

## ***Merveille et altermodernité\****

par YVES CITTON avec une introduction par EMILIA MARRA

### **Introduction**

Avec l'aimable autorisation de l'auteur, nous présentons ici aux lecteurs de La Deleuziana un extrait du texte *Merveille et altermodernité* d'Yves Citton, écrit en conclusion du volume collectif *Imagination scientifique et littérature merveilleuse. Charles Tiphaigne de La Roche* (édité par Yves Citton, Marianne Dubacq, Philippe Vincent, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, «Mirabilia», pp. 392). Dans cet essai, à l'intérieur duquel il est impossible de distinguer le discours autour de l'œuvre de Tiphaigne de celui conduit par le même Tiphaigne, le médecin normand y est présenté en tant que représentant parfait de l'altermodernité. Ce concept, tiré du dernier livre de la célèbre trilogie de Hardt et Negri, donne le nom à un processus d'émancipation, un processus de détachement des formes privilégiées par la modernité occidentale, en direction d'un ailleurs possible, d'une ligne mineure face aux vecteurs de cette autorité.

Citton partage la nécessité de partir d'un ailleurs afin de mieux comprendre les enjeux de notre présent, et dans cette étude il nous propose une expérimentation, à savoir la tentative d'installer la puissance du concept d'altermodernité sur le plan de la temporalité. Pour ce faire, il se détache de l'idée selon laquelle cet ailleurs devrait concerner un lieu géographique, à utiliser comme modèle explicatif (direction choisie par les études postcoloniaux, auxquelles Negri et Hardt se réfèrent, en dialoguant avec l'Amérique latine, la Chine et l'Inde), en proposant une double séparation : premièrement, le fait de choisir un écrivain du XVIII<sup>e</sup> siècle marque une distance temporelle immédiate entre le lecteur et les textes pris en considération, et par conséquent un décalage dans les critères interprétatifs à utiliser dans la lecture ; deuxièmement, en considérant le rapport entre cet écrivain et son temps, on se trouve dans une profonde ambiguïté, caractéristique fondamentale de l'altermodernité. À partir de l'analyse du merveilleux, catégorie qui regroupe à la fois les lois de Dieu et les esprits de la nature, les miroirs et les microscopes, Citton nous montre les traits oppressifs et, en même temps, les directions antiautoritaires de tout

---

\* Ce texte est un fragment d'un chapitre déjà publié par l'auteur dans un ouvrage collectif qu'il a codirigé, *Imagination scientifique et littérature merveilleuse: Charles Tiphaigne de La Roche*, et correspond ainsi aux pages 340 à 353 ce celui-ci.

outil de création de simulacres – ce que Deleuze indique précisément comme caractère central de la modernité – en insistant sur le fait que notre être *witnessing of the virtual* va forcément influencer notre lecture de la réalité.

Dans la dernière partie de ce travail, que l'on trouve ici publié, Citton met en dialogue Tiphaigne avec Simondon, en montrant leur goût, esthétique et ontologique, pour la logique de l'élémentaire, qui porte les deux à s'interroger sur l'autre côté de la pièce d'une investigation autour du merveilleux et de la technique, à savoir sur les processus de subjectivation. En ce faisant, la barrière dichotomique entre naturel et surnaturel commence à craquer, et c'est ainsi que les médiations techniques déterminantes de cette sorte de réalité augmentée, dans laquelle nous nous trouvons et agissons, peuvent être repensées en tant qu'usine potentielle de contre-conduits et de pratiques alternatives à celles encouragées par le canon capitaliste, ce même canon qui les avait créées à son propre avantage. L'invitation de Citton est d'y croire sans y croire, comme Tiphaigne avait fait par rapport à son propre temps et comme il a enseigné à le faire dans son œuvre, afin de bénéficier d'un possible dans l'absence duquel (désormais on le sait très bien) on étouffe.

Emilia Marra

### **Le merveilleux entre magie, religion et technique**

Un ultime cadrage, encore plus large, nous permettra de situer le merveilleux altermoderne illustré par Charles-François Tiphaigne de La Roche (1722-1774) dans la trajectoire allant de la « magie » projetée par les modernes sur les populations « primitives » à l'esthétique dont les mêmes modernes font relever des textes littéraires du type de ceux que publie le médecin normand<sup>1</sup>. Pour ce faire, il faut se tourner vers la dernière partie du livre que le philosophe Gilbert Simondon consacrait en 1958 au *Mode d'existence des objets techniques*. Il y esquissait une vaste schématisation selon laquelle un univers primitif de réticulation magique se serait scindé en deux pans, séparant d'un côté l'univers des objets techniques, de l'autre celui d'un imaginaire religieux, générant du coup un besoin de réunion que viendraient tenter de combler les activités de simulation esthétique. Un tel schéma mérite d'être présenté ici dans la mesure où il permet mieux que tout autre de rendre compte du rapport à la fois étroit et a priori surprenant qu'entretiennent les inventions techniques et l'imaginaire merveilleux dans l'œuvre de Tiphaigne.

---

<sup>1</sup> On trouvera dans le livre de Guy Marcy (1971) une réflexion remarquablement riche sur les différentes fonctions du merveilleux (contestataire, suggestive, thérapeutique, explorative, transphysique) dans l'œuvre de Tiphaigne.

Gilbert Simondon nous invite donc à imaginer l'univers magique comme « déjà structuré, mais selon un mode antérieur à la ségrégation de l'objet et du sujet ; ce mode primitif de structuration est celui qui distingue figure et fond, en marquant des points-clés dans l'univers » (sommets de collines, lieux protégés par des barrières naturelles, sources, points de confluence, levers de soleil, solstices, équinoxes, etc.) :

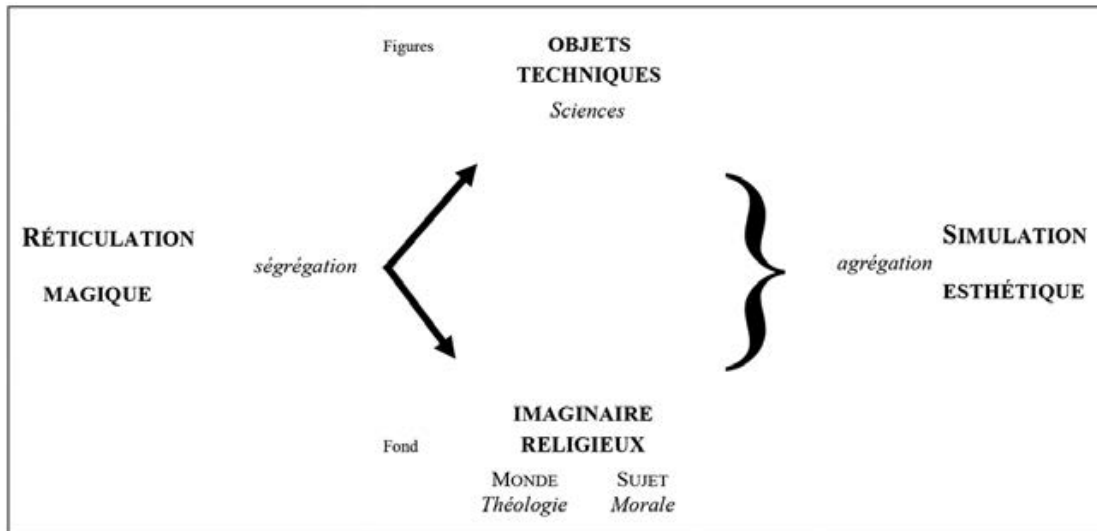
Précédant la ségrégation des unités, s'institue une réticulation de l'espace et du temps, qui met en exergue des lieux et des moments privilégiés, comme si tout le pouvoir d'agir de l'homme et toute la capacité du monde d'influencer l'homme se concentraient en ces lieux et en ces moments. [...] Ces points et ces moments ne sont pas des réalités séparées ; ils tirent leur force du fond qu'ils dominent ; mais ils localisent et focalisent l'attitude du vivant vis-à-vis de son milieu. (Simondon 1958: 163-164; cf. Gell 2006: 159-186)

Sans chercher à donner de cadre historique précis à ce qui relève surtout d'une généalogie conceptuelle, Simondon fait émaner la technicité d'une ségrégation de cette unité réticulaire magique. D'un côté émergent les objets techniques, qui s'isolent comme des figures devenues indépendantes de leur fond originel, pour acquérir une fonction instrumentale utilisable en n'importe quel point de l'espace et du temps.

Fragmentant les schématismes de plus en plus, [la technique] fait de la chose l'outil ou l'instrument, c'est-à-dire un fragment détaché du monde, capable d'opérer efficacement en n'importe quel lieu et dans n'importe quelle condition, point par point, selon l'intention qui le dirige et au moment où l'homme le veut. La disponibilité de la chose technique consiste à être libéré de l'asservissement au fond du monde. La technique est analytique, opérant progressivement et par contact, laissant de côté la liaison par influence. Dans la magie, le lieu singulier permet l'action sur un domaine tout entier, comme il suffit de parler au roi pour gagner tout un peuple. Dans la technique au contraire, il faut que toute la réalité soit parcourue, touchée, traitée par l'objet technique, détachée du monde et pouvant s'appliquer en n'importe quel point à n'importe quel moment. (Simondon 1958: 170)

De l'autre côté de cette ségrégation émerge un imaginaire religieux qui reprend les propriétés du fond, abandonné par les figures qui ont désormais pris leur autonomie sous la forme d'objets techniques : « pendant que les points-clés s'objectivent sous forme d'outils et d'instruments concrétisés, les pouvoirs de fond se subjectivent en se personnifiant sous la forme du divin et du sacré (Dieux, héros, prêtres) » (*Ibid.*: 168). En compensation d'un univers composé d'objets techniques coupés de leur milieu et réduits à des fonctions déterritorialisées, l'imaginaire religieux doit prendre en charge le *travail de territorialisation et d'intégration* qu'accomplissait le réseau

donnant sa consistance à la réticulation magique. C'est à cet imaginaire religieux qu'il incombe de constituer une relation par laquelle un Sujet se sente appartenir à un Monde. « La religion a donc par nature la vocation de représenter l'exigence de la totalité » (*Ibid.*: 173), ce qu'elle fait à la fois sur un plan théorique (par l'intermédiaire de la théologie) et sur le plan pratique (à travers la morale).



Cette intégration dans le réseau d'un monde (plus ou moins) consistant a pour pendant le *processus de subjectivation* par lequel un être acquiert un sentiment d'existence individuée. « La technicité suppose qu'une action est limitée à ses résultats ; elle ne s'occupe pas du sujet de l'action pris dans sa totalité, dans la mesure où la totalité de l'action est fondée sur l'unité du sujet ». La pensée religieuse prend en charge « une recherche du sens du devenir et de l'existence des phénomènes donnés (donc répondant au *pourquoi* ?), alors que la pensée technique apporte un examen du *comment* ? de chacun des phénomènes » (*Ibid.*: 173).

On reconnaît dès ici une des particularités du type très original de merveilleux sollicité par Tiphaigne, non seulement pour peupler les mondes d'Amilec, de Giphantie ou des Zaziris, mais aussi bien pour rendre compte des comportements amoureux. C'est bien « l'insertion dans un milieu » ou « la liaison par influence » qui sont au cœur de l'explication de l'amour par l'émanation de matière sympathique, comme elles sont au cœur de l'explication des affects par les démangeaisons et les piqûres de moucherons de Giphantie. Tout au long de son œuvre, Tiphaigne met en scène des processus de subjectivation par le milieu (généralement aérien). Au lieu toutefois de recourir aux motifs habituels que lui offrait l'imaginaire religieux pour rendre compte de la subjectivation et de l'intégration dans un monde doté de cohérence et de signification, sa plus grande originalité est d'aller chercher du côté de l'imaginaire technique lui-même de quoi combler le déficit de la pensée technique comme l'a bien montré Isabelle Mattazi (2013).

C'est ce qui apparaît clairement lorsque Simondon nous fait voir que « la pensée technique a par nature la vocation de représenter le point de vue de l'élément ; elle adhère à la fonction élémentaire. La technicité, en s'introduisant dans un domaine, le fragmente et fait apparaître un enchaînement de médiations successives et élémentaires » (*Ibid.*: 174). Si Tiphaigne est l'un de ceux qui peut le mieux nous aider à penser l'impact des objets techniques sur le développement de notre civilisation, ce n'est pas parce qu'il a eu le génie ou la chance d'entrevoir la photographie ou la vidéosurveillance. C'est parce qu'il s'est obstiné dès ses premières œuvres à imaginer la subjectivation humaine dans un univers régi par la logique de *l'élémentaire*. Les « molécules » que nous transpirons et inspirons à chaque moment de notre existence, les « esprits animaux » qui circulent entre nos nerfs et notre cerveau, les « graines » d'hommes qui expliquent et déterminent nos atavismes, les « esprits élémentaires » qui régissent notre monde depuis l'île de Giphantie et les Zaziris qui se jouent de nous comme nous nous jouons des animaux – tous relèvent de cette « préoccupation de l'élément » qui constitue l'horizon ultime de la pensée technique.

Le cadre d'analyse proposé par Gilbert Simondon permet ainsi de saisir au sein d'une même logique consistante les deux versants apparemment divergents de l'écriture tiphaignesque. Tout semble en effet devoir opposer le futurisme de l'imaginaire technologique, nourri des savoirs les plus avancés de l'époque dans le domaine de la physiologie, et le passéisme apparent de références littéraires renvoyant aux univers occultes de la magie, de l'alchimie et de la cabale. La « préoccupation de l'élémentaire » permet d'articuler ces deux pans de façon remarquablement cohérente. Tous deux convergent vers une représentation de relations sociales totalement restructurées par leurs médiations techniques, lesquelles ont le triple effet apparemment paradoxal mais en réalité parallèle de multiplier les simulacres, de globaliser notre perception du monde (grâce aux dispositifs de géovision décrits dans *Giphantie*) et d'atomiser notre perception de nous-mêmes (ramenée à ses éléments moléculaires).

Ce n'est donc pas d'une façon purement superficielle et anecdotique que le merveilleux tiphaignesque recycle des motifs puisés dans les mondes relevant globalement de « la magie » (cabalistique, alchimique, paracelsienne). Les esprits élémentaires de Giphantie, les génies, Zaziris et autres molécules sympathiques représentent la fonction de *réticulation* qui définit le fonctionnement de l'univers magique, tel que nous le fait concevoir Simondon. Ils sont ce qui *relie* les humains entre eux, ce qui canalise leurs possibilités d'*influence* sur le monde et ce qui rend compte de la façon dont ils ne sont eux-mêmes qu'un *nœud* dans le tissu de ce monde. Ils figurent de la façon la plus pure ce qui nous fascine aujourd'hui plus que jamais (et que nous ne comprenons encore guère mieux que nos ancêtres) : *la magie du réseau*.

## L'Ambivalence du merveilleux moderne

***Le type de merveilleux altermoderne incarné par Tiphaigne traduit en expérience esthétique les difficultés propres à la subjectivation dans un univers saturé d'objets techniques.***

L'imaginaire merveilleux déployé par Tiphaigne, loin d'être réactionnaire en ce qu'il serait tourné vers des instances surnaturelles, se caractérise par l'extrême résistance qu'il oppose à ce qu'il est désormais convenu d'appeler le « retour du religieux » – et c'est peut-être précisément cette résistance à remplir la fonction d'intégration et de subjectivation dévolue à la religion qui rend encore sa lecture déroutante pour nombre d'entre nous. Quoiqu'elle emprunte une partie de ses images à Paracelse ou à l'orientalisme des Génies, la magie du réseau n'a chez lui plus rien de magique. En même temps qu'il « élémentarise » les déterminants de nos subjectivations, il les coupe de toute possibilité de territorialisation : les mondes qu'il nous décrit flottent généralement dans l'air, et même lorsqu'ils ont besoin de racine, comme la vigne, il s'ingénie à vouloir les planter loin de leur terreau originel. Les réseaux d'influence qu'il nous fait entrevoir semblent suspendus dans le vide : ils relèvent très précisément d'un *worldwide web* dématérialisé dont les serveurs restent soustraits à la perception. Rien n'est fait pour relier ce réseau abstrait à la géographie matérielle de la planète Terre. Rien n'est fait non plus pour nous permettre de retrouver le confort rassurant des points-clés qui marquaient la réticulation de l'univers magique. Tiphaigne nous plonge dans un univers terriblement lisse et plane, fait de couches indistinctes et dépourvues de tout repère stable.

Loin d'ancrer des figures clairement individuées dans la substance d'un fond différencié et différenciant, il efface tout ce qui pourrait nous permettre de nous situer sur ce fond, d'où il fait bien plutôt émerger des populations que des individualités. Son univers est peuplé de « multitudes innombrables d'esprits », d'essaims de moucherons, de bancs de poissons, d'effluves de matière sympathique. Ce qui nous dérange et nous inquiète dans son œuvre, c'est peut-être précisément le fait qu'elle dépeint *une incapacité à se subjectiver* au sein d'un monde tellement sursaturé d'objets techniques qu'il en est arrivé à saper les bases mêmes des processus de subjectivation. Sa résistance à la fonction religieuse va si loin qu'il devient impossible de se sentir appartenir à un Monde et d'y développer une position de Sujet.

On tient ici une clé de lecture possible de cette œuvre déroutante : à travers les *mirabilia* dont il parsème son œuvre, Tiphaigne met en scène *le devenir technologique de la fonction magique*. Ce faisant, il nous fait sentir avec d'autant plus de force le déficit inhérent à l'univers ségréatif (analytique, élémentaire) des objets techniques

: l'intégration à un réseau reste purement abstraite, immatérielle – coupée de tout Monde concret et inhospitalière envers nos efforts de subjectivation<sup>2</sup>.

C'est en ce point, toutefois, que les vertus auto-discréditantes de la merveille permettent au merveilleux altermoderne de faire converger expérience anthropologique et expérience esthétique.

***L'expérience esthétique procurée par le merveilleux altermoderne invite à une simulation de réticulation dont l'enjeu premier est de nous aider à négocier les ambivalences multiples caractérisant notre insertion dans un tissu de médiations toujours plus denses.***

En conclusion de son analyse, Gilbert Simondon insiste sur le fait que le travail qui incombe à l'esthétique constitue « un équivalent de la pensée magique », puisque « l'œuvre d'art refait un univers réticulaire au moins pour la perception » (*Ibid.*: 180), mais sans jamais pouvoir espérer ni en recomposer l'unité originelle, ni se substituer à elle :

La véritable fonction esthétique ne peut être magique : elle ne peut être que fonctionnellement un souvenir et un réaccomplissement de la magie ; elle est une magie à rebours, une magie en sens inverse ; alors que la magie initiale est ce par quoi l'univers se réticule en points singuliers et en moments singuliers, l'art est ce par quoi, à partir de la science, de la morale, de la mystique, du rituel, surgit une nouvelle réticulation, un univers réel, en lequel s'achève l'effort séparé de lui-même qui est issu de la dislocation interne subie par la technique et la religion, et par conséquent, à travers ces deux expressions de la magie, par l'effort premier de structuration de l'univers. L'art reconstitue l'univers, ou plutôt reconstitue un univers, alors que la magie part d'un univers pour établir une structure qui déjà différencie et découpe l'univers en domaines chargés de sens et de pouvoir. (*Ibid.*: 193)

Tel qu'il s'incarne dans des productions esthétiques, le merveilleux altermoderne n'est ni un retour à la magie ancienne dont il tire son matériau figural, ni une fuite en avant dans cette nouvelle magie de substitution que sera la fonction esthétique, telle qu'elle se déploiera à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. On ne trouve en effet rien chez Tiphaigne de ce que le romantisme nous fera attendre de l'exaltation d'une subjectivité qui, dans

---

<sup>2</sup> On pourrait sans doute expliquer ainsi la lourdeur de la surcompensation moralisante que Tiphaigne insère dans son œuvre à travers ses longs passages satiriques. Dans le schéma proposé par Simondon, la morale, du côté de l'imaginaire religieux, a pour fonction d'assurer l'intégration pratique de Sujets dans un Monde : les lamentations de Tiphaigne sur l'amoralité de la modernité sont un autre moyen de faire sentir les mêmes difficultés de subjectivation qu'il exprime, à un autre niveau, par l'élémentarisation de nos esprits.

l'Art (muni d'un grand A), se retrouverait enfin (à nouveau) chez elle, figurée sur un fond qui lui rende justice, auquel elle puisse adhérer pleinement, pour s'y ressourcer et y gagner de nouvelles forces. Personne n'est plus radicalement anti-romantique que Tiphaigne – et c'est là sans doute ce qui peut expliquer la résistance ou l'indifférence de certains lecteurs à son égard.

L'esthétique dont participe le merveilleux altermoderne relève d'un art qui ne peut s'écrire qu'avec un petit *a* – un art mineur qui se présente moins comme « un réaccomplissement de la magie » que comme une magie « à rebours » et « en sens inverse ». Sans prétendre pouvoir réanimer les « points singuliers » et les « moments singuliers » qui donnaient sa force à la magie primitive, cet art fait son deuil de la singularité pour ne viser qu'à faire « surgir une nouvelle réticulation », laquelle ne prétend pas « reconstituer l'univers », mais cherche – plus modestement – à nous faire imaginer « un univers », un (autre) monde possible.

La fonction de cette nouvelle réticulation esthétique est certes *agrégative* : il s'agit bien d'opérer « en sens inverse » le mouvement qui avait scindé l'univers magique en opposant des objets techniques (proliférants) à un Sujet et à un Monde (évanescents). Il s'agit bien de cartographier le réseau des relations qui relie les différents « éléments » de l'univers technologisé, et de se demander – sans présupposer d'une réponse positive – si des formes satisfaisantes de subjectivation y sont possibles, et si oui, lesquelles.

L'esthétique du merveilleux altermoderne se sait – et se montre – relever d'une logique de la *simulation* qui renonce à la fois à la modestie et à l'arrogance de constituer une « représentation » du réel. Alors que « la magie part d'un univers pour établir une structure qui déjà différencie et découpe l'univers en domaines chargés de sens et de pouvoir », le merveilleux altermoderne prétend moins « refléter » les points-clés, déjà « chargés de sens et de pouvoir », qui animent l'univers où nous vivons, que faire entrevoir des découpages possibles d'un monde qui n'existe pas (encore), dont les significations et les pouvoirs ne sont que virtuels.

De même que les génies, esprits et autres molécules sympathiques « flottent » dans l'air qui nous entoure, sans nous fournir d'ancrage dans aucun territoire familier, de même l'esthétique du merveilleux altermoderne relève-t-elle d'un *détachement* qui prévient toute identification romantique et qui donne l'expérience, à travers la communication artistique elle-même, des difficultés auxquelles font face les processus de subjectivation au sein d'un univers technologisé. La merveille opère un effet de *Verfremdung*, qui nous empêche de nous reconnaître dans le monde dépeint par l'œuvre. Comme on l'a vu, elle exhibe le caractère incroyable, irréaliste, de ce qui nous est montré. Elle nous fait sentir que ce qu'elle « re-présente » n'a jamais été présent à nos sens : se libérant à la fois de la modestie (je ne fais *qu'imiter* ce qui existe déjà) et de la prétention (je suis *fidèle* à la réalité telle qu'elle est) dont participe l'attitude réaliste, elle fait de *l'adhésion au monde* – qui n'est jamais tenue pour



acquise – son problème principal. Puis-je, dois-je adhérer au monde qu'on me fait entrevoir ? Et si oui, sous quelles conditions ? Telles sont les questions centrales que pose, dès sa forme même, cette expérience esthétique.

On comprend ainsi pourquoi *l'ambivalence* y joue un rôle aussi important. On a déjà vu que la merveille exacerbat l'ambivalence de la croyance (à la fois impossible et nécessaire) dans l'univers proposé par l'œuvre d'art : je ne peux pas y croire, puisque cet univers se dénonce lui-même comme irréaliste, et pourtant je ne peux pas ne pas y croire (au moins un peu), dès lors que j'ai accepté de m'y trouver immergé.

Cette même ambivalence contamine l'ensemble des expériences contenues dans cet univers : face à chaque objet, à chaque personnage, à chaque situation, le spectateur et le lecteur sont appelés à moduler le taux d'adhésion avec lequel ils sont prêts à accueillir ce qui leur est présenté. Ils sont ainsi conduits à mesurer l'ambivalence qui caractérise notre rapport avec chaque élément de l'univers dans lequel nous vivons – chaque relation devant *a priori* comporter quelque chose de bon, puisqu'elle est constitutive du monde qui nous a permis de vivre jusqu'à présent, et quelque chose de mauvais, puisque ce monde est loin de nous donner satisfaction.

La mesure de cette ambivalence, la modulation du taux d'adhésion, la détermination précise que ce qu'il y a de bon et de mauvais en chaque chose ont d'autant plus d'enjeux que nos relations au monde sont médiatisées par des objets techniques. Le tsunami qui détruit mon village est certainement une mauvaise chose, mais je suis dans l'impuissance d'empêcher sa récurrence. L'objet technique qui facilite mon existence peut au contraire être reproduit pour aider autrui ; je peux (généralement) m'abstenir d'employer celui qui m'apporte plus d'inconvénients que d'avantages. Plus notre existence est tissée de médiations techniques, plus l'évaluation de leurs ambivalences est essentielle, et plus elle est difficile, dans la mesure où – comme le montre abondamment Simondon dans son ouvrage – les médiations techniques en arrivent à entretenir un rapport organique avec nos comportements quotidiens, ce qui rend très difficile l'excision de tel ou tel outil auquel notre mode de vie s'est habitué. Comment vivre (si possible bien) avec les *mirabilia* dont nous nous sommes entourés, au point qu'ils sont en passe de tramer l'essentiel de notre monde ? Telle est sans doute la question centrale à laquelle doit faire face l'altermodernité.

***Nous avons toujours été altermodernes.***

De telles questions, bien entendu, ne datent pas d'aujourd'hui. Si l'industrie nucléaire, la biogénétique, la neurologie, les nanotechnologies ou Internet les posent dorénavant d'une façon bien plus cruciale, urgente et dramatique, l'ambivalence des objets techniques (depuis la métallurgie, la poudre à canon ou l'imprimerie, jusqu'à la pile électrique et la machine à vapeur) ont déjà abondamment préoccupé les siècles

passés, au point qu'un Paracelse se les posait sans doute avec presque autant d'acuité qu'un Tiphaigne. En même temps qu'il nous montre que nous n'avons jamais été modernes, puisque nous avons toujours recouru à la puissance des fétiches pour agir, même lorsque nous tentions d'établir une séparation rassurante entre les fétiches des primitifs et nos faits scientifiques, Bruno Latour nous invite à penser que les primitifs n'ont jamais été primitifs. Contrairement à une lecture trop historique du schéma proposé par Gilbert Simondon, il serait trompeur d'imaginer un Paracelse (pré-moderne) « croyant naïvement » à la magie d'esprits aériens invisibles voltigeant joyeusement autour de lui, et de l'opposer à un Tiphaigne (déjà moderne) « sachant bien » que de tels esprits sont dénués d'existence réelle. La croyance et l'adhésion se modulent, et ne relèvent qu'exceptionnellement du tout ou rien. Paracelse « croyait » sans doute aux esprits élémentaires ou aux vertus, alchimiques comme nous « croyons » aujourd'hui au Big Bang ou aux bienfaits de la croissance du PIB – ni plus ni moins « naïvement ». Dans les deux cas, on sait avoir à faire à des artifices explicatifs ou techniques dont on escompte qu'ils nous aident à agir de façon moins aveugle ou moins myope au sein du monde qui nous entoure. Dans les deux cas, on garde une réserve de doute envers de possibles erreurs d'estimation. Dans les deux cas, l'adhérence peut varier sans être qu'exceptionnellement absolue ou nulle.

Si l'altermodernité consiste principalement en une attitude de questionnement envers les ambivalences des médiations techniques qui en sont arrivées à tramer l'essentiel de notre existence, alors on pourrait soutenir que « nous avons toujours été altermodernes », au moins depuis l'époque de Paracelse<sup>3</sup>.

### **Altermodernité et *mirabilia***

Il est toutefois peut-être plus judicieux de restreindre un peu le compas de l'altermodernité, pour en faire une attitude qui ne prend vraiment son sens qu'au sein de ce qui s'est développé en Occident au cours des trois derniers siècles au titre de la modernité. Ici encore, l'altermodernité n'est pas tant à définir en termes de période ou de position (extérieure/intérieure) qu'en termes de sensibilité, d'imagination ontologique et de posture d'énonciation. Résumons pour conclure les traits définitoires de cette altermodernité plus précisément circonscrite, dont Tiphaigne nous a permis d'esquisser un premier portrait, mais dont on tirera ici les lignes principales en les suivant bien loin de lui.

---

<sup>3</sup> À la persistance de la merveille, dont nous essayons de rendre compte ici, il vaudrait la peine d'associer une persistance du baroque, que mettent en lumière plusieurs ouvrages récents que l'on pourrait faire résonner intimement avec l'œuvre de Tiphaigne, telle qu'on la cadre ici. On en trouvera de bonnes pistes par exemple chez Boaventura de Sousa Santos (1995: 499-506).

L'altermodernité prend acte de la profonde ambivalence qui caractérise nos rapports à la technicité, telle qu'elle s'est développée de façon exponentielle au cours des trois derniers siècles, au point d'en arriver aujourd'hui à sursaturer nos relations à tout ce qui nous entoure. Cette technicité exponentielle se manifeste bien entendu par la multiplication des objets techniques analysés par Gilbert Simondon, mais aussi par les différentes techniques de pouvoir (administratif, légal, économétrique) qui quadrillent nos gestes quotidiens.

Prenant ses distances à la fois envers la technophilie moderne, assurée des bienfaits émancipateurs apportés par les progrès technoscientifiques, et envers son envers antimoderne représenté par une technophobie se lamentant de la destruction des structures et des formes de vie traditionnelles, l'altermodernité adopte une double attitude faite de *précaution* envers les possibles effets pervers de certaines techniques et d'*émerveillement* devant leurs potentiels d'extension et d'intensification de nos formes de vie. Elle ne vise ni un retour à la tradition ni un retour à la nature, mais l'exploration prudente des nouveaux mondes rendus possibles par les développements techniques.

En prenant la mesure des *mirabilia* de toutes sortes qui nous entourent, elle neutralise l'opposition habituelle entre nature et surnature pour se situer d'emblée sur le plan d'une *supernature*<sup>4</sup>. Cette appellation reconnaît que tout ce que nous touchons, y compris les « produits naturels », est désormais nécessairement reconditionné par sa participation à un monde humain intégralement médiatisé. Elle permet également de reconnaître que les médiations techniques ne sont elles-mêmes qu'une prolongation de puissances qui demeurent toujours, en dernier ressort, celles de la nature (telle que peut la concevoir un philosophe comme Spinoza). Les artifices techniques de tous ordres produits au cours de notre évolution nous situent sur le plan d'une *réalité augmentée* – une super-nature – qu'il importe d'insérer entre la nature, telle qu'elle pouvait exister avant l'émergence de l'humanité sur la planète Terre, et une surnature qui se situerait au-dessus (et en dehors) du domaine que régissent les lois de la nature.

Si cette supernature exige de notre part un redoublement de prudence dû au fait qu'en plus des dangers naturels, nous devons désormais affronter (et si possible prévenir) des dangers auto-induits par notre développement même, elle a aussi de quoi nous émerveiller de par *l'excédence* dont elle est porteuse : en quelques siècles, en même temps que notre environnement naturel se dégradait de façon dramatique sous le coup de l'industrialisation, notre potentiel de temps de vie et de créativité

---

<sup>4</sup> Le terme de *supernature* (qui reste au plus près du latin *supernaturalis* et de l'anglais *supernatural*) pourrait se réclamer d'une tradition de pensée allant de Paracelse, lequel, dans la traduction latine du prologue au traité *De Nymphis, sylphis...*, affirme que l'esprit de l'homme peut « scruter, apprendre et faire l'expérience de *supernaturales res* », jusqu'au *Manifeste cyborg* de Donna Haraway.

disponible s'accroissait de façon absolument inédite – et cela même si nos formes de vie actuelles semblent s'ingénier à réduire le temps de loisir dont nous pourrions disposer. L'altermodernité réclame de ce point de vue le développement d'autres formes de vie que ceux induits jusqu'à ce jour par la modernité capitaliste, des formes de vie alternatives qui soient à la hauteur des possibles permis par cette merveilleuse excédence dont nous ne savons pas bénéficier.

Toute la difficulté pour l'altermodernité est d'imaginer des façons de vivre avec cette excédence et d'en bénéficier sans retomber dans les modes de gestion qui ont caractérisé l'attitude moderne (soit de maîtrise, attitude de colonisation, pratiques d'exploitation). La vive conscience de l'ambivalence qui caractérise toutes nos relations conduit, on l'a vu, à une méfiance envers toute posture relevant de l'autorité. Le principe de l'égalité des intelligences et celui du pluralisme des formes d'intelligence traduisent sur le plan épistémologique la double valence des objets et des savoirs qui nous entourent : dès lors qu'il n'y a pas d'action sans croyance, la tâche première de l'attitude altermoderne est d'essayer de faire la part, au sein de chaque croyance, de ce qui tient du fait et de ce qui tient du fétiche – non pas toutefois pour éliminer le second au seul profit du premier (comme prétendait le faire le modernisme), mais afin de ne pas se tromper sur les vertus (également nécessaires quoique différemment efficaces) de faits et des fétiches.

Sur tous ces points, l'exploration et la pratique des textes rédigés, il y a deux siècles et demi, par Charles Tiphaigne constituent une excellente gymnastique mentale pour quiconque entreprend de se plier aux constantes et complexes contorsions qu'exige la vie en régime d'altermodernité. En nous apprenant à croire (un peu) sans croire (vraiment), en nous immergeant dans des mondes régis par l'ambivalence, en nous faisant sentir les difficultés de la subjectivation dans un univers sursaturé de médiations techniques, ses livres sont des *mirabilia* qui ont de quoi susciter en nous autant d'inquiétudes que d'émerveillement. On espère que cette collection d'études dont ce fragment est tiré aidera à mesurer – et à faire goûter – à quel point cette œuvre, longtemps oubliée, est elle-même porteuse d'une excédence dont tout ou presque reste encore à tirer.

## BIBLIOGRAPHIE

- Citton, Yves, « Merveille et altermodernité » in *Imagination scientifique et littérature merveilleuse: Charles Tiphaigne de La Roche*, (éd.) Y. Citton, M. Dubacq, P. Vincent. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, p. 319-353.
- de Sousa Santos, Boaventura. (1995). *Toward a New Common Sense. Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*. New York: Routledge.

- Gell, Alfred. (2006). « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology » in *The Art of anthropology*. New York, Oxford: Berg.
- Mattazzi, Isabella. (2013). « Imaginaire mécanique et mécanismes de l'imaginaire dans *Giphantie* » in *Imagination scientifique et littérature merveilleuse: Charles Tiphaigne de La Roche*, (éd.) Y. Citton, M. Dubacq, P. Vincent. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, p. 301-318.
- Marcy, Guy. (1971). *Tiphaigne de La Roche, magicien de la raison*. Montpellier: le Méridien; Rodez: Subervie.
- Simondon, Gilbert. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier (1989).