

Epreuve - Matière : 102-9312

Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroter chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

Dans le Mode d'existence des objets techniques (MEOT), Gilbert Simondon défend notamment l'idée d'une "techno-esthétique", c'est-à-dire d'une propension qu'ont certains objets esthétiques, à devenir beaux, alors même que ce n'est pas leur fonction. Ainsi, les antennes Hertz qui se font face sur leurs montagnes respectives, le château d'eau dans la forêt, la route gonflée par le vent, deviennent beaux (pour peu qu'on y prête attention) en tant qu'ils s'insèrent dans un milieu qui est la condition nécessaire de leur fonctionnement. Toutefois, ce constat implique de redéfinir ce qui est le beau d'une manière qui puisse inclure ces objets négligés par la pensée esthétique. En effet, cela implique de rompre avec une définition de la beauté fondée ou bien sur une exaltation de la nature (qui implique par exemple que l'art est beau en tant qu'il imite cette nature), mais aussi avec certaines tentatives pour dégager des critères formels, objectifs du beau (on pense par exemple aux notions de proportion, d'harmonie, au "nombre d'or", ou à la "courbe serpentine"). Le texte, situé dans le chapitre II de la troisième partie du MEOT fait donc face à la question suivante : la beauté est-elle attribuable à des propriétés objectives (et donc concussables) des objets ?

Il convient, pour comprendre la réponse qui apporte Simondon à ce problème, de le situer dans l'ouvrage. Au premier chapitre du second chapitre de la troisième partie, Simondon distingue quatre types de "pensées", qui sont autant de manières de constituer un monde. Le monde humain se construit à partir d'une succession et d'une superposition de "phases" (qui correspondent à des types de pensées), constituées par le "déphasage" d'une

unité originale. Cette première phase du monde correspond à la "pensée magique", l'homme s'y oriente comme n'importe quel vivant dans son milieu, le monde correspondant à un fond uni sur lequel se détachent quelques figures qui sont des points stratégiques permettant d'assurer des besoins vitaux. La colline est par exemple utile pour obtenir une vue d'ensemble du paysage. Cette première phase se dédouble et produit la pensée technique et la pensée religieuse. La pensée technique détache les figures du fond pour pouvoir s'en servir, elle réduit les unités en éléments intelligibles, utilisables, qu'elle compose et décompose. L'outil, comme le marteau, qui peut servir dans n'importe quel contexte, est l'objet technique par excellence. La pensée technique crée donc des objets, elle rend le monde objectif en tant qu'elle en délimite les éléments, mais elle en manque l'unité en le décomposant. La pensée religieuse, quant à elle, attribue aux figures les caractéristiques et les pouvoirs du fond : le prêtre est par exemple investi d'une autorité divine. Ainsi, elle manque l'unité du monde en cherchant la totalité. Par là naît ainsi la subjectivité, comprise comme pouvoir de saisir quelque chose de plus grand que soi, d'établir des rapports entre des ordres de grandeur. La pensée esthétique se trouve ainsi à mi-chemin entre la technique et la religion, c'est-à-dire entre l'objectivité et la subjectivité : l'"objet esthétique" fait saisir l'unité du monde en tant qu'il s'y insère parfaitement et ne prend sens que par rapport à ce monde, tout en s'en détachant, comme un point saillant.

Dans ce texte donc, Simondon accomplit un geste singulier en "desobjectivant" la beauté. La réalité ne devient esthétique qu'en cessant d'être "objective" pour adopter un statut intermédiaire, entre l'objet et le sujet, puisque ses caractéristiques objectives ne peuvent être belles qu'en tant qu'elles ont une force d'incitation à la perception, à l'action pour le sujet. La réalité esthétique apparaît donc comme "pre-objective", dans le sens où elle mobilise des tendances vitales qui s'expriment avant même que le monde ne soit "découpi", rationalisé par la pensée technique. Le texte permet ainsi à Simondon de creuser l'écart entre pensée technique et pensée esthétique, sans pour autant faire basculer le beau du côté de l'ineffable ou du mystique. Le sentiment esthétique se comprend dès lors comme une véritable "rencontre". Simondon compte ainsi avec toute tentative de compren-

dire le beau comme une propriété des objets, qui peut par conséquent être produit par une technique bien maîtrisée, en en faisant au contraire le signe d'une manière d'appréhender le monde extrêmement primitive, originnaire, qui permet de redécouvrir un sentiment inhibé par la technique. Comment, dès lors, Simondon parvient-il à penser l'existence de réalités esthétiques tout en critiquant la notion d'"objet esthétique" ?

Dans un premier temps (ligne 3 à 15, "sa restauration érudite"), Simondon définit la beauté comme une rencontre, dont l'"objet esthétique" est le lieu, entre un geste humain et un élément objectif qui sert de support à ce geste. Néanmoins, si l'esthétique est relative à cette relation entre un monde et une subjectivité, peut-on encore parler d'"objet esthétique" ?

Dans un second temps (ligne 15 "C'est que l'objet..." à 31 "persus"), Simondon insiste donc sur le statut ambivalent de la réalité esthétique, qui est simultanément objet et sujet. Ces réalités existent en effet dans un monde humain, traversé par des flux qualitatifs, qui fixent des points présentant des "caractères d'appel" pour la perception et l'action. Néanmoins, n'est-ce pas là défendre une vision que l'on pourrait qualifier d'"utilitaire" du beau, qui est, semble-t-il, subordonné à un ensemble d'intérêts vitaux, "biologiques" ?

Dans un dernier temps (ligne 31, "L'œuvre d'art" - fin), Simondon montre ainsi qu'il ne faut pas comprendre cet éveil des tendances par la réalité esthétique sur le mode rationnel, instrumental, mais au contraire, comme le signe d'une réalité "préobjective", qui permet de retrouver un rapport au monde animal, proche de la pensée magique. L'œuvre d'art n'est donc pas belle parce que la technique y a placé de belles caractéristiques, mais parce qu'elle prend sens relativement à ces tendances originaires.

Dans le premier mouvement du texte, Simondon fait face à la question suivante : peut-on affirmer que l'expérience esthétique peut être comprise uniquement à partir de caractéristiques réelles de l'objet ? Pour y répondre, il faut donc jouer un certain nombre d'exemples qui ont pour vocation de montrer que le beau ne naît pas de propriétés objectives détachées d'un contexte, mais de la "rencontre" entre des propriétés objectives, un monde, et un sujet humain.

Le premier exemple mobilisé par Simondon manifeste une volonté de composer avec l'idée d'"objet esthétique" beau par lui-même. La statue en effet, en tant qu'œuvre d'art, peut être considérée comme investie a priori d'une fonction esthétique. Néanmoins, cette fonction ne peut, selon Simondon, être

accomplie que si la statue est placée dans un jardin" où elle peut apparaître comme belle. L'emploi du verbe "apparaître" semble suggérer l'existence d'une puissance d'être belle qui ne peut être actualisée que dans un contexte particulier. La statue n'apparaît donc pas comme un ornement qui doit rendre le jardin plus beau, mais comme un objet qui a besoin du jardin pour s'accomplir comme beau. Le choix de l'exemple, par ailleurs, brouille d'emblée la distinction entre beauté naturelle et beauté artificielle, puisque le beau naît des rapports entre un objet humain et un jardin (dont on peut supposer qu'il a été modifié par l'homme). La statue, qui est un objet d'art, subit ainsi le même traitement que l'exemple du château d'eau, qui est beau en tant qu'il s'insère dans la forêt : la remise en question de la distinction entre beau naturel et beau artificiel est doublée de celle de la distinction entre objet technique et œuvre d'art. A cette nécessité d'une rencontre entre un objet et un contexte, Simondon ajoute celle du rapport de l'objet en question à "toute la vie d'un homme". Ainsi, le sentiment esthétique n'a lieu que s'il intervient à point nommé dans l'existence du sujet qui donne sens à l'objet. Le rôle du sujet est lié à l'accomplissement d'un "geste humain". A ce stade du texte, Simondon reste très vague sur la nature possible d'un tel geste, il convient dès lors de donner le plus d'extension possible au terme : l'objet n'est esthétique qu'en tant qu'il provoque quelque chose chez le sujet qui le contemple (que ce soit ou non une action concrète). Ainsi, Simondon en vient à affirmer que ce n'est pas "à proprement parler" l'objet qui est beau, mais la "rencontre" entre "un aspect réel du monde" et ce "geste humain". L'emploi du mot "aspect", qui est lui aussi très vague, fait signe à la fois vers la dimension esthétique du monde (il signifie alors "apparence"), et sa dimension signifiante : cet "aspect réel" peut désigner une caractéristique, une propriété du monde qui transparait "à propos de l'objet". L'objet devient donc, semble-t-il, le lieu d'une interaction entre un fond dont il canalise des propriétés (le monde), et un sujet qui agit, personnel au sein de ce monde, ce point saillant qui suscite un geste.

Dès lors, il n'existe pas, selon Simondon, d'objets qui se définissent a priori comme esthétiques. Revenons à l'exemple du château d'eau : Simondon distingue le château d'eau qui est beau "par accident", en tant qu'il s'insère dans un milieu de celui qui, assumant une intention esthétique, est entièrement peint pour disparaître parmi les arbres, et en devient ridicule. La peinture n'est pas en soi un "attribut esthétique" qui embellit l'objet. En effet, l'objet esthétique apparaît comme un "mixte". Le château d'eau accomplit un geste humain : il remplit une fonction pratique et permet de stocker de l'eau, mais il ne peut le faire que parce qu'il possède un "élément de réalité qui est le support de ce geste" et qui l'appelle. Cet élément, en l'occurrence, peut

Epreuve - Matière : 102- 9312

Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

par exemple être la position géographique, la nature du terrain... La "réalité" n'est donc pas à comprendre comme une objectivité dépourvue de valeur, comme un en-soi indépendant du sujet qui le perçoit, mais comme un monde pénétré par des valeurs, contemplé à l'aune de pratiques et de besoins humains, cet "appel" de la réalité esthétique doit donc être compris comme la conscience, pour le sujet, d'une occasion de réaliser un geste.

Simondon montre ainsi que la beauté de l'objet esthétique n'est pas objective en tant qu'elle ne se réduit pas à des propriétés connaissables a priori, mathématisables. Il mobilise ainsi le champ lexical des sciences, et notamment des mathématiques pour montrer que l'"objectivité" séparée du nombre et de la mesure ne constitue pas la beauté. Simondon critique ainsi toute tentative de produire une "formule mathématique" du beau, tendance qui parcourt pourtant l'histoire de l'art (la beauté ayant été attribuée à la symétrie, à la "courbe serpentine", à la mesure du rythme dans la musique, au nombre d'or...). Les propriétés n'ont pas de sens indépendamment du monde et du sujet qu'elles rencontrent. Ainsi, ce qui confère l'harmonie à un ensemble de lignes, ce n'est pas leur existence mathématique en tant que "purs rapports". Le cercle n'est pas beau en vertu d'une beauté intrinsèque de la circularité, ni la courbe en vertu de la fonction qui permet de la tracer : la beauté n'est pas l'élégance mathématique. Simondon conclut ainsi cette première partie par un exemple architectural, celui du temple. L'architecture apparaît en effet comme un art particulièrement mathématisé, où les proportions et le calcul sont nécessaires non seulement du point de vue esthétique, mais aussi et surtout du point de vue fonctionnel. Ainsi, le temple réel, "rongé par le temps"

et à demi écroulé" est plus beau que sa "reconstruction érudite" sous la forme d'une grammaire aux proportions exagérées. La beauté du temple est donc localisée ailleurs que dans ses caractéristiques formelles : en s'effondrant, il ne devient pas laid, puisqu'il est toujours le lieu de la rencontre entre un geste humain et un monde.

À l'issue de ce premier moment, le beau semble conditionné à un tissu de relations constituées entre un objet, un monde, et un sujet. Ce n'est donc pas une propriété objectivable des choses, mais un sentiment qui intervient à l'occasion d'une rencontre. Toutefois, si le beau n'est pas une propriété de l'objet, peut-on encore parler d'"objet esthétique"? Le propre d'un objet, semble-t-il, est d'être une unité que l'on peut concevoir par elle-même. Or, concevoir un objet réel, c'est lui nier la possibilité d'être beau.

Dans un second moment, Simondon s'empare donc du problème du statut des réalités esthétiques : convient-il de les désigner comme des "objets"? Il semble ainsi que ces réalités recèdent un statut singulier, relevant à la fois de l'objet et du sujet. Simondon confère aux réalités esthétiques une forme de pouvoir, celui de "mettre en mouvement" le sujet en vertu de "caractères d'appel". Les propriétés esthétiques du réel ne sont donc pas quantitatives (mathématiques), mais qualitatives, c'est-à-dire relatives à des valeurs que le sujet investit dans le monde.

L'objet esthétique n'est donc pas "à proprement parler" objet. En effet, ce statut lui est refusé car il est également "partiellement dépositaire" de "caractères d'appel" appartenant à la réalité du sujet, qui sont censés le "mettre en mouvement", lui permettre d'accomplir un geste. Ainsi, dans la prose de Simondon, l'entité esthétique est personnifiée, la langue éprouvant une forme d'embarras à parler de cette réalité "à la fois objet et sujet". Néanmoins, que sont ces "caractères d'appel"? En quoi permettent-ils de conférer une forme de subjectivité à la réalité esthétique? Il est possible d'éclairer ce problème en revenant à la description par Simondon de la "pensée magique". La montagne qui peut servir de point de vue possède un caractère d'appel, sa hauteur qui incite à la gravir, pour observer la vallée environnante. Néanmoins, cette montagne n'est pas

encore objet : elle n'a pas de réalité indépendamment de sa situation dans le monde, elle ne se conçoit pas seule. Elle n'est pas non plus entièrement un sujet, mais elle s'en rapproche en tant qu'elle est investie d'une forme de pouvoir de mettre en mouvement. La pensée religieuse désignera donc des sujets en faisant de ces caractères d'appel l'expression d'une totalité, d'une transcendance, en plaçant une intentionnalité dans ces lieux stratégiques. La réalité esthétique est donc, semble-t-il, proche de la réalité magique. Comment comprendre, dès lors, que Simondon la désigne comme "à la fois objet et sujet", et non comme "ni objet, ni sujet"? Il faut, pour comprendre cette difficulté, se placer du point de vue du sujet qui fait l'expérience esthétique : la réalité esthétique invite d'une part à la "participation", elle est considérée comme un collaborateur, dont l'existence nous permet de réaliser un geste, voire comme attendant ce geste pour actualiser certaines potentialités. La montagne semble ainsi "attendue" qu'on y construise une antenne. D'autre part, elle invite à la perception, qu'il faut comprendre ici comme une "objectivation", comme donation d'une "réalité objective" qui sert de support à l'action. La perception, que Simondon définit comme une "modulation" (Cours sur la perception) constitue donc des objets, et par cette constitution, elle rend possible l'action, et notamment l'action technique. Je vois donc la montagne avant de la percevoir, je constate ses "caractères d'appel" puis, je la perçois, j'apprends à la connaître, à la incarner, j'étudie les minéraux qui la constituent... Une fois cette objectivation terminée, mon geste peut s'accomplir, j'y construis une antenne, je participe à la réalité esthétique de la montagne.

Simondon mobilise ainsi à nouveau sous l'exemple du temple. La maquette est une représentation objective du temple qui, par conséquent, en évacue la dimension qualitative, c'est-à-dire, les caractères d'appel. Le temple réel est investi d'un "pouvoir de faire naître des gestes vivants". L'édifice est donc doté d'une subjectivité du fait de sa capacité à inciter l'action chez le vivant. Il faut donc comprendre le terme "vivant" au sens biologique du terme : ce ne sont pas les "proportions géométriques" du temple qui le rendent beau, mais son existence dans le monde (le monde étant ici compris comme unité constituée par un sujet) comme "masse de pierre, de fraîcheur, d'obscurité, de stabilité". Les qualités énumérées sont signifiées non pas vers des propriétés a priori esthétiques comme l'harmonie, mais vers des besoins vitaux, organiques (se protéger, se cacher, se rafraîchir, se sentir en sécurité...). Ces qualités sont "préperceptives", elles sont appréhendées par un élan premier d'"effort ou de désir", c'est-à-dire une forme d'instinct de conservation animal, mu par la "crainte" et la volonté de vivre. Nos "tendances" premières confluent donc au bloc de pierre des vertus esthétiques qui sont relatives à la "charge qualitative" dont le monde

est inversé. C'est donc également chronologiquement que la réalité esthétique est à la fois objet et sujet. Elle est d'abord appréhendée comme un sujet, dotée d'un pouvoir en tant qu'elle est qualitativement chargée et infléchit notre manière de vivre dans le monde. Dans un second temps seulement, ses éléments géométriques intègrent notre perception qui en fait un objet. Les tendances préperceptives saisissent donc la dimension qualitative du réel, le caractère d'appel. La perception saisit la dimension quantitative du réel, le "géométrisé". L'exemple du temple permet ainsi d'illustrer l'importance de cet ordre de l'enchaînement de la subjectivation et de l'objectivation dans l'expérience esthétique. L'«*enlèvement*» suscité par la maquette est lié au fait qu'elle est perçue d'emblée, qu'elle se donne comme géométrique avant même que les caractères d'appel soient repérés. Cette appréhension qualitative du réel lui donne en effet une «*signification*» : la réalité esthétique est à la fois «*signifiante*» c'est-à-dire remarquable, et dotée de sens, puisqu'elle s'insère dans la vie d'un vivant, qui considère son milieu en fonction de ses besoins. La réalité esthétique suscite l'«*éveil des tendances*» : elle excite des impulsions primitives et les redirige, en appelant notamment un certain nombre de gestes.

À l'issue de ce second moment, la réalité esthétique apparaît comme relative aux tendances immédiates et un sujet qui est considéré comme un vivant dans son milieu. La théorie esthétique élaborée par Simondon présente donc une originalité considérable : la capacité à éprouver le sentiment du beau n'est pas le signe d'un degré élevé de civilisation, ni même de culture technique, mais au contraire, l'indice de la subsistance de tendances organiques, animales en nous. Dès lors, quel statut accorder aux œuvres d'art ? Est-ce à dire que rechercher, par le perfectionnement technique, à créer de beaux objets est vain ?

Dans le dernier temps de l'argumentation, fait face au problème suivant : comment comprendre l'antériorité chronologique du sentiment esthétique sur la perception ? Est-ce à dire qu'il n'y a pas de beaux objets ? Simondon subordonne définitivement la valeur esthétique des œuvres d'art à leur valeur biologique : une belle réalité permet d'accéder à un rapport au monde qui est pré-objectif.

L'œuvre d'art n'apparaît donc comme esthétique que dans la mesure où ses propriétés formelles, objectives, «*reçoivent et fixent le flux qualitatif*». L'œuvre d'art est donc à la fois passive, elle est affublée par le sujet d'une valeur, d'un intérêt, et active : elle sert de point d'ancrage au sujet, comme point stratégique où marquer un arrêt, accomplir un geste. L'art peut donc ne pas être esthétique s'il ne rencontre pas ce flux qualitatif. Cette «*existence*»

Epreuve - Matière : 102-9312

Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroter chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

qualitative, si elle n'est pas mathématisable, peut pourtant être décrite sans parler de "magie". Simondon écarte cette possibilité, qui a pourtant été évoquée ailleurs dans le livre car il semble ici lui préférer le langage de la biologie : "elle est biologique aussi bien que magique". En effet, la pensée magique est, pour l'être humain une première phase du rapport au monde qui est dépassée par la pensée technique et la pensée religieuse. En insistant sur le vocabulaire biologique, Simondon peut ① montrer que subit, après le dépassement, un rapport primaire au monde, qui est lié à notre nature d'être vivant ② que les "pouvoirs" que l'on confère aux réalités esthétiques n'ont rien de "magique" au sens commun du terme (ce ne sont pas des pouvoirs surnaturels). L'"existence qualitative" apparaît donc comme anti-réflexive, spontanée : elle intéresse nos tropismes, c'est-à-dire nos automatismes involontaires, elle est relative à notre "primitive existence dans le monde", "avant la perception", comme "être qui ne sait pas encore des objets". L'existence sur l'antériorité chronologique dénote une coexistence de diverses phases au sein même du monde et du sujet. Alors que l'art existe, que nous sommes capables de percevoir, la réalité esthétique fait ressurgir du passé en nous sous la forme de cette existence animale, primitive. Avant des objets, on saisit donc des directions, des intensités lumineuses, des hauteurs : il y a donc une genèse historique et biologique de la perception, comprise comme capacité à délimiter des objets dans ce monde indifférencié.

Des lors, appeler "objet esthétique" une réalité qui fait appel à ces tendances pré-objectives, est un abus de langage : "l'objet n'est que pour la perception, quand il est saisi comme hic et nunc localisé". Percevoir un objet, c'est donc le délimiter spatialement, lui assigner une position géo-

graphique, un volume, ce qui n'est possible qu'une fois que l'espace cesse d'être un fond continu perlé de points qualitativement chargés pour devenir différencié, géométrique. Pour que l'objet soit esthétique, il faut qu'il ait été d'abord saisi comme une réalité pré-objective, c'est-à-dire sur ce fond premier, indifférencié qui est le monde. Le monde est donc, selon Simondon, antérieur à tout objet, il est cette unité originelle à partir de laquelle la perception "découpe" des objets. La réalité esthétique devient donc objet "au terme d'une genèse", c'est-à-dire suite à une entreprise d'objectivation qui a lieu grâce à la perception. Avant cette genèse, elle n'est donc ni objective, ni subjective, puisqu'elle appartient à cette première "réticulation" du monde au cours de laquelle l'être humain est un simple vivant, mu par des tropismes, dont le monde est un milieu, c'est-à-dire un Umwelt au sens que lui donne Jakob von Uexküll (Mondes animaux et monde humain). L'Umwelt se définit comme le "milieu subjectif" ou "milieu de comportement propre" d'un organisme. Le vivant est donc au centre de son milieu, il l'organise dans la mesure où ses capacités perceptives en fixent les limites, et où ses intérêts vitaux déterminent la valeur des éléments qui le composent. Le milieu subjectif se distingue ainsi de l'environnement géographique, "objectif" (Umgebung). L'originalité simondonienne est donc de faire résider dans la vitalité de l'homme, et notamment dans ce rapport biologique, purement qualitatif au milieu qu'il partage avec tous les êtres vivants, le sentiment esthétique.

Nous nous demandions initialement comment Simondon parvenait à penser l'esthétique en évacuant la notion d'objet esthétique. À l'issue de cette explication, il apparaît que cette refonte de la théorie esthétique soit rendue possible par le recours à une expérience primitive, pré-objective. L'expérience du beau fait signe non pas vers un raffinement culturel, mais au contraire, vers le surgissement d'un rapport spontané au monde, qui est celui qui entretient un vivant avec son milieu. La réalité esthétique existe donc d'abord sur un mode purement qualitatif, elle fait appel à nos intérêts biologiques, avant d'être convertie en objet délimité par la perception. Toutefois, cette objectivation neutralise le beau, puisqu'elle en perd à la

sois la dimension relationnelle (c'est relativement à un monde et à un sujet qu'une réalité est belle) et la dimension qualitative (les propriétés mathématiques n'ont aucune valeur intrinsèque)

