

La question de l'infini dans la métaphysique de la culture de Georg Simmel

Jamil Alioui

Université de Lausanne – Faculté des Lettres
Section de Philosophie – Automne 2015

Il y a, dans le geste de Georg Simmel, quelque chose de remarquable en ceci que, d'une observation particulièrement affûtée de la quotidienneté humaine et des processus qui semblent s'effectuer dans un *Lebenswelt* social et contingent, il érige et articule des principes philosophiques et des concepts fondamentaux dont le pouvoir rétrospectivement éclairant est indéniable.

Sa conception de la culture, par exemple, est le fruit d'un travail d'analyse proprement métaphysique. Là où le geste est d'autant plus remarquable, c'est qu'il se constitue essentiellement de manière descriptive : à aucun moment un quelconque projet politique n'est proposé – bien qu'il soit certes toujours possible de tordre un texte pour lui faire dire *autre chose* – et les processus les plus complexes qui y sont déconstruits n'apparaissent jamais d'une manière normative ou prescriptive, cela malgré la présence indéniable d'une certaine angoisse latente qui semble, mine de rien, hanter le discours.

Près de cent ans plus tard, et grâce à cette forme propre du discours simmelien – qui se retrouve d'ailleurs dans la plus grande partie du corpus –, le texte demeure tout à fait lisible pour le lecteur qui y trouvera des moments visionnaires tout autant que des problèmes inquiétants qui méritent toute notre attention. Ces raisons – et il y en aurait d'autres, peut-être plus affectives et personnelles – m'ont poussé à favoriser une lecture actuelle du texte. S'il aurait été certes intéressant de comparer par exemple la conception de la *Bildung* (que l'on trouve chez Hegel) à celle de la *Kultur*, s'il aurait pu être éclairant de montrer comment le discours

simmelien, dès les premières phrases, emprunte tant méthodologiquement que métaphysiquement à Kant *et* à Hegel (et pourquoi pas même à Héraclite !), tout ceci aurait fait tendre l'intérêt dans la direction d'une généalogie à tendance philologique ce qui, en regard du texte, ne saurait pour nous en présenter l'intérêt que très superficiellement.

L'essai « Le concept et la tragédie de la culture »¹ de Georg Simmel est fidèle à son titre. Ainsi, il se présente en deux temps : premièrement le concept de culture est construit ; deuxièmement, un problème y est identifié. On pourrait en exprimer brutalement le programme comme suit : *concevoir la culture c'est la ressaisir dans sa et comme problématicité*, cette problématicité étant ici exprimée métaphysiquement dans l'idée de tragédie de la culture.

Mon texte s'articulera aussi en deux temps. Dans un premier temps, j'exposerai la conception de la culture proposée par Simmel et présenterai aussi les tenants de cette tragédie. Je ne manquerai pas de mettre certains éléments en surbrillance tout en passant sous silence d'autres aspects (il y aurait tant à dire). Le choix de ces éléments et de ces aspects sera porté par le second temps où je présenterai une méditation sur la base des dimensions problématiques du texte de Simmel. L'idée directrice pourrait, en quelque sorte, se cristalliser dans cette question : si l'on conçoit *les tenants* de la tragédie de la culture, quels en sont donc *les aboutissants* ? Cette question se déploiera autour des mutations dans le contenu du concept de culture, mais aussi face aux objets qui n'ont finalement jamais cessé d'être culturels au fil d'un XX^{ème} siècle dont Simmel n'aura pu apprécier que l'aube. Nous pourrions voir que, si l'idée de la culture proposée par le philosophe allemand est une idée visionnaire, robuste et pertinente sur certains aspects, elle n'en demeure pas moins incomplète et insuffisante sur d'autres, notamment face à la nécessité de dépasser une certaine conception qui ne savait alors la préserver d'une éventuelle tragédie. Nous verrons que pour « continuer » – comme elle l'a fait –, la culture, telle que l'envisageait Simmel, devait nécessairement repenser sa propre finitude et intégrer à son concept l'infini inhérent à son déploiement. C'est littéralement en se *méta-morphosant* que la culture a réussi à se soustraire de son éventuelle essence tragique, au prix de l'abandon de toute visée téléologique.

1. Georg Simmel, « Le concept et la tragédie de la culture » in *La tragédie de la culture*, trad. S. Cornille et P. Ivernel, Rivages poche, 1988, pp.179-217. C'est essentiellement sur cet essai que porte mon texte, c'est pourquoi les citations qui en sont extraites ne sont référencées qu'avec un simple numéro de page entre parenthèses. En outre, l'essai de Simmel résonne particulièrement bien avec la seconde partie du sixième chapitre de sa *Philosophie de l'argent* (mêmes traducteurs, PUF Quadrige, 2014, p.570).

« On dirait souvent que la mobilité féconde de l'âme meurt par sa propre production. »

Georg Simmel²

Dès les premières lignes de l'essai, Simmel apparaît comme héritier de la question de la réconciliation entre le sujet et l'objet. Il s'agit de penser le problème de « l'insertion de l'humain dans les données naturelles du monde » ou, de « cette profonde contradiction formelle, entre la vie subjective qui est sans repos, mais limitée dans le temps, et ses contenus qui, une fois créés, sont immuables mais intemporels » (p.179). Prosaïquement on dira que, d'un côté, il y a le devenir de la vie et, de l'autre, l'être des formes, avec « entre deux » une relation, un problème. Avec Simmel, nous nous situons après Kant et sa philosophie transcendantale, après Hegel et Marx et leurs méthodes dialectiques, c'est pourquoi il s'agit pour l'auteur de comprendre *de l'intérieur* cette contradiction entre l'être et le devenir, entre ce qui est figé et ce qui est vivant, entre ce qui est dehors et ce qui est dedans... Pour Simmel, c'est l'idée de culture qu'il s'agit de penser, questionner, déconstruire et construire, si l'on veut comprendre cette tension sans la surplomber, comme le processus complexe qu'elle constitue et dans lequel nous nous trouvons toujours déjà.

La culture, c'est le chemin qui va de l'unité close à l'unité déployée, en passant par le déploiement de la multiplicité. (p.182)

Les onze premiers paragraphes de l'essai (pp.179-200) développent méticuleusement cette assertion. On comprend que l'unité dont il est question n'est autre que celle de l'âme, c'est-à-dire ici, du sujet. Mais cette unité ne doit pas être entendue comme une hypostase ou une forme déterminée *a priori*, bien au contraire : pour l'âme, acquérir son unité, sa consistance, c'est déjà entrer dans un processus dynamique où l'extérieur – l'objectif – a un rôle à jouer.

L'unité de l'âme n'est pas simplement un lien formel qui enserme, toujours de la même façon, les développements de ses forces particulières, bien au contraire, ce sont ces forces

2. (p.186)

particulières qui servent de support au développement de l'âme en tant que tout, et, à cette évolution du tout, préside intérieurement la finalité d'un perfectionnement en vue duquel toutes ces capacités et ces accomplissements singuliers jouent le rôle de moyens. (p.181)

Ainsi donc, l'unité de l'âme est une destination idéale et non un état de choses, factuel, donné *a priori*, c'est une destination à laquelle les activités culturelles, dans leur multiplicité et dans celle des objets qu'elles créent, fournissent un moyen d'accès. On comprend ainsi l'idée de culture envisagée comme « l'âme en route vers soi » (p.180). La culture ne saurait donc survenir comme par magie sur la simple quête d'auto-détermination des sujets.

Nous refusons [d']employer le concept [de culture] chaque fois que la perfection n'est pas ressentie comme le développement propre du centre psychique ; mais il ne convient pas non plus là où cette perfection apparaît uniquement comme ce développement propre, ne requérant ni moyens ni stades objectifs extérieurs à lui. (p.183)

Chez le fondateur de religion et chez l'artiste, chez l'homme d'Etat et l'inventeur, le savant et le législateur, agit un double motif : d'une part la libération de leurs énergies existentielles, l'exaltation de leur nature à une hauteur où elle donne d'elle-même congé aux contenus de la vie culturelle ; d'autre part la passion pour une cause dans l'achèvement autonome de laquelle le sujet s'efface, devient indifférent à lui-même. (pp.193-194)

Il doit donc y avoir « développement propre du centre psychique », c'est-à-dire « libération des énergies existentielles » – expression des intensités –, en même temps que des « moyens et stades objectifs extérieurs », c'est-à-dire « la passion pour une cause » – co-influence du sujet et de l'extérieur, du déjà-là – pour qu'il puisse y avoir culture. Ce point est important car il permet de concevoir la culture en même temps comme poursuite de l'histoire et, d'une certaine façon, rupture avec elle : la culture n'est ni ce que nous appelons parfois aujourd'hui « patrimoine culturel »³ et que nous cherchons à maintenir dans une pure et idéale immuabilité éloignée de tout changement, ni non plus la quête aveugle de l'originalité pour elle-même⁴. Elle apparaît bien plutôt comme une relation dynamique *entre* le sujet et l'objet, *entre* l'âme et le monde, *entre* l'intérieur et l'extérieur, *entre* le passé et l'avenir, pivots qui, en et pour eux-mêmes, ne sauraient comme par magie « faire culture ».

Cette double nécessité ressaisie dans un concept permet d'illustrer formellement le chemin dialectique vers l'acquisition du concept de culture en trois temps. Il y a d'abord l'affirma-

3. Simmel utilise l'expression « réserve des contenus culturels objectivés », p.212.

4. Ce dernier point est ailleurs explicite : voir Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, trad. J.-L. Vieillard-Baron, Payot, p.394, où dans les meilleurs cas, la recherche de l'originalité pour elle-même chez les jeunes gens – qui n'est pas sans résonances avec notre actuelle quête de jeunes talents – apparaît comme la « passion d'exprimer sa propre vie réelle » avec comme présupposé problématique que cette expression « ne paraît donnée que si rien de ce qui existe et est transmis par ailleurs n'est admis en elle », c'est-à-dire donnée comme pure subjectivité.

tion du sujet dans l'unité présumée de l'âme ainsi que des « énergies existentielles », puis vient la négation du sujet par le biais du rôle des activités externes dans la constitution de cette unité imparfaite, finalement c'est la ressaisie de la culture dans son concept où « le sujet comme tel s'efface, devient indifférent à lui-même ». Il est à noter que le mouvement est double, et l'*Aufhebung* a lieu aussi dans l'autre sens : d'abord l'objectivité s'affirme, par exemple comme « patrimoine » ou « fonds » culturel, puis elle se subjectivise dans le processus de « cristallisation » (p.184) qui ne peut avoir lieu que par le sujet, après quoi elle se ressaisit finalement dans son mouvement de négation comme culture. Ainsi donc, qu'on la conçoive, d'un côté, telle un sujet qui surmontera ses propres fluctuations et impermanences grâce à la fixité de l'objectif ou, de l'autre, telle une objectivité dynamiquement subjectivée mais fixée par un processus de cristallisation, on parvient inévitablement à la culture dans son concept, entendue comme le processus de sa propre finalité, à savoir : la réconciliation du sujet et de l'objet.⁵

Mais il serait déplacé, sous couvert de l'apparente symétrie suggérée ici, de concevoir la culture comme un simple épiphénomène. C'est précisément parce qu'elle est bien davantage que Simmel se trouve en mesure d'en faire une lecture métaphysique. On peut, dans un premier temps, la concevoir comme une dynamique qui nécessite un certain effort de maintien, une « auto-responsabilité interne » (p.179). Pour le dire simplement : l'état de culture est fragile et sa pérennité n'est *a priori* pas garantie.

La valeur spécifique de la culture est inaccessible au sujet si le chemin pour l'atteindre ne passe pas par des réalités objectivement spirituelles ; celles-ci, à leur tour, ne sont valeurs *culturelles* que dans la mesure où elle font passer à travers elles-mêmes ce chemin de l'âme en route de soi à soi, c'est-à-dire de ce que l'on peut appeler son état de nature à son état de culture. (p.191)

Cette fragilité est thématique dès la page 186 par la notion de « discrépance » (*Diskrepanz*) entendue ici comme le déséquilibre atteint lorsqu'un des pôles – subjectif ou objectif – prend le dessus, rendant problématique, sinon impossible, cette « rencontre » (p.184). C'est la compréhension du double sens de la valeur des objets qui éclaire le principe de discrépance : dans les cas extrêmes, symbolisés par les exemples du stylite et du fanatique (p.196), il ne saurait y avoir dans leurs réalisations de valeur proprement culturelle car tant la perfection de

.....

5. L'invocation de l'*Aufhebung* peut paraître ici méthodologiquement surprenante mais en fait elle se justifie d'un rapide coup d'œil au texte original : « Aber der subjektive Geist weiß eben die Geschlossenheit seiner Form nicht völlig gegen die Berührungen, Versuchungen, Verbiegungen durch all jene "Dinge" zu bewahren ; die Übermacht des Objekts über das Subjekt, im allgemeinen durch den Weltlauf realisiert, in der Kultur zu glücklichem Gleichgewicht *aufgehoben*, wird nun innerhalb ihrer durch die Grenzenlosigkeit des objektiven Geistes wieder spürbar. » Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1919, p.253, nous soulignons. Pour la traduction française, *confer* le bas de la p.215 : « Mais l'esprit subjectif [...] ».

l'ascèse du stylite que celle de l'œuvre du fanatique reposent sur des critères purement autonomes ; c'est-à-dire, pour le stylite, sans lien avec le monde et, pour le fanatique, sans lien avec les « conséquences psychiques des objets » (p.188). La valeur *culturelle* apparaît donc comme différenciée d'une valeur *concrète* ou *objective* – c'est-à-dire autonome – uniquement lorsque la synthèse est mise en péril, lorsque l'équilibre est rompu, lorsque la « discrédance surgit » (p.199). Cela dit, si la discrédance exprime un état particulier – peut-être inquiétant – de la culture, elle n'en est pas encore à proprement parler la tragédie.

Il arrive que ce flux des sujets aux sujets en passant par des objets, dans lequel une relation métaphysique entre sujet et objet devient réalité historique, s'interrompt ; l'objet peut, plus radicalement qu'on ne l'a indiqué jusqu'ici, se départir de sa signification de médiateur et couper ainsi les ponts par où passait le chemin d'acculturation. (pp.203-204)

Comprendre la tragédie de la culture c'est comprendre métaphysiquement la possibilité de l'interruption de ce « chemin d'acculturation ». J'ai écrit *supra* que, d'un côté il y avait le devenir de la vie et, de l'autre, l'être des formes. Si cette reformulation a préalablement éclairé la question du dualisme sujet-objet constituant le point de départ de la méditation de Simmel, elle apparaît désormais comme insuffisante pour comprendre la logique de l'interruption.

Le dualisme métaphysique du sujet et de l'objet que cette structure de la culture avait fondamentalement surmonté, revit en tant que discordance dans les contenus empiriques particuliers des développements subjectifs et objectifs. (p.203)

Il s'agit de comprendre ce double mouvement de persistance et de déplacement du dualisme métaphysique dont nous étions partis. D'abord, les créations échappent à leurs créateurs ; mais encore : elles s'ordonnent entre elles constituant ce que j'ai nommé plus tôt le « patrimoine culturel » et que Simmel préfère appeler « monde ». Cet ordonnancement, cette « corrélation » (p.202) des créations entre elles, constitue donc un monde, c'est-à-dire un ensemble solide qui suit une logique et une « nécessité idéale » (p.201) propres. Mais, parallèlement, il en va de même du moi objectif (« depuis que l'être humain se dit je », p.202). Le moi objectif, constitué comme un centre contractant des « contenus », se présente alors comme une multiplicité, mais comme cette multiplicité semble sensée et ordonnée (nous ne contractons pas des contenus culturels au hasard) elle est aussitôt reprise dans l'unité du concept d'âme comme, justement, un monde ; et ce au même titre que le monde objectif que je me suis permis d'appeler « patrimoine culturel ».

Les contenus grâce auxquels le moi doit accomplir cette organisation en un monde unifié qui lui soit propre, n'appartiennent pas seulement à lui ; ils lui sont *donnés*, à partir d'un quelconque au-dehors, spatial, temporel, idéal ; ils sont en même temps les contenus de quelconques autres mondes, sociaux ou métaphysiques, conceptuels ou éthiques :

dans ces mondes, ils possèdent des formes et des corrélations entre eux qui ne veulent pas coïncider avec celles du moi. (p.202)

Le moi et les créations de l'esprit objectif se trouvent donc face à face, apparaissent alors comme deux séries, deux « développements » parallèles, et l'opposition qui avait été surmontée entre le sujet et l'objet par le déploiement pour ainsi dire « naturel » de la culture⁶ loge maintenant entre deux objets discordants face à un sujet rendu étranger. C'est explicitement exprimé par l'auteur : « l'évolution de la culture place le sujet en dehors d'elle-même » (p.211) ou encore : « notre être constitue pour ainsi dire l'intersection de lui-même et d'une sphère d'exigences étrangères. » (p.203). Entre les deux moments – « notre être » et « lui-même » –, ce qu'il y a eu, justement, c'est objectivation de la culture. Ce point doit être entendu dans toute sa complexité et ses implications : c'est précisément parce que la culture comme telle a été objectivée comme la tension entre le sujet et l'objet qu'a lieu ce déplacement du dualisme. En effet, là où elle munissait l'âme d'un moyen invisible et transparent de s'accomplir, elle apparaît désormais à l'âme comme ce moyen, laissant de côté le lien effectif qu'elle entretenait avec les esprits subjectifs au profit d'une espèce d'auto-affirmation significativement inquiétante.

Au-delà de la question du déplacement du dualisme – que nous sommes désormais en mesure de comprendre plutôt comme un dévoilement – persiste la question de son maintien ; mais avant d'y venir, arrêtons-nous brièvement sur les raisons historiques que Simmel propose en vue d'éclairer ce double phénomène. Premièrement, la « division du travail » (p.204) a joué un rôle important sur les objets culturels produits « par plusieurs personnes », objets dont la signification finale, bien qu'existante, ne provient en fait d'aucun esprit subjectif en particulier et se donne alors comme un épiphénomène étonnant par le fait de sa propre logique interne. Deuxièmement, la technique perfectionnée et « entraînée hors de la portée de l'usage immédiat » (p.208) amène la même épiphénoménalité nommée par Simmel : « logique culturelle des objets ». Cette auto-finalité de la culture permet d'ériger une critique du savoir superflu (p.208), du fétichisme de la méthode (p.209) et de la spécialisation (p.210). D'abord, les objets engendrés par la division du travail, au même titre que n'importe quel objet, ont en fait toujours une valeur⁷, fût-elle ridicule. Leur existence en-et-pour-soi ne garantit donc pas que, au-delà d'apparaître comme des objets, ils apparaissent en plus comme des objets culturels. Parallèlement, le savoir superflu, le fétichisme de la méthode et la spécialisation produisent *en*

6. Ce que j'appelle ici le développement naturel de la culture consiste en la culture avant la ressaisie de son concept. Cela devrait être plus clair d'ici peu.

7. Voir l'exemple des « montagnes du sud » p.206. L'explication théorique réside dans la dimension originnaire que la valeur revêt pour Simmel : « Dès qu'il y a valeur, les voies de sa réalisation, ainsi que son évolution ultérieure, sont saisissables par l'entendement, car elle se conforme alors – du moins sectoriellement – à la structure des contenus de réalité. Mais qu'il y ait valeur, voilà un phénomène originel. », *Philosophie de l'argent*, p.25.

droit une infinité de contenus « coupés de l'évolution de la connaissance, de son sens, et de son contexte » (p.209). Division du travail et technique façonnent donc des objets mais ces derniers sont désormais dénués de valeur à proprement parler culturelle. Pourtant, Division du travail et technique, en tant que principes de production constitués dans l'histoire, demeurent indéniablement eux-mêmes des produits de la culture. C'est ici, devant ce paradoxe, que nous nous trouvons en mesure de comprendre pourquoi la culture est tragique tout autant que métaphysique.

À la différence d'une fatalité toute de tristesse ou de destruction apportée de l'extérieur, nous qualifions de fatalité tragique ceci, à savoir : que les forces d'anéantissement dirigées contre une essence jaillissent précisément des couches les plus profondes de cette essence même ; qu'avec sa destruction un destin s'accomplisse ayant son origine en elle-même, et représente en quelque sorte le développement logique de la structure qui a justement permis à cette essence de construire sa propre positivité. (p.211)

C'est parce qu'elle contient en elle-même le principe de sa mise en péril – sinon de sa destruction – que la culture apparaît toujours comme une fatalité tragique. Ce principe de destruction se présente en même temps que le concept de culture ressaisi⁸, amenant notamment le « *spleen* » de l'homme moderne, « ce sentiment d'être entouré d'une multitude d'éléments culturels, qui, sans être dépourvus de signification pour lui, ne sont pas non plus, au fond, signifiants » (p.212). Avant de revenir sur cette multitude, traitons la question du maintien du dualisme.

Toute la richesse réalisée dans ce concept [de culture] consiste en ceci : que des productions objectives, sans rien perdre de leur objectivité, se trouvent intégrées dans le processus d'accomplissement des sujets, lui servant de voie ou de moyen. Le plus haut niveau d'accomplissement est-il atteint de cette manière, du point de vue du sujet, la question reste ouverte ; mais, pour l'intention métaphysique, cherchant à unifier le principe du sujet et celui de l'objet en tant que tels, il y a là une des garanties les plus radicales contre le risque de devoir se reconnaître soi-même comme une illusion. (p.213)

Ce passage visionnaire, où Simmel, notamment, entrevoit la dissolution du sujet transcendantal⁹, nous éclaire sur la question de savoir pourquoi la tragédie de la culture ne ramène pas simplement l'être humain à l'état de nature, c'est-à-dire – si l'on reste dans le vocabulaire simmelien – dans une espèce de monisme métaphysique où l'homme ne ferait qu'un avec le processus de déploiement du Tout. Cette question peut se formuler autrement : pourquoi y a-

8. Du coup, le titre de l'essai, « Le concept et la tragédie de la culture », se justifie ostensiblement.

9. La « reconnaissance de soi-même comme une illusion » devra attendre Heidegger et Deleuze, notamment, pour être opérée dans toute sa radicalité comme telle.

t-il toujours dualisme ? Dualisme déplacé, certes, mais dualisme malgré tout. Pourquoi la tragédie de la culture est-elle remarquable, notoire, pour le philosophe ? La réponse est logique. Premièrement, si nous étions effectivement à l'état de nature nous n'aurions par définition rien à dire sur rien et rien ne pourrait attester d'un quelconque état des choses puisque toute attestation, assertion, discours présuppose déjà une certaine distance d'avec une réalité-sujet. Deuxièmement, si l'on conçoit que l'auteur ne renonce à aucun moment ni à la conception unitaire du sujet, ni à celle de l'objet comme finitude cristallisée (ou esprit objectivé, matérialisé), et si l'on se rappelle que sujet et objet ne peuvent prendre leur sens que l'un par l'autre (p.185), alors il *doit* y avoir dualisme.

Mais il y a là un point qui demeure problématique malgré cette évidence logique : il y a pourtant toujours un sujet, fût-il intérieur à lui-même, pleinement en marche sur le chemin de l'acculturation ou, au contraire, tout extérieur, déjà objectivé et rendu étranger à lui-même dans son inadéquation au déploiement alors autonome de la culture. Si la discrédance maintient, en le déplaçant, le dualisme originaire et constitutif de la culture dans son stade naturel, c'est-à-dire la tension constructive, positive et symétrique qu'il y a entre le sujet non objectivé et l'objet non subjectivé, alors une question demeure : celle de cet « autre » dualisme en quelque sorte passé sous silence, qu'il y a entre le sujet alors devenu étranger à lui-même – celui qui *ne fait pas* (encore) monde – et la culture complètement objective¹⁰ et pourtant toujours opératoire dans son enchaînement nécessaire et tragique. Pour le dire autrement, la question à poser ici est celle de savoir *d'où* le philosophe, pour lequel la tragédie de la culture s'est faite manifeste, nous adresse la parole. Est-il *encore* dans cette culture ou en est-il extériorisé ? Dans le premier cas – et en regard du fait que dans la culture qui a ressaisi sa propre tragédie comme son destin nécessaire –, la production de tout discours et de tout métadiscours semble simplement dépourvue de sens, il faudrait questionner le rôle et le sens profond d'une compréhension du tragique culturel. Dans le second, il faudrait naturellement demander, en droit comme en fait, quel pourrait donc être cet « ailleurs ». Je reviendrai sur ces questions ouvertes dans la seconde partie de mon texte. Pour l'instant, reprenons la question de la multitude des contenus culturels.

La discrédance fait intervenir, dans sa compréhension, la question de l'infini ; et ce par deux fois. Premièrement, la culture peut être considérée comme une « tâche infinie » (p.185) lorsqu'elle est envisagée comme une activité, c'est-à-dire lorsqu'elle *n'est pas* exclusivement envisagée sous l'angle des objets finis qui en permettent le processus. La culture comme activité, non contente de manifester déjà une certaine ressaisie de son concept et de se trouver ainsi toujours déjà en chemin vers son destin tragique, empêche le sujet de s'accomplir complète-

10. C'est-à-dire objective au point de se comprendre elle-même avec « l'image » du sujet, avec le sujet objectivé.

ment : la tâche étant infinie en droit comme en fait, son accomplissement apparaît rapidement comme une impossibilité métaphysique. Deuxièmement, l'infini intervient comme quantité théorique d'objets possibles.

Chacun peut apporter sa contribution à la réserve des contenus culturels objectivés, sans se soucier le moins du monde des autres contributeurs ; cette réserve prend à chaque époque culturelle une coloration précise, et donc de l'intérieur une limite qualitative, mais elle n'a jamais en même temps de limite quantitative : la réserve n'a pas de raison de ne pas s'accroître à l'infini. [...] Mais avec cette capacité pour ainsi dire inorganique d'accumulation, elle devient, au plus profond, incommensurable avec la forme de la vie individuelle.
(p.212)

Dans les deux cas, « cette logique propre à l'objet, et par laquelle le sujet se reconquiert en tant que sujet plus parfait en soi et pour soi, fait justement se briser l'imbrication des deux parties » (p.214) ; la cause de cette cassure, comme nous l'avons vu, n'est autre que l'objectivation du « chemin d'acculturation » par l'acquisition de la culture dans son concept, comme le double mouvement de déplacement et de maintien du dualisme qui en est constitutif. Dans le cas de la tâche infinie il y a présupposition d'un « objectif », d'un *télos*, qui implique une certaine idée de finalité culturelle en droit inaccessible et en fait déterminée par la spécificité des disciplines (telles que l'art, la religion et la science) ; nous sommes ici dans le cas de la discrédence où l'objectif prend le dessus sur le subjectif.¹¹ Dans le cas de l'infinité des contenus culturels possibles, c'est le *spleen* de l'homme moderne qui manifeste le cas de la discrédence où le subjectif prend le dessus sur l'objectif.

[L'émancipation de l'esprit objectif] a lieu, et cela signifie justement que les contenus culturels suivent finalement une logique indépendante de leur finalité *culturelle* et s'écartent d'elle toujours davantage, sans que le chemin du sujet s'allège pour autant de tous ces contenus devenus qualitativement et quantitativement inadéquats. [...] Dès le premier instant de son existence, à vrai dire, la culture renferme en soi cette forme même de ses propres contenus dont la destination, comme par une inéluctable nécessité immanente, est de distraire, d'accabler, de rendre incertain et conflictuel ce qui constitue son essence intime, l'âme en route de soi-même, inaccomplie, vers soi-même, accomplie.
(p.216)

La boucle est maintenant bouclée : en *réalisant* l'existence de la culture, en en ressaisissant le concept, les esprits subjectifs – les êtres humains – entrent en discrédence face à l'esprit objectif – leur « patrimoine culturel ». Cela se cristallise à tous les niveaux de la culture : le

.....
11. C'est dans la même veine, d'ailleurs, que le fétichisme de la méthode apparaît comme « le moyen très astucieux permettant de légitimer et d'évaluer un nombre infini de travaux » (p.209).

philosophe se retrouve comme un sujet inquiet soit par son errance, soit par la possibilité de la dissolution irrémédiable de sa subjectivité, l'artiste exprime sans écho, sans cadre limitatif ou alors réduit sa poésis aux « arts appliqués » essentiellement inscrits dans le contexte de l'objectivité¹² et le scientifique raffine ses méthodes quitte à produire aveuglément et de manière omnidirectionnelle. La culture dévoilée dans son concept boucle la boucle en tant qu'elle apparaît en fait comme une question : celle du sens de ses productions et, aujourd'hui, des productions que nous pourrions peut-être qualifier de « post-culturelles ».

12. Les arts appliqués ne sont-ils pas la quintessence de la symbiose entre création des formes, lois externes de composition et travail collaboratif?

« On peut dire que les hommes se classent d'après les différentes significations qu'a pour eux le concept d'infini. »

Georg Simmel¹³

Il est important de comprendre le tragique comme une modalité d'être toute métaphysique suivant la définition qu'en donne l'auteur lui-même et que nous avons déjà citée plus haut. Est tragique un processus qui comprend en lui-même ses propres conditions de destruction, c'est pourquoi ces conditions apparaissent au même moment que la ressaisie. On peut donc dire que la culture – comprise comme un lien dévoilé entre les sujets, dans tout leur dynamisme, et les objets, dans leur pérennité de droit – n'est tragique que si l'on maintient certains postulats. Comme le processus d'acculturation présuppose une dichotomie entre le sujet et l'objet, la compréhension de son concept exige que l'on soit au clair sur ces deux principes. Le sujet apparaît dans le processus culturel non pas comme une unité *a priori* mais dans un devenir-unité toujours en chemin vers un accomplissement incertain. L'âme est un *télos* : elle est auto-constitution tout autant qu'auto-constitutive, accomplissement d'elle-même dans la tension qui lui est propre vers l'unité. L'objet apparaît, quant à lui, dans les cristallisations individuelles dont l'existence, bien que théoriquement éternelle, est limitée dans l'espace. Il y aurait donc un moyen relativement simple pour mettre en cause la conception simmelienne de la culture : invalider d'un geste, et *a priori*, l'unité du sujet transcendantal et la stabilité de l'esprit objectivé, c'est-à-dire réduire à néant toute forme de « transcendance de soi »¹⁴. Cela, Deleuze et Guattari l'ont fait.

« S'orienter dans la pensée » n'implique ni repère objectif, ni mobile qui s'éprouverait comme sujet et qui, à ce titre, voudrait l'infini ou en aurait besoin. Le mouvement a tout pris, et il n'y a nulle place pour un sujet et un objet qui ne peuvent être que des concepts.¹⁵

13. Georg Simmel, *Journal posthume*, trad. S. Muller, Circé, 2013, p.29.

14. Vladimir Jankélévitch, « Georg Simmel, philosophe de la vie » in *La tragédie de la culture*, *op. cit.*, p.26.

15. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit Reprise, 1991, 2005, p.41.

Mais une lecture philosophique qui s'arrêterait si promptement à la première divergence axiomatique serait fort peu constructive et n'apporterait guère plus que l'expression dogmatique d'une préférence individuelle, d'une opinion. C'est pourquoi je demeurerai ici dans le système simmelien en le questionnant *de l'intérieur*. Dans cette perspective, la principale question laissée précédemment en suspens est celle du sujet qui a objectivé son propre processus d'acculturation, le sujet rendu étranger à lui-même. Ce sujet, rappelons-le, n'est ni nié, ni dissous par l'auteur qui, cependant, ne l'aborde pas. La raison de ce passage sous silence est la suivante : ce sujet rendu étranger à lui-même pourrait précisément s'incarner en l'auteur, mais l'auteur, dualiste qu'il est, est incapable de se ressaisir lui-même ressaisissant. Ainsi, le lieu duquel l'auteur s'adresse à nous, en regard du discours tenu, se révèle comme ambigu : le sujet étranger est-il encore *en acculturation* ou est-il sorti du processus ? Le philosophe pense-t-il la question de la culture de l'intérieur ou a-t-il subrepticement succombé à la tentation de se positionner en surplomb, en-deçà, au-delà ? Dans le premier cas n'y a-t-il pas paralogisme ? Dans le second, impossibilité métaphysique ? Quoi qu'il en soit, il y a ici un *impensé* qui mérite toute notre attention.

Si l'on conserve le discours simmelien sur la culture, la question du statut de ce sujet qui exprime indirectement sa propre expulsion du processus d'acculturation reste sans réponse. Mais cette absence de réponse, elle, s'explique. La tragédie de la culture fraîchement notifiée, le penseur, coincé dans son présent, se trouve, tel l'âne de Buridan, à équidistance de deux possibilités métaphysiques : le cas négatif où « il est trop tard pour la culture » et celui, positif, où « il n'est pas (encore) trop tard ». Le premier cas constitue d'ailleurs un point sur une ligne de pensée qui mènera semble-t-il, non sans fatalité, à la dialectique négative d'Adorno.

L'art devient ainsi un simple exposant de la société, et non pas un ferment de sa transformation. Par là est approuvée cette évolution de la conscience bourgeoise, qui rabaisse toute création spirituelle au niveau d'une simple fonction, au niveau de quelque chose qui existe seulement pour autre chose, pour en faire finalement un article de consommation.¹⁶

Cela dit, à aucun moment l'auteur entrevoit dans son texte une « suite » du processus dont la discrédence ne serait alors que l'origine. Le texte demeure descriptif et se concentre métaphysiquement sur une dynamique processuelle propre sans jamais, et malgré certains aspects à tendance alarmiste, devenir normatif ou dogmatique. Tant l'écriture que la publication – c'est-à-dire la mise en circulation publique effectuée en toute lucidité par l'auteur – de ce texte témoignent à la fois d'une conscience certaine de l'impossibilité d'un achèvement de la culture

.....
16. Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Gallimard Tel, 1958, 1962, p.34

arrivant tel un couperet que de l'imprévisibilité de la « suite » des événements historiques. En effet, l'absence de vaticination dans le texte ne saurait légitimer l'idée suivant laquelle il serait l'expression d'un mauvais présage. On peut donc dire que la culture, pour Simmel, demeure susceptible de muter dans son concept et n'est pas simplement épuisée suite à la constatation de son essence tragique. C'est face à cette possibilité de mutation que le sujet rendu étranger à lui-même se situe et, ne l'ayant pas *traversée*, il n'est pas (encore) en mesure de la comprendre. Nous pouvons donc lire le texte simmelien plus de cent ans plus tard avec, non plus une « conscience certaine », mais bien plutôt la certitude que la culture, bien davantage – et à défaut de s'interrompre brutalement –, se transforme sans cesse. Si l'on maintient donc que la culture n'a jamais cessé d'être mais s'est transformée, c'est l'essence de cette transformation qu'il s'agit pour nous de ressaisir pour mieux la confronter au tragique simmelien.

Cette transformation n'a pas uniquement eu lieu dans le concept de culture lui-même – bien qu'aujourd'hui on préférera davantage parler d'espace public et d'acteurs culturels que d'esprit objectif et d'âmes en route vers elles-mêmes –, mais bien plutôt dans la nouvelle disposition *formale* des œuvres. Si j'utilise le néologisme *formal* c'est parce qu'on ne saurait entendre cette remise en question profonde et radicale du principe même de forme dans les œuvres comme le simple passage d'un type de forme à un autre. C'est bien plutôt d'œuvres envisagées comme réflexions sur leurs propres conditions de possibilité formelle qu'il s'agit ici : des œuvres dont la forme consiste en une remise en question profonde du principe de forme. À titre d'exemple, prenons le passage de l'impressionnisme à l'expressionnisme : malgré leurs divergences de fond, les courants ne remettent pas en question les champs artistiques dans lesquels ils opèrent au même titre (peinture, musique, etc.) ; c'est d'ailleurs pour cela qu'il est aisé de les confronter en tant que courants. En ceci leurs différences sont formelles et non *formales*. Mais lorsque John Cage propose *4'33"*, l'œuvre apparaît comme une réflexion sur les conditions de possibilité de la musique *en général*, en droit comme en fait, c'est-à-dire sur le dispositif d'exposition que les œuvres dites musicales ne font qu'exploiter sans intentionnellement le problématiser : en ceci, *4'33"* est une œuvre *formale* au même titre d'ailleurs que *One and Three Chairs* de Kosuth ou que les *Instruction pieces* de Yoko Ono. Dans les cas les plus radicaux, cette disposition apparaîtra comme une certaine tension vers une auto-dissolution de la forme que l'on peut percevoir déjà, au moins comme intention, avec l'atomisation opérée par la musique dodécaphonique, pour se manifester d'une manière différente dans les grands formats de Pollock, dans les tapis *Fragmented Memory* de Philip Stearns¹⁷ ou encore dans les *Desintegration loops* de William Basinsky.

Cette dimension à proprement parler « métaformelle » se trouve elle-même conditionnée

.....
17. Voir : <https://phillipstearns.wordpress.com/fragmented-memory>.

par plusieurs nouveaux paramètres qui n'étaient tout simplement pas encore objectivés au début du XX^{ème} siècle ; parmi eux retenons : l'ouverture des œuvres au sens le plus large (œuvres participatives, œuvres collaboratives, œuvres mobiles, œuvres structurellement indéterminées, œuvres génératives, œuvres aléatoires, etc.), la théorisation sociologique de la réception, le rôle et l'échelle des masses tant dans l'élaboration des produits que dans les processus de démocratisation ou encore la question du rapport entre unicité et reproductibilité. Il s'agit pour nous de montrer que le fonds commun de ce tournant *formal* repose sur le maintien d'une idée de la culture finalement peu éloignée de celle de Simmel, mais augmentée d'un subtil changement dans la perception et les rôles de l'infini, changement entendu, comme nous le verrons, à de multiples niveaux.

Umberto Eco expose dans son ouvrage *L'œuvre ouverte* une intéressante généalogie de travaux prétendument et intentionnellement ouverts tels que la *Klavierstück XI* de Stockhausen, la *Sequenza pour flûte seule* de Berio, *Scambi* de Pousseur ou encore la *Troisième sonate* de Pierre Boulez. Évoquant Jean-Paul Sartre, Eco souligne que désormais :

Pour définir l'objet, il faut le replacer dans la série complète dont il fait partie. On substitue ainsi au dualisme traditionnel de l'être et du paraître, une polarité de l'infini et du fini qui situe l'infini au cœur même du fini.¹⁸

Rien de plus illustratif de cette nouvelle situation de l'infini que ce que le graphisme appliqué actuel appelle : identité générative¹⁹. L'identité institutionnelle y apparaît comme un principe *formal*, c'est-à-dire qu'il n'y a plus une seule forme qui exprime, signifie ou symbolise – par exemple : le sigle bien connu de la marque Nike –, mais bien plutôt autant de formes qu'il y a d'individus constitutifs de l'entreprise, chaque individu pouvant avoir sur sa carte de visite ou son uniforme de travail l'exemplaire unique et fini d'un symbole graphique – mobile ou immobile – issu d'une série en droit infinie. Cependant, la ressaisie intégrale de cet infini dans un objet fini demeure possible à condition de considérer exclusivement l'algorithme de génération, ce qui ne peut se faire qu'au détriment des générés dans leurs singularités propres. En termes simmeliens, cela se traduirait par une migration de l'intérêt porté sur les cristallisés vers la cristallisation elle-même : l'identité à proprement parler ne se ressaisit plus comme un être fini mais comme la série infinie des êtres réduits dans leur objectivité au statut d'instance de quelque chose de supérieur, de méta. Mais, en fait, comme la série n'est jamais finie,

18. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Seuil, 1962, 1965, p.31.

19. Voir par exemple : <http://www.okdeluxe.co.uk/cop15/>, l'identité graphique générative de la quinzième *United Nations Climate Change Conference*, ou encore : <http://www.thegreeneyl.com/mit-media-lab-identity>, un projet d'identité graphique générative pour le *MIT Media Lab*. Le réseau Alumni de l'EPFL s'est lui aussi offert une identité générative : <https://www.epflalumni.ch/fr/nouvelle-identite-generative/>.

l'identité elle-même apparaît d'autant plus comme un mouvement : tantôt (en droit) elle est le mouvement de cristallisation des singuliers, tantôt (en fait) elle est elle-même mouvement en ceci qu'à chaque nouvelle émergence d'un singulier elle apparaît sous de nouveaux auspices. Dans le contexte génératif, ce qui se produit entre le graphiste et son client n'est pas différent de ce qui a lieu entre le compositeur d'œuvres ouvertes et ses interprètes.

En somme, l'auteur offre à l'interprète une œuvre à *achever*. Il ignore de quelle manière précise elle se réalisera, mais il sait qu'elle restera *son œuvre*.²⁰

Du côté du sujet, l'intensité ou l'affirmation individualiste est doublement renforcée par l'art génératif, l'aléatoire ou encore les œuvres ouvertes. Premièrement l'unicité d'un généré n'est pas identique à celle d'un tableau de Van Gogh : le généré est unique *relativement* à une série infinie qui apparaît alors comme l'arrière-plan flou, le négatif du généré en question qui s'en trouve alors d'autant plus contrasté, démarqué, mis en valeur comme pièce unique. Pour le dire autrement, l'unicité du cristallisé génératif est intentionnelle, en ceci elle est plus forte que l'unicité accidentelle ou nécessaire – dans tous les cas *absolue* – d'une œuvre d'art traditionnelle, car elle apparaît comme une *plus-value* ; cette *plus-value* d'unicité « injectée » dans l'œuvre exprime un certain individualisme, une subjectivité forte qui n'a en fait jamais été dissoute. Deuxièmement, la personnalité de l'artiste est invoquée – fût-ce indirectement – à *chaque exécution* du générateur : en effet, à l'extrême on pourrait dire que le dispositif génératif n'est là que pour éviter au client de devoir à chaque fois passer commande à l'artiste ; en ceci, le générateur apparaît non plus comme une œuvre de l'artiste mais comme une partie, certes objectivée, de son esprit subjectif propre. L'algorithme, c'est véritablement le devenir-objectif de l'artiste : ce dernier, non satisfait d'être créateur, se trouve méta-créateur, c'est-à-dire créateur d'objets créateurs, objets tout autant susceptibles de lui échapper.

Du côté de l'objet, le phénomène le plus marquant est peut-être cette nécessité d'une incorporation de son « au-dehors », nécessité paradoxalement constitutive de l'œuvre elle-même dont l'effet principal est de rendre flou le tracé qui lui conférait sa finitude objective tout autant que son autonomie. L'objet devient de moins en moins « idéellement immuable » (p.186). La chanteuse islandaise Björk, avec son album *Biophilia*, proposait une application pour iPad qui permettait à l'utilisateur, sur la base d'un important ensemble de fragments sonores pré-enregistrés (voix, instrumentation, percussion, effets, etc.), de construire « sa version » des chansons de l'album suivant un voyage qu'il effectuait à la première personne dans des mondes virtuels conçus pour l'occasion. C'est l'aspect constitutif que revêt le consommateur-auditeur-utilisateur qui est ici marquant : en effet, si sans lui il n'y a pas d'œuvre, le produit acheté présuppose en fait, mais aussi en droit – c'est là que réside la « nouveauté » –, toujours déjà sa

.....
20. Umberto Eco, *op. cit.*, p.34.

propre consommation. Cela se généralise d'ailleurs à l'ensemble des arts interactifs et en particulier aux jeux vidéo dont l'expérience esthétique ne saurait avoir lieu sans un engagement actif du côté des consommateurs, engagement toujours déjà présupposé par les producteurs. Ce que nous avons appelé le patrimoine culturel apparaît ici sous des modalités bien plus dynamiques que cette « réserve » (p.212) évoquée par l'auteur : son rôle dans l'acculturation n'en est que plus accentué.

En outre, si le concept de culture s'est moins métamorphosé que les œuvres elles-mêmes, c'est que, et malgré leur nouvelle disposition *formale*, les œuvres modernes et contemporaines demeurent des objets *finis*, mais sous d'autres modalités.

Le simple fait, sur le plan formel, que le sujet a posé quelque chose d'objectif, et que sa vie a pris corps à partir d'elle-même, est ressenti comme signifiant, car précisément, seule l'autonomie de l'objet ainsi façonné par l'esprit peut résoudre la tension fondamentale entre le processus et le contenu de la conscience. (p.187)

Pour Simmel, la finitude de l'objet était déterminée essentiellement par son autonomie. La finitude des objets *formaux* du XX^{ème} apparaît davantage comme un devenir-fini qui peut se présenter de multiples façons : il peut s'agir par exemple du processus de documentation d'œuvres éphémères (par exemple scénographiques ou installatives) ou de l'expression de l'intention de laisser la responsabilité de la finalisation au consommateur ; mais l'objet culturel doit être, à un moment donné, fini, car pour qu'il y ait une « logique culturelle des objets » – une « finalité culturelle » –, il doit bien y avoir des objets, c'est-à-dire qu'il doit y avoir des objets finis – car dénombrables – en mesure d'apparaître comme les *relata* constituant – fût-ce dans une stabilité très éphémère – la relation objective que représente entre eux la culture. Ils doivent, d'une manière ou d'une autre, se rattacher à cette dernière pour se constituer comme objets culturels. Ce qui a changé notamment, c'est la dissolution de cette autonomie caractéristique d'une conception de l'art acquise durant les siècles précédents au profit d'une autonomie du processus d'acculturation dont dépendent désormais les objets culturels.²¹

Après le XX^{ème} siècle, ce qui apparaît dans la question de la culture n'est donc pas une rupture dans le processus d'acculturation suite à une intensification de la discrépance. Ce qui apparaît se constitue plutôt comme un déplacement dans la visée culturelle, un changement de contenu dans le concept de culture : là où Simmel voyait encore dans la culture objectivée une « nécessité idéale » (p.201), une « nécessité culturelle pure » (p.208), cette « logique culturelle des objets » apparaît pour nous aujourd'hui comme le nouvel objet propre de l'activité culturelle. Ainsi donc, et relativement à la définition simmelienne de la culture, les œuvres *formales*

21. Voir entre autres le chapitre « Déliations et autonomie » de l'ouvrage synthétique de Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Folio essais, 1997.

ne sont pas des œuvres post-culturelles mais bien des œuvres méta-culturelles. Le propre de la conception simmelienne, c'est une postulation où la culture joue, dans le discours, le rôle problématique d'hypostase.

À ce titre, notons que rien ne légitime finalement la manière dont le sujet singulier se sent « accablé du sentiment de sa propre insuffisance et de sa propre impuissance » (p.212) sinon justement l'hypostase de la culture et les responsabilités nécessairement éthiques qui, bien que jamais vraiment formulées comme telles dans le texte de Simmel, sont pourtant bien suggérées, d'autant plus en regard du phénomène de discrédance. L'exigence culturelle dont parle Simmel ne se présente comme telle qu'étant donné une culture dont on croit pouvoir définitivement ressaisir le concept et dont il faudrait ensuite maintenir l'existence pour des raisons étranges et de prime abord invisibles.

S'il a fallu, dès les années 1920, près de trente ans pour que « l'art des fous » devienne « art brut », c'est que cette culture a été confrontée à quelque chose qu'elle n'a pas pu incorporer immédiatement. L'art brut n'est-il pas, en quelque sorte par définition, cet art capable d'« être art » sans être pourtant ni *issu de* ni *destiné à* la culture ? La question des modalités d'incorporation de l'« art nègre » par les institutions culturelles occidentales²² dévoile tout autant la culture à elle-même, dans son concept, comme quelque chose dont l'incomplétude pose problème. Art brut et art nègre nous permettent de comprendre quelque chose d'essentiel : *si la superficie infinie de la vitrine de l'esprit objectif constitue pour l'auteur un légitime sujet d'inquiétude, c'est uniquement à l'aune d'une conception finie de la culture*. Cette conception finie fait apparaître la culture comme un ensemble, une « réserve », formellement achevée (même si en fait de nouveaux items ne cessent de s'y incorporer) mais encore difficilement conciliable avec les éléments qui apparaissent essentiellement comme un non-elle (les œuvres des fous, les statues africaines, etc.) en tant qu'ils ne revendiquent aucune appartenance à la culture et ne prétendent contribuer à aucun processus d'acculturation.

Étant donné que la culture ne possède pas de forme concrètement unitaire pour ses contenus, mais que chaque créateur place son produit près de celui de l'autre comme dans un espace illimité, on a cette production massive d'objets où chacun revendique pour soi, non sans légitimité, une valeur culturelle et fait également naître en nous le désir de l'exploiter comme tel. Le caractère informel de l'esprit objectivé, dans sa totalité, lui permet un rythme de développement laissant bien loin derrière lui celui de l'esprit subjectif, à une distance qui va rapidement croissant. (p.215)

L'histoire et les faits semblent ainsi nous pousser à devoir mettre en doute jusqu'à la dis-

22. Question posée par exemple par le court-métrage *Les statues meurent aussi* de Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet, où la culture apparaît comme une « botanique de la mort ».

créance elle-même : une fois le concept de culture ressaisi, l'esprit subjectif donne respectivement dans le méta-culturel – dans le discours culturel sur la culture – ; une fois la forme conscientisée, il donne dans le méta-formel (dans le *formal*, dans la forme de la forme) et *force* ainsi le penseur à re-ressaisir le processus de la culture comme *échappée à lui-même*. La dis-créance n'a lieu que si l'on maintient une idée fixe, finie, de la culture, si l'on *croit* secrètement à la fin prochaine du processus, si l'on tente de ressaisir ce mouvement d'échappement qui semble pourtant insaisissable – à l'instar chez Simmel de la vie elle-même – ; or la culture apparaît bien plutôt *a posteriori* comme un développement transformationnel et, ma foi, imprévisible, tant et si bien que l'on aurait plutôt envie d'affirmer aujourd'hui, en quelque sorte, exactement l'inverse : *c'est la culture, constituée par une quantité finie d'objets, qui apparaît comme infinie en tant qu'elle se déploie de manière absolument imprévisible et sans interruption*. Là où la culture apparaissait comme une hypostase et où il était question pour la création artistique d'assurer la pérennité de la culture, le défi consiste désormais – pour les intéressés²³ – à créer un objet qui puisse entrer dans le processus d'acculturation, à créer des institutions qui possèdent une chance de se pérenniser, à expérimenter des activités et à voir si elles tiennent ou non dans le monde... Cela n'empêche pas les œuvres d'avoir une effectivité réelle : les *ready-made* et le *hacking* montrent très bien comment certaines œuvres ou certaines activités culturelles dévoilent rétroactivement un pouvoir de reconfiguration du monde.

La qualité des productions culturelles – la « limite qualitative » (p.212) – est garantie non plus par le génie des artistes, de « l'intérieur » (p.212) par la subjectivité, mais par la logique implacable des catégories, c'est-à-dire par un processus rationnel externe d'auto-régulation, de codétermination de la quantité et de la qualité, processus qui désormais, s'il autorise *a priori* l'affleurement de toutes les formes (émergence de la quantité), se déploie *a posteriori* suivant une dynamique d'affranchissement perpétuel dont la réussite ne dépend que de certains objets (émergence de la qualité). D'une *métaphysique de la culture* où la culture était envisagée comme une hypostase, un *a priori*, l'on est passé en quelque sorte, avec le XX^{ème} siècle, à une *culturologie* où la culture apparaît au même titre qu'un écosystème ou un métabolisme, comme le *résultat* d'une activité incessante des êtres humains où création et ressaisie, intérieur et extérieur, producteur et consommateur tendent à s'identifier.²⁴

Ce que nous appelons *culturologie* peut être entendu comme l'ensemble comprenant à la fois les activités d'étude du processus culturel et celles qui contribuent à son développement : théorie et pratique s'identifient dans des corps de métier devenus tellement hybrides qu'ils ap-

23. Car du coup la culture, comme elle n'est plus hypostasiée, n'apparaît plus comme une nécessité *a priori* mais comme une possibilité *a posteriori*.

24. L'on pourrait alors demander : ne serait-ce pas là un « retour » à cet « état naturel » de la culture évoqué précédemment ?

paraissent parfois comme indéterminables, du moins lorsqu'on tente de leur appliquer des catégories traditionnelles, telles que « curateur », « artiste », « philosophe », etc. À titre d'exemple, on considérera une formation particulière offerte par la haute école d'art et de design de Genève (HEAD). Cette formation mêle des connaissances et des compétences – éducation, transmission, pratique de l'art, compétences esthétiques, compétences critiques, approches théoriques et recherche – qui illustrent bien l'idée d'un cursus pour le moins composite.²⁵

Cette *culturologie* ne semble possible qu'aujourd'hui, c'est-à-dire quelques décennies après la ressaisie de la culture par elle-même, ressaisie à l'orée de laquelle se situe encore la conception simmelienne. Ce qui persiste de l'idée simmelienne, c'est le principe d'un espace public, intersubjectif, dans lequel les subjectivités particulières trouvent un moyen de s'accomplir comme telles. En ceci, comme nous l'avons dit, l'idée de la culture n'a pas énormément changé. Là où elle a changé, par contre, c'est dans sa finitude : la culture est maintenant un processus infini et perméable dans lequel les pôles subjectifs et objectifs s'identifient. L'image paradigmatique de cette identification symétrique réside peut-être dans les arts performatifs où l'artiste en action est l'œuvre²⁶, où l'objet est le sujet. La culture apparaît *a posteriori* comme la fuite d'elle-même, elle n'est plus asservie à la tragédie d'une finitude possible face à sa propre ressaisie, elle est bien plutôt l'expression même d'un possible infini.

Mais dans le rapport qu'elle instaure entre la qualité et la quantité, et en regard de la quantité exponentielle tout autant que de la diversité démesurée des contenus qui peuplent notre monde actuel, la culture est soumise à un nouveau problème épineux : celui des conséquences de la globalisation dans un tel processus et des risques d'une tension vers l'homogénéité. La quantité, que Simmel concevait comme illimitée, possède, dans un monde globalisé encore inconcevable pour lui, une limite écologique de droit, symbolisée en fait, par exemple, par l'indépassable espace que représente la surface terrestre. Comment le processus évoluera-t-il étant donné cette limite ? Saura-t-il gérer sa propre auto-référentialité ? La logique, qui assure la qualité de l'extérieur par codétermination avec la quantité, cette logique qui, semble-t-il, a suppléé à la métaphysique d'une culture hypostasiée, est-elle encore valide dans un monde dont l'infinité s'érode au point d'en devenir problématique ?

Ne pourrait-on pas affirmer – pour rendre avant de conclure un dernier hommage au vocabulaire simmelien – que la discrépance qu'il diagnostiquait entre le subjectif et l'objectif s'est subrepticement déplacée entre le quantitatif et le qualitatif ? Cela confirmerait l'idée selon laquelle la culture n'est qu'une fuite de sa propre ressaisie – « échappée à elle-même » – tout en

25. Voir <http://www.hesge.ch/head/formations-recherche/master-arts-visuels-trans>.

26. Voir par exemple la performance *I like America and America likes Me* de Joseph Beuys dont seuls des témoignages textuels et filmiques, des dessins et des photographies sont en mesure d'attester l'existence.

réaffirmant son essence conflictuelle et son aspect de tension (p.179). Mais le XX^{ème} siècle débarrasse de manière irrémédiable cette tension de tout *relatum* déterminé et en permet une ressaisie absolument générique. Il ne s'agit donc plus de tentatives finies pour résoudre une tâche infinie (p.185) – celle de réconcilier le sujet et l'objet – mais bien plutôt d'une tentative infinie sans dessein ni motif.

Bibliographie

Ouvrages de Georg Simmel

- Georg Simmel, *La tragédie de la culture*, trad. S. Cornille et P. Ivernel, Rivages poche, 1988
Georg Simmel, *Journal posthume*, trad. S. Muller, Circé, 2013
Georg Simmel, *Philosophie de l'argent*, trad. S. Cornille et P. Ivernel, PUF, 1987, 2014
Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, trad. J.-L. Vieillard-Baron, Payot, 1989, 2004
Georg Simmel, *Le conflit*, trad. S. Muller, Circé Poche, 1995, 2003

Ouvrages cités

- Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Gallimard Tel, 1962
Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Seuil Points, 1962, 1965
Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit Reprise, 1991, 2005
Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Folio Essais, 1997

Sélection d'ouvrages consultés

- Theodor Adorno et Max Horkheimer, *Kulturindustrie*, trad. E. Kaufholz, Allia, 2012
Theodor Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*, trad. C. David, Allia, 2010
Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. M. de Gandillac, Folio Plus, 2000
Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques, interactions au XX^{ème} siècle*, Minerve, 1998
Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Seuil Tel Quel, 1975
John Cage, *Confessions d'un compositeur*, trad. E. Patton, Allia, 2013
Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, trad. M. Kaltenecker, Contrechamps, 1978, 1997
Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980
Claude Duverney, *Lire Kant*, Slatkine Érudition Genève, 2015
G.W.F. Hegel, *Esthétique*, trad. C. Bénard, Le Livre de Poche, 1997
Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, trad. N. Debrand et B. du Crest, Folio Essais, 1954, 1989
Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, trad. P.-H. Gonthier, Folio Essais, 1964, 1985
Ilya Prigogine, *La fin des certitudes*, Odile Jacob, 1996, 2009
Paul-Louis Siron, *Aspects de la musique contemporaine 1960-1980*, L'aire musicale, 1981
Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie*, Points Essais, 2000