

Réticulation et césure : la temporalité de la création

di ALEXANDER WILSON

Rappelons premièrement que pour Simondon la pensée esthétique concerne une sorte de « réticulation » des individuations¹. Il parle de la césure du « monde magique », mais nous pourrions aussi bien commencer n'importe où se fend un monde présupposé ou sédimenté, et où une nouvelle série se déploie dans l'interstice. L'esthétique, par contre, ne correspondrait pas en elle-même à une individuation. Elle ne désignerait pas à elle-même une branche des processus de discrétisation ou de grammatisation. Elle apparaîtrait plutôt, selon lui, comme ce qui retient et raccorde les branches d'individuation; elle les rapporte l'une à l'autre et assure leur « fonction de totalité ». Le champ esthétique n'est pas individué, ni individuation, mais cette limite approchée asymptotiquement qui réunirait dans un temps infiniment loin tout ce qui est distinct.

Or, n'avons-nous pas dans cette description du champ esthétique le même phénomène que nous retrouvons derrière toute émergence dans la nature : les symbioses entre organismes d'embranchements distincts, les synchronisations de cycles hormonaux féminins dans les dortoirs, les phases verrouillées des pendules d'horloges fixées sur un même mur? La pensée esthétique ne serait-elle pas le reflet dans l'expérience humaine d'un processus profond, qui parcourt toutes les échelles de l'organisation, des interactions quantiques à l'échelle de l'astrophysique, dans les résonances qui s'installent lorsque des séries causales convergent et se livrent à la production d'une synergie, d'un *holon* provisoirement supérieur aux individus qui le composent? Or, si c'est bien le cas, nous ne blasphéons pas dans notre insistance que « l'art a des assises cosmiques », comme le disait bien Étienne Souriau².

Mais la temporalité de l'émergence est parcourue par un deuxième aspect. Rappelons que la troisième synthèse du temps chez Deleuze se fonde dans la cassure, dans la coupure pure du cercle du temps, cette césure qui commande une *asymétrie* entre l'avant et l'après et faisant que le passé et le futur ne riment plus (Holderlin)³. Cette coupure ne correspondrait-elle pas à l'autre caractéristique de la temporalité interne de l'émergence, dans son irréductibilité aux plans et strates qui composent néanmoins le phénomène? Car c'est bien, selon Deleuze, une coupure – au sens de Dedekind⁴ – qui donne la vision de continuité et qui opère une inclusion de deux séries autrement incommensurables, par exemple celles des nombres rationnels et des nombres irrationnels. La césure réalise la continuité comme *synthèse idéale* qui vient combler une

¹ G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2000, p. 181.

² E. Souriau, *Le Sens artistique des animaux*. Paris, Hachette, 1965, p. 8.

³ G. Deleuze, *Différence et Répétition*. Paris, PUF, 2000, p. 120.

⁴ *Ivi*, p. 223.

certaine problématique entre les branches d'individuation. Sans l'Idée, la différence ne cesse de se ramifier. La coupure préfigure la continuité pour Deleuze. Chaque événement correspond à une décision qui désigne un point de référence où l'appareillage mnésique établit une équivalence. *L'aisthèsis* correspondrait donc aussi à la concrescence, chez Whitehead, qui assure la fonction du « devenir un » de la multitude. C'est ainsi que la temporalité de l'esthétique comme processus de réticulation suppose la synthèse idéale de la différence : l'Idée résulte toujours d'un processus esthétique. Elle est sa limite. Whitehead dirait sa « satisfaction » : il y a une « décision » de l'événement, qui correspond à la satisfaction des « entités actuelles ». La troisième synthèse implique une *renormalisation*, ou un passage à l'équivalence entre le potentiel et l'actuel. Depuis leur découverte de l'asymétrie particulière de « l'aversion à la perte », Tversky et Kahneman ont bien mis le doigt sur cette même fonction : c'est par l'instanciation du point d'équivalence entre le maintenant et le futur potentiel que les asymétries typiques des biais cognitifs—ces polarisations qui aiguillent l'expérience psychique et font dévier le jugement rationnel—se reconstituent dans chaque cadre de référence, dans chaque situation donnée⁵. Une situation donnée, c'est un événement, et un événement c'est toujours l'instanciation d'un point d'équivalence entre le potentiel et l'actuel. Cette coupure qui décide du point d'équivalence dans l'occurrence, qui désigne le point d'*ancrage* du même ou qui définit l'invariance du présent, veut dire que si rien ne change, toutes les variables passeront par ce point d'équivalence. Aussitôt que cette coupure décisive s'actualise, les asymétries qui caractérisent les biais cognitifs se déploient autour du point d'équivalence, comme l'avant et l'après dans la césure du temps circulaire. Or, cet adage de Deleuze selon lequel il faut éviter d'« être indigne de ce qui nous arrive »⁶, signifie bien de répondre à l'exigence de l'événement et de devenir égal à lui. C'est faire un *saut sur place* pour se transfigurer, faire basculer la perspective de la contingence, établir une équivalence entre l'actuel et le potentiel, ce qui implique aussi le passage de la négation vers l'affirmation. Il s'agit de *devenir la contingence*, de la vivre de l'intérieur, de s'en faire un corps et une perspective.

La pensée esthétique est aussi composée de coupures qui forgent paradoxalement la fonction de totalité, de tendances vers une limite inclusive de séries incommensurables, vers la production d'un continuum, ou encore, vers l'expérience du temps vécu. Il faut alors chercher à définir les pratiques artistiques comme techniques qui interagissent avec ce processus d'une manière tout à fait singulière. Nous sommes composés d'innombrables âmes qui contractent le monde. En tant qu'agencements de processus critiques et métastables, nous nous trouvons polarisés dans la nature, et l'expérience sensible n'est au final que l'approche asymptotique de l'implexe qui se creuse à la limite commune d'une panoplie de processus négentropiques et autopoïétiques. La temporalité esthétique, comme la *synthèse asymétrique du sensible*, correspond à ce devenir-en-

⁵ D. Kahneman, A. Tversky, "Prospect Theory: An Analysis of Decision under Risk", *Econometrica*, 47(2), 1979, 263–291.

⁶ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 21.

semble, cette convergence, qui est simultanément transcendance des seuils critiques qui composent l'individu, dans un surpassement, une émergence, un excès. Il y a donc une étrange continuité de l'émergence dans le vivant qui suit les extériorisations des âmes de la nature dans leurs collaborations et relations de réciprocités, qui va de la plus simple configuration temporellement polarisée – serait-elle la criticité d'une pile de sable? (Per Bak)⁷ – à la plus complexe, peut-être celle du cerveau humain ou des métastabilités complexes du champ psychosocial.

Mais cela veut dire que nous nous égarons dans la question esthétique en la considérant du point de vue de la « flèche du temps » thermodynamique. La temporalité esthétique gravite un axe temporel orthogonal à celui de l'entropie croissante de l'univers. La temporalité esthétique est fondée dans une dimension peuplée de retenues emboîtées devant le temps, de petits retards d'entropie, de reports du moment de décomposition. Toute forme de vie serait une *procrastination* du point de vue de la thermodynamique. Selon Rovelli⁸, on ne peut pas dire qu'il y a seulement qu'une entropie : l'entropie mesurée est toujours relative au système que nous déterminons en le modélisant, en l'idéalisant. C'est donc dire que ce qui compte n'est pas la flèche du temps « universelle », mais toutes les petites flèches polarisées qui s'instancient dans la désignation d'un contexte de référence, d'une actualité, ou d'une interaction.

Le non-vivant, pour sa part, ne se retient pas devant la détérioration. Il s'y donne par un manque de volonté, car la volonté est par nature aiguillée contre la flèche du temps, et l'expérience du temps est ce conflit entre le polarisé et le non polarisé. Mais étant nous-mêmes vivants, aiguillés, polarisés et biaisés, la consistance de notre monde sera toujours celle d'une partialité. Les objets seront partiellement retirés, les monades seront partiellement sombres, les boîtes seront noires, les systèmes seront clos. Le temps est refoulé à chaque niveau d'organisation, car vivre, du point de vue de la flèche du temps, c'est remettre à plus tard un éventuel collapse vers la symétrie ultime des attracteurs finaux : la désintégration de toute polarisation. C'est dire que la vie, définie abstraitement comme *métastabilité*, se tient toujours sur un seuil critique, se retient de ne pas traverser la limite qui trace la transition de phase, où le vivant se dissout dans le non-vivant. C'est pourquoi le temps est essentiellement asymétrique pour la vie; « objectivement » pour la science, le temps est parfaitement réversible, les lois de la causalité n'ont pas de direction préférée. C'est seulement de la perspective du vivant, ou plus précisément, du *critique*, que le temps adopte la forme d'une flèche. Ce qui dans la nature fait l'expérience d'un monde ne le fait que de manière polarisée. Aussi bien dire que ce qui dans la nature est polarisé dans le temps fait nécessairement l'expérience d'un monde. Mais alors la temporalité de l'expérience, de l'*aisthèsis*, ne serait pas celle d'une transition de phase vers la mort symétrique. Elle serait plutôt celle d'une réticulation entre les séries critiques qui cherchent à s'extérioriser dans une réciprocité mutuelle,

⁷ P. Bak, *How nature works: the science of self-organized criticality*, New York, Copernicus, 1996.

⁸ C. Rovelli, Relative information at the foundation of physics. (http://fqxi.org/data/essay-contest-files/Rovelli_information.pdf), 2013.

par la constitution d'une nouvelle asymétrie temporelle. La temporalité esthétique est donc orthogonale à celle de l'entropie croissante, et se creuse dans une monstrueuse dimension fractale et asymétrique. Car la temporalité du vivant ne veut et ne peut qu'adsorber l'événement dans une intégration de différentes sélections du chaos, une résonance entre les niveaux, par la césure décisive qui constitue ce monde, cette situation-ci, cette occurrence-là.

Bien que l'art participe à ce processus de synthèse asymétrique, contrairement à la *technè* comme telle, il ne se laisse pas « impliciter » comme le fait l'outil, ou l'*utile*. C'est pourquoi nous demandons toujours à l'œuvre d'art une certaine *ambivalence*. On lui demande de ne pas trop facilement se faire réduire à une interprétation ou une autre : l'art résiste à son absorption dans la symétrie du passé pur, pour se creuser une existence explicite et donc asymétrique. Deleuze et Guattari appelleront cet aspect de l'œuvre d'art sa *monumentalité*⁹ : se tenir debout tout seul, se conserver en soi-même, c'est ne pas s'effondrer dans le flux du différemment technique, mais plutôt se retenir sur un point de rebroussement, sur un seuil, sur une limite. L'art est bien la production de « variétés chaoïdes »¹⁰ dans ce sens où le chaos est toujours, du point de vue du modèle et de ses invariances, ce qui hante la cohérence du système. L'art rend explicite ce chaos à la limite des symétries qui ouvre sur l'asymétrie environnante, c'est-à-dire, les séries quasi-causales incommensurables qui constituent l'envers des invariances du système organisé, qui lui résulte de la *dédifférenciation* qu'implique l'individuation¹¹.

Alors donc si l'art apparaît souvent comme mystagogie, ce n'est pas par désir de confondre ou de mystifier, mais plutôt par le mouvement intrinsèque qui le définit comme *monument au clinamen*, ou encore, comme bloc d'affects et de percepts rendant explicite le chaos qui nous entoure. Et l'artiste est ce funambule qui se tient à la limite, cet « athlète affectif » qui se contorsionne pour inventer un équilibre précaire dans l'élément paradoxal¹². L'art est peut-être plus proprement « pharmacologique » que même la technique dont il est congénère. C'est vrai que l'art entretient des affinités avec les pratiques divinatoires qui se livrent aux décisions de l'aléatoire, par exemple dans la géomancie et les algorithmes générateurs de nombres pseudoaléatoires qui figurent dans les pratiques oraculaires des Ifas et des Bamanas. S'il faut brasser les cartes du Tarot, c'est aussi pour exiger de l'aléatoire qu'il décide pour nous. L'aléatoire est l'oracle ultime, la seule vraie « objectivité », et même l'algorithme informatique aurait ses origines dans le dispositif oraculaire¹³. Le joueur fait le même saut sur place pour s'installer dans la perspective interne du contingent, lorsqu'il se dit à chaque tour que cette fois la chance sera de son côté, que la contingence s'alignera avec son désir. En fait, c'est plutôt son désir qui opère une étonnante transfiguration : il s'ouvre à l'invasion de l'aléatoire dans un

⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 155.

¹⁰ Ivi, p. 192.

¹¹ G. Deleuze, *Différence et Répétition*, cit., p. 321.

¹² G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., p. 163.

¹³ R. Eglash, *African Fractals: Modern Computing and Indigenous Design*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1999.

geste d'*hospitalité* au quasi-causal. Pour la nature polarisée, l'événement est toujours contingent. Le contingent est simplement ce qui ne semble arriver pour aucune raison précise, sans qu'une cause plus qu'une autre s'impose comme principale. L'aléatoire se cache toujours au foyer d'innombrables chaînes causales convergentes qui se neutralisent réciproquement. Sans cette neutralisation, l'événement serait déjà arrivé, déjà contenu, déjà inscrit dans une répétition du même, ou dans une extension des possibilités de l'actuel. Mais justement, l'événement est la brisure de ce présent, la césure de la boucle, et sa vraie source ne peut être aucune parmi les chaînes causales particulières déjà tracées par l'actuel. Si l'événement brouille ses pistes, cache ses origines, et apparaît comme le produit d'un aléatoire pur, c'est parce qu'il doit déclarer son *indépendance* à l'égard de toute série causale déjà déterminée. L'occurrence passe donc toujours par la neutralisation des séries, par une réticulation des différences. C'est bien pour accueillir l'événement que l'œuvre d'art ne se laisse pas réduire aux séries causales de l'actuel; c'est pour préparer le terrain d'une véritable césure.