ce qu'il y a de scientifique dans notre connaissance en général. ». « Théorie des points de vue », « implexe »²⁸ sont autant de catégories valéryennes qui démontrent que toutes créations s'accompagnent de la conception adossée à un processus. Si la première relève de l'inspiration, la seconde est intelligible. De là découlent plusieurs registres d'interrogation : quel est le processus de la conception ? En quoi est-il différent de la perception ? Existe-t-il un type de formes qui correspondrait à des aspirations communes et transverses stables ?

Les principes de l'itération et de l'inachèvement en acte dans les *Cahiers* sont le signe, comme l'a écrit Michel Serres à propos de Leibniz que, désormais, nous parlons « indéfiniment dans la décentration, désormais notre lieu ordinaire (c'est) l'extrinsèque radical. » C'est aussi le signe, comme le remarque ce même auteur, que « la philosophie (comme l'art) est dénuée d'ordre unique » ou plutôt qu'elle les possède tous puisqu'elle est un espace tabulaire à une infinité d'entrées. Si bien que tout commencement y est immédiatement relatif.

Les œuvres artistiques sont également autant de propositions formelles indépendantes qui assujetties à un réseau historique tissent des relations directes qui se font et se défont. Valéry

²⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, t. XX, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1957-1961, p. 678.

²⁶ Paul Valéry, *op. cit.*, t. VIII, p. 18

²⁷ Cf., Richard Conte, *La poïétique d'Etienne Souriau*, Nouvelle revue d'esthétique 2017 (n°19), pp., 13 à 21. <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-1-page-13.htm>. Cf., Richard Conte, « La poïétique de Paul Valéry », *Recherches poïétiques n° 5*, 1996 ; en ligne : <http://www.wikicreation.fr/fr/articles/230>, *Valéry et création*, Richard Conte, Genève juin 2016.

²⁸ Pour l'analyse de ces concepts, je renvoie le lecteur à Patricia Signorile, *Paul Valéry philosophe de l'art*, Vrin, Paris, 1993.

se méfiait du style puisque « un système est un arrêt. »²⁹ Le principe d'incertitude n'est pas un principe d'ignorance mais un principe de connaissance. C'est le regard du spectateur qui instaure la détermination dans la relation.

L'indétermination performante

Pierre Francastel remarque que les sociétés d'Europe occidentale, au XV^{ème} siècle, organisent, au sens matériel et intellectuel du terme, un espace entièrement différent de celui des générations précédentes. Compte tenu de leur supériorité technique, elles ont ensuite progressivement imposé ce nouvel espace à la planète. À cette période, durant laquelle, comme l'écrit Michel Guérin³⁰, « régir le monde, c'est toujours, pour le sujet, l'objectiver, le tenir à portée de représentations », s'est mis en place un cadre nouveau correspondant à un modèle global de civilisation.

Le *Voir*³¹ a constitué le concept culturel dominant de l'Occident, et celui-ci s'est enfermé dans une métaphysique de la représentation. D'ailleurs Georges Didi-Huberman³² rappelle que « voir rime avec savoir », et que nous contemplons « les images avec des mots, avec des procédures de connaissance, avec des catégories de pensée. »

En effet, la civilisation occidentale est marquée par la culture scientifique et la culture humaniste. Si celles-ci paraissent unies dans la pratique, elles sont pourtant totalement disjointes dans la théorie et dans la compréhension réciproque. D'où le paradigme dualiste, et parfois antagoniste, qui architecture la culture occidentale et effectue un mouvement de balancier entre nature-culture, objectif-subjectif, corps-esprit, déterminé-indéterminé expliquant la propension de celle-ci, d'après Edgar Morin³³, à développer la barbarie « y compris derrière les stratégies qui sont censées s'y opposer. » Il s'agit évidemment d'une prétention totalitaire. C'est l'optimisme engendré par la fécondité de la science et de la technique qui fait oublier que son objet est d'abord construit et fabriqué à partir d'axiomes *a priori* et indéterminé.

Par ailleurs, c'est ce dualisme qui favorise la croyance en l'imaginaire, notion devenue incontestable dans l'art et la culture de l'Occident, mais qui relève en réalité d'un événement que Michel Henry définit comme un effet de « la déviance historique », signe de la méconnaissance totale de la nature du sujet, de ses pouvoirs ; atrophiant du même coup la richesse de celui-ci et consignait l'échec de la philosophie occidentale à se saisir de l'essence même de la vie. Or, « être rationnel », comme le pense le neurobiologiste Antonio R.

²⁹ Paul Valéry, « Mauvaises pensées et autres », *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 787.

³⁰ *Après la modernité. Hommage à Giorgio Agamben et Gianni Vattimo* in La bibliothèque de midi, Thierry Fabre, Michel Guérin, *La pensée de midi* 2000/3 (N° 3), pp. 144 à 164.

³¹ Cf. Michel Podgorny, *Introduction à l'expérience de l'art grec*, 1984, thèse 3^{ème} cycle, Paris 1. Ce concept est partiellement remis en question par l'auteur. Selon lui, « la culture des grecs manifeste bien la préexistence d'un sens, mais ce sens, c'est le toucher, et ce sont au contraire les modernes qui privilégient la vue », cf., *Revue de Métaphysique et de morale*, volume 96, A. Colin, 1991.

³² *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Editions de minuit, 1990.

³³ *Culture et barbarie*, Bayard Culture, 2005.

Damasio³⁴, ne consiste pas à se couper de ses émotions. « Le cerveau qui pense, qui calcule, qui décide n'est pas autre chose que celui qui rit, qui pleure, qui aime. »

Dans cette perspective, John Cage, dont l'œuvre se situe à la croisée des pratiques musicales, des arts plastiques, de l'architecture, de la danse, du théâtre, de la poésie ou encore de la philosophie bouddhiste et de la mycologie, est un compositeur qui dépasse la rationalité du strict domaine musical. Il rejoint les courants artistiques d'après-guerre, tel que le mouvement Fluxus, et anticipe le happening, la performance ou encore les installations multimédias. *4'33''* se présente comme un exemple radical de rejet de la logique intrinsèque propre à la musique traditionnelle, car en art comme dans tous les domaines de la vie, pour John Cage, il y a « urgence d'esquiver l'usage »³⁵. Cet artiste s'inspire de la transposition des gestes d'une discipline artistique vers l'autre, hors des normes, pour interroger le rôle de l'artiste dans la société et pour rétablir le lien de l'art avec le vivant. Il se détermine alors pour l'indétermination³⁶. Toutes les compositions de Cage seront conçues comme des musiques destinées à accueillir n'importe quel son aléatoire qui surviendrait dans la composition.

À ce titre, *L'Indéterminé*³⁷ est un recueil de soixante anecdotes inspirées directement de la vie quotidienne de Cage. Celles-ci doivent être lues chacune en une minute, elles étaient destinées à accompagner les bruits et parasites radiophoniques qui avaient inévitablement lieu durant le *Concert pour piano et orchestre*, au Teachers College de Columbia en 1958. Cette expérience n'est pas sans lien avec les boîtes³⁸ que Marcel Duchamp a consacré à l'archivage de ses idées dans le fil du vécu. Que ce soit la *Boîte de 1914*, la *Boîte verte* ou la *Boîte blanche* de 1966, elles en attestent en réunissant des fragments, des « texticules », des notes, mais aussi comme c'est le cas pour la *Boîte verte* des fragments de textes sous forme de morceaux de papiers déchirés. Les notes rassemblées pourront faire l'objet de reconsidérations infinies par l'artiste lui-même évitant ainsi la répétition et l'uniformité. De même, les *45' for a speaker* composées par Cage en 1954, mêlent des réflexions personnelles, parfois empruntées à d'anciens textes, à des citations d'autres auteurs et d'artistes.

Pour Duchamp comme pour Cage, ce souci du détail originel visait à conserver l'état initial dans lequel les pensées étaient advenues, s'érigeant ainsi contre toutes formes de détermination. Car c'est un fait établi, la culture occidentale depuis l'époque classique s'inscrit dans une culture dominée et modélisée par la capacité performative³⁹. Au lieu de montrer ce qu'elle voit, elle fait voir ce qu'elle dit. Elle invente une tension entre la représentation et la réalité. Elle crée une déliquescence du matériau au profit du message.

³⁴ *L'erreur de Descartes: La raison des émotions* (édition française), Odile Jacob, 2006.

³⁵ John Cage, « Discours sur rien », 1959, in *Silences*, trad. Monique Fong, édition de Wesleyan University Press, 1961, Denoël X-Trême, 2004, p.69.

³⁶ Cf., Norbert Godon, *John Cage, D'un art à l'autre*, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html#haut>

³⁷ Cité par Norbert Gordon, op.cit., John Cage, *L'Indéterminé*, proposé au public de l'Exposition de Bruxelles en 1958 in *John Cage, Silence*, trad. Monique Fong, Wesleyan University Press, 1961, Denoël X-Trême, 2004, p.150.

³⁸ La *Boîte de 1914* contient treize plaques de verre argentiques contenues dans une boîte en carton, plaques photographiques des établissements A. Lumière & ses fils, 13,5 x 18,5 cm. Cf. également, <http://centenaireduchamp.blogspot.com/2016/01/liste-des-boites-de-marcel-duchamp.html>.

³⁹ Patricia Signorile, *Le cadre de la peinture*, Kimé, Collection *Esthétiques*, Paris, 2009.

Meyer Shapiro⁴⁰, écrit que l'on a pu « se passer du cadre quand la peinture cessa de représenter la profondeur et s'intéressa aux qualités expressives et formelles des traits non-mimétiques plus qu'à leur transformation en signes ».

Herbert Marcuse a qualifié cette dérive performative comme étant celle de la conscience restreinte de l'homme unidimensionnel. Les individus ne s'intéressent plus au politique, à l'économique, à la société, au développement intellectuel -devenus de simples paradigmes injonctifs-, ils sont alors préoccupés exclusivement par la consommation, le statut social et le prestige. Cette situation est directement reliée avec celle de l'avènement de la culture de la communication qui demande une réception passive plus qu'une intégration inventive ou récréative. L'être humain s'est objectivé, chosifié dans un monde devenu virtuel. Il lui appartient, paradoxalement, de se réapproprier sa virtualité devenue multi-objective et potentielle pour réaffirmer sa subjectivité en même temps que la justification de son existence.

Il devient urgent d'élaborer un autre sens à la vie, en contribuant au développement de l'indétermination, l'autre face de la détermination, en affrontant cette dimension sous forme de question restée ouverte depuis l'invention gréco-occidentale du logos et de la raison. D'où la nécessité du développement d'une pensée, non plus du progrès, mais de la crise du progrès, non plus de l'avancement, mais du retard, non plus de la vitesse mais de la lenteur, non plus de l'amélioration mais de la dégénération. En effet, toute philosophie du progrès engendre des paradigmes qui la mettront en crise, dans la mesure où elle poursuit la construction d'utopies, et porte un regard critique sur la situation politique qui lui est contemporaine à partir de ces mêmes utopies. D'ailleurs, si les philosophes des Lumières adulent le progrès, dans la première moitié du XIX^e siècle en revanche, Bénédicte-Auguste Morel produit le premier traité sur la dégénérescence et Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire⁴¹ écrit le premier ouvrage relatif à la tératologie.

Par ailleurs, si le projet de la modernité se fonde sur des concepts tels que la rationalisation de Max Weber, la sécularisation de Löwith ou la légitimation de Blumenberg, la crise de la modernité serait donc la crise de la raison moderne qui n'a pas su donner des raisons suffisantes à sa démarche de compréhension du monde. Autrement dit, la modernité⁴² est en crise parce qu'elle n'obtient pas d'autre justification qu'elle-même.

C'est pourquoi néanmoins, la volonté de maintenir l'indétermination, en se tenant à distance du danger de détermination extérieure, n'est vivable qu'en obtenant un point d'équilibre, entre l'aliénation que constitue la définition de soi par la conformation à une instance extérieure à soi-même, et le danger de dissolution qu'implique l'absence de tout modèle référentiel. « La

⁴⁰ *Style artiste et société*, Tel/Gallimard, 1982, p. 13.

⁴¹ Cf. André Morin, « La Tératologie de Geoffroy Saint-Hilaire à nos jours », in *Bulletin de l'association des anatomistes*, vol. 80, n° 248, 1996, pp. 17-31.

⁴² Husserl a posé un diagnostic de la crise de la modernité dans *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Les sciences sont en crise et cette crise de la science n'est autre chose que l'expression de la crise radicale de la vie de l'humanité européenne. Le diagnostic porté sur les crises modernes et contemporaines démontre, qu'en réalité, elles sont destinées à se succéder car elles sont engendrées par le mouvement même qui essaye de les éviter ou de les dépasser. Il n'y a pas une crise économique ou politique ou sociale ou artistique qui aurait des causes spécifiques, car elles sont toutes enracinées dans le projet même de la modernité connoté par une certaine idéologie du progrès et de la construction utopique de celui-ci. D'ailleurs, sortir de ce cadre de crises supposerait l'abandon d'une certaine idée de la raison et de ses fonctions.

création est, dans bien des cas, ce qui permet le maintien dans l'indétermination, et celle-ci fait exister le sujet et le monde », comme a pu le dire Bourdieu.

L'hégémonie universelle de la pensée logicienne, rationnelle et technicienne, avec son logocentrisme péremptoire, ayant infligé ses diktats à la sensibilité, à l'émotion, aux affects de l'artiste, il semble que l'origine du dévoiement initial de l'art soit aujourd'hui définitivement oubliée dans le recyclage programmé de l'artiste par les institutions⁴³, ou l'auto-proclamation de celui-ci pour revendiquer sa légitimation. Or l'aboutissement idéologique de l'hégémonie initiale et ses conséquences pratiques, métastasent toutes les sphères de la vie niant jusqu'à son essence même, et conduisent vers un enténébrement sans précédent du monde. Par ailleurs, la multiplication, l'accumulation des reproductions, et d'autre part les institutions qui subventionnent toutes les formes d'idéologie académisée, dans leur abondance excessive et standardisée, nuisent à la capacité d'attention et de perception des publics.

Dans le devenir de la culture, resitué dans la dynamique du champ des processus immersifs, la métaphysique post-humaniste de la création exprime le franchissement critique d'une histoire de la création vers une science positive de la production. En particulier de la production de l'histoire et de la métaphysique de la création comme d'une création de la théorie de la production de la création. Cependant, l'activité artistique s'exerce toujours à travers des cas singuliers, et il faut se garder de résorber le procès immanent, sensoriel, de l'activité artistique dans une conception philosophique de l'art comme production idéale de l'esprit ou de la subjectivité idéalisée de l'artiste. Enfin, l'art n'exprime pas un idéal ou une nécessité intérieure ni une réalité extérieure donnée. Il n'est « ni imitation de la nature ni la peinture de l'idée », il produit des formes autonomes qu'il porte à la visibilité ou au ressenti à travers une relation interactive. Il est *techné* et *ars* au sens étymologique. Si l'*ars* se dérobe, ce vide ne pourra être comblé. À défaut, l'homme sera définitivement privé de son humanité, or il ne peut exister d'humanité sans création, et par conséquent de création sans humanité. Il est donc urgent que se développe dans la société une forme de la biodiversité engageant une nouvelle dynamique esthétique, plastique et sociale tenant compte de l'indétermination au même titre que de la détermination. Comme *Le Droit à la paresse* de Paul Lafargue a démythifié le travail et son statut de valeur, le manifeste du droit à l'indétermination reste à écrire et l'artiste et le philosophe doivent y contribuer.

⁴³ Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, P.U.F., 2005.