



Red Fish

Pensée sur ce qui doit être à l'esprit du créateur dans le domaine de la cosmétique instrumentale



Benoît VIALON

«La nature a doté l'homme d'une intelligence fabricante. Au lieu de lui fournir des instruments, comme elle l'a fait pour bon nombre d'espèces animales, elle a préféré qu'il les construisît lui-même»

Bergson

-

Les photos, non libres de droits, ne peuvent faire l'objet d'une publication externe.

-

TABLE

Avant - Propos	p.5
Introduction	p.12
1.Choses, objets, outils et instruments	p.16
1.1 Les choses comme ensemble et leurs représentations	p.19
1.2 Apprivoisement : le domaine d'existence de l'instrument	p.25
1.3 Technicité d'usage et espace temps	p.28
1.4 L'instrument comme chose de la technique	p.31
1.5 Le système d'instrumentalité	p.35
1.6 Dimension de l'instrumentalité	p.38
2. Le domaine cosmétique	p.40
2.1 La vexation moderne du corps	p.44
2.2 Pouvoir et séduction : le mécanisme érotique	p.53
2.3 La volonté cosmétique	p.60
2.4 La dynamique du temps de l'apparence	p.65
2.5 La matière cosmétique	p.72
2.6 La formulation	p.75
3. Instruments et cosmétique	p.79
3.1 Une nouvelle acceptation de l'être	p.82
3.2 Définition des tendances	p.90
3.3 De l'utopie esthétique à l'hétérotopie instrumentale	p.94
Conclusion	p.98



Benoît VIALLO - Poisson à boire - Expérience d'un déménagement - 2010

Pour la sensation de soi-même

Avant - Propos



Il était vif, allant d'un bout à l'autre du petit bocal dans lequel je l'avais mis. – «Tu ne crois pas qu'il sera malheureux ?» lui demandais-je – Elle me répondit : « Mais non, tu sais les poissons rouge en quelques secondes ça oublie tout. ». A cet instant j'ai pensé qu'il ne serait pas malheureux et puis qu'il ne se rendrait sûrement pas compte que c'est la même eau dans laquelle il tourne en rond. Pourtant en observant bien ce petit poisson rouge, je constatais qu'il ne tournait pas du tout en rond comme prévu dans son bocal.

Au contraire il se tassait au fond, à côté des quelques petits cailloux qui lui servaient de maigre refuge et réagissait dès qu'on approchait sa boîte de nourriture de couleur jaune vif, en remontant à la surface bouche ouverte avant même que j'ai versé la moindre nourriture dans son habitat. Cela paraissait curieux et ne pas correspondre à l'idée ordinaire qu'on se fait du poisson rouge, même s'il faisait quelques tours de bocal de temps en temps, son comportement paraissait plus complexe que prévu. Et si l'idée la plus évidente que nous avons de cette vie qui tourne en rond dans cet espace de verre était fautive ? Voilà une chance que ce poisson pour mon projet et qu'il existât encore cet ancien bocal pour l'y loger dans l'appartement.

Ce nouveau colocataire me donnait l'occasion de ré-expérimenter la théorie de Jacob Von Uexküll qui décrivait en 1934 l'influence du milieu comme une unité fermée sur elle-même sur le comportement animal. Quoi de plus fermé sur lui-même que l'espace de vie de mon poisson rouge ? Il n'existe sûrement aucun lieu de vie plus étroit qu'on puisse observer à l'œil nu. Je décidais alors de plonger dans cette eau stagnante au parfum de chips à la crevette pour aller à la rencontre de cette petite chose rouge... J'envoyais en reconnaissance un Playmobil que

j'avais acheté pour l'occasion, dont l'équipement de plongée sophistiqué m'avait séduit pour cette mission de tout premier plan. Cet espace n'est peut-être pas aussi calme qu'il y paraît de l'extérieur ? Et puis j'entretenais l'espoir d'y découvrir un trésor. Comme le font les pirates des romans de ma jeunesse. Aucune aventure de pirates n'existe sans trésor. Je décidais alors de trouver mon trésor dans cette expérience sous verre, presque *in vitro*, en observant cet être vivant primaire pour remonter par la suite à la compréhension - par analogie - d'interactions plus complexes entre l'objet et son domaine.

Très vite, je reçus une seconde surprise de sa part. Ou peut-être était-ce avant. C'était un petit carnet, d'aspect assez ancien, avec deux poissons rouges sur la couverture au fond légèrement bleuté. Il m'avait été offert avec une tendresse très maternelle, pour que je puisse y noter partout toutes les idées sur mon projet. Je dois dire qu'il m'a été très utile, surtout aujourd'hui d'ailleurs, car il raconte l'histoire de mes doutes et l'évolution de mes idées. Il est en ce sens devenu un regard particulier sur mon projet où les courtes annotations et les quelques croquis perturbés par les vibrations du métro l'ont petit à petit rempli d'instrumentalité. Ce carnet est devenu un bout de ma mémoire externe, et c'est pour lui - devenu un rouage essentiel de mon projet comme instrument de création - que cette pensée qui invite à sortir du bocal s'intitule *red fish*.

Introduction



Nous pensons dans cette étude un nouveau champ d'activité, par le prisme d'un questionnement sémantique sur la nature de l'énoncé de ce domaine : *la cosmétique instrumentale*. Tout d'abord nous allons décomposer l'idée d'instrument et de cosmétique, puis faire une expérience de l'union des corps sémantiques pour produire en dernière partie une vision singulière et originale, recomposée. C'est pourquoi cette étude est d'abord un retour à des concepts fondateurs avant de proposer des orientations pour le créateur.

Nous questionnerons donc séparément, à travers le langage, l'idée de cosmétique et d'instrument pour tenter d'en approcher une vérité qui dépasse celle de l'énoncé. C'est à dire de *ce qui est visé*¹ comme jugement de ce qu'on peut se faire des choses comme *une sorte d'assemblage de représentations en une certaine unité*². Quelle représentation se faire alors de la cosmétique instrumentale ? Nous pouvons nous représenter la cosmétique par son aspect crémeux, une publicité que nous avons en mémoire, une odeur que nous gardons en souvenir ou peut-être encore le flacon dont nous avons l'habitude. La représentation mentale de l'instrument est plus complexe, son maniement expert en fait un objet qui appartient à une mise à l'abri et à une occultation; c'est à dire au domaine du secret. A ce stade d'introduction de notre questionnement, dire *instrument* c'est avant tout dire *quelque chose qu'on ne peut pas saisir immédiatement* mais dont l'effet nous est accessible. Nous voulons au travers de ce chemin de la pensée trouver la substance partagée de l'instrument et de la cosmétique. Ce que nous venons de dire sur la cosmétique et l'instrument est exact, dans le sens

1 Définition courante de jugement en logique depuis Aristote

2 Aristote, *Traité de l'âme*, Pocket, 2009, livre 6, p.201

que *la vue exacte observe toujours ce qui est devant nous, quelque chose de juste*¹. Mais pour être exacte l'observation n'a aucun besoin de dévoiler l'essence de ce qui est devant nous. Or c'est là seulement où pareil dévoilement a lieu, que le vrai se produit. C'est pourquoi ce qui est exact n'est pas encore le vrai. Et c'est pour cette raison que cette étude est construite comme un questionnement vers l'essence de la cosmétique instrumentale pour nous placer dans un rapport libre à ce qui s'adresse alors à nous. Cette recherche nous amène nécessairement sur le chemin de l'expérience, comme sensation du monde et finalement comme conscience de soi. Car *le vrai est ce qui, sous l'horizon de soi-même, est su*². Ce point de vue cohérent que nous offre le savoir est *un centre à partir duquel nous observons le monde*³. Mais continuons naïvement notre chemin avant d'en définir les contours de manière plus visible.

Comment associer alors ces idées que nous pouvons avoir à l'esprit comme des représentations de ce que sont la cosmétique et l'instrument séparément comme un nouveau tout, différent de la somme des parties ? Cet assemblage nouveau interroge sur la nature des liens entre instrument et cosmétique en posant en même temps le problème de l'objet et de sa représentation. Cela sera notre point de départ.

Les représentations mentales que nous pouvons nous faire des choses sont constituées d'un ensemble d'images, d'actions et de fonctions qui peuvent être activées dans le

1 Martin Heidegger, Essais et conférences, La question de la technique, Gallimard, 1958, p.10

2 Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, Gallimard, 1962, p.167

3 F. Varela, E. Thompson, E Rosch, L'inscription corporelle de l'esprit, Seuil, 1993, p.97

*cadre de certains contextes*¹. Elles sont ce que nous comprenons du monde par l'expérience que nous en avons eue, dans le sens où *les choses sont l'objet de l'expérience possible*². Nous devons dès lors nous interroger sur ce domaine nouveau, dont l'expérience n'est pas encore accessible car trop nouvelle. *Les propriétés des objets perçus et les intentions du sujet, non seulement se mélangent mais constituent un tout nouveau* exprime Maurice Merleau-Ponty en défendant l'idée que *toute conscience est conscience perceptive*³. Ces travaux ont donné naissance à la théorie de l'énaction de Francisco Varela, selon laquelle *la cognition est d'abord incarnée par l'être*⁴. L'idée d'une cognition incarnée par nos sens et le contexte dans lequel elle s'exprime se retrouve également dans les travaux de Jean-Pierre Mathieu qui introduit le concept de *contexte comportemental*⁵. Cette réflexion à partir des travaux issus de recherches en sciences cognitives trouve avec Daniel Dennett⁶ une liaison avec la philosophie et le concept de conscience comme expérience d'une sensation. L'importance de la question de la conscience dans cette introduction à notre questionnement c'est dire *cosmétique instrumentale*, et avoir conscience de la représentation de ce concept comme vérité. Sur ce chemin, c'est depuis Descartes que *la conscience - comme conscience*

-
- 1 Charlot J.M. , 1998, Formalisation et comparaison cognitives de modèles mentaux des novices et des experts en situation de résolution de problème, Université de Sherbrooke, Québec, Canada
 - 2 Martin Heidegger – Qu'est ce qu'une chose?, Gallimard, 1962, p.138
 - 3 Merleau-Ponty, Parcours deux, 1951-1961, Éditions Verdier, 2000, pages 9-35
 - 4 Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, The Embodied Mind : Cognitive Science and Human Experience, 1991, MIT Press
 - 5 Jean-Pierre MATHIEU , La représentation d'un produit : un histoire de contexte, Association Française du Marketing 2006
 - 6 Daniel Dennett, Consciousness Explained, New York, Little Brown, 1991

*de soi - est un moment essentiel du vrai*¹. Nous pouvons dire *vrai* car c'est par ce procédé de l'expérience car elle est déployée à partir du plan de la nature et inscrite en lui. Ce qui doit alors paraître c'est la sensation d'absolu comme connaissance et reflet de la vérité. Dans notre questionnement cosmétique le sujet qui apparaît à partir de la conscience de soi n'est pas le subjectif - comme égoïsme - mais le rapport entre le sujet et l'objet, qui est un rapport de re-présentation.

C'est-à-dire d'une présence à partir de laquelle *j'ai vu* - un savoir qui prend la forme d'une image. Or ce savoir comme sensation d'abord perceptive signifie un rassemblement de ce qui est vu. Un déterminé. Ce que nous cherchons c'est à acquérir la *conscientia* de ce que nous appelons la cosmétique instrumentale, comme une vérité qui apparaît à partir d'une construction nouvelle des possibilités technologiques contemporaines. Comment ? A partir de l'*expérience de la chose* qui - en éliminant les perturbations subjectives de notre entendement - nous mènera vers *la chose en soi*. C'est donc sur le chemin de l'exact que nous arriverons au vrai. Nous pensons le problème de la conscience comme le point de départ du questionnement sur la cosmétique. Car c'est à partir d'elle que se construit le sentiment de soi, comme *une nouvelle manière pour le désir de vivre de faire valoir ses droits, et pour l'organisme d'agir sur eux*². Spinoza disait que l'effort de préservation du Soi est le premier et le seul fondement de la vertu. La conscience est ce qui rend cet effort possible et à partir de laquelle notre corps et les objets qui nous entourent arrivent à notre esprit dans une perspective qui nous est

1 Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962, p. 167

2 Antonio R. Damasio, *Le sentiment même de soi*, Odile Jacob, 1999, p. 41

propre. La conscience de soi nous la voyons comme la connaissance de ce qui nous entoure dans la mise en perspective à partir de soi-même. Elle est donc un rapport privilégié au corps, comme support des transformations cosmétiques. Car c'est d'abord dans l'esprit que doit naître ce que nous appelons la *volonté cosmétique*¹.

Ce qui nous intéresse ici est de penser les nouvelles connexions qu'autorisent l'énoncé et la séparation avec une cosmétique classique basée historiquement sur les sciences chimiques et biologiques. C'est la chose en soi dont nous partons à la découverte et non pas la représentation que pourrait s'en faire l'*homme-ordinaire*, victime de son incapacité à s'extraire même temporairement de son Umwelt, de son milieu. Parler de cosmétique instrumentale suppose que l'instrument peut avoir un effet cosmétique et que celui-ci est un instrument de cosmétique, c'est-à-dire une chose qui a été pensée pour cela. L'énoncé exprime alors le besoin de séparer la cosmétique classique de la cosmétique instrumentale par le simple fait de sa qualification. Nous ne parlons plus alors de la même chose, la cosmétique n'est plus uniquement matière dans un flacon, elle est instrument, c'est-à-dire une machine produite par l'homme au service d'un destin - au sens qu'il est indiqué. par un effet précis. Nous choisissons volontairement une plongée ontologique dans ce questionnement en raison des *tensions d'incrimination du langage* qui seraient responsables d'avoir *réduit notre vision du monde à sa seule dimension utilitaire*² et de la nouveauté de l'énoncé qui rend l'*homme-ordinaire* - dont on utilise souvent le jugement primitif dans les tests de marchés - inapte à en appréhender la consistance véritable, nous voulons ici penser *au-delà*,

1 Voir paragraphe 2.3

2 Jean-Michel Besnier – Demain les Posthumains, 2009, Hachette p.49

vers le vrai en nous affranchissant des représentations et des systèmes d'évaluation classiques. Il ne s'agit pas non plus de partir à la découverte de la vérité dans une plongée purement étymologique, mais plutôt *de considérer d'abord les rapports essentiels de ce que les mots, en tant que parole, désignent d'une manière encore enveloppée*¹.

Nous décidons par le questionnement de trouver un chemin de pensée nouveau vers l'essence commune de la cosmétique et de l'instrument.

Que reste-t-il alors de la cosmétique et de l'instrument dans la cosmétique instrumentale ? Peut-on en approcher la substance par une autre manière que sa caractérisation verbale qui n'offre de prise sur les choses que celle qu'on a bien voulu lui donner au départ ?

L'énoncé pose le problème de l'objet comme chose cosmétique, et simplement de l'objet comme machine ingénieuse ayant la capacité de produire un effet bénéfique pour la peau de l'utilisateur. La chimie et la biologie n'ont plus l'exclusivité de la production de produits cosmétiques.

Dans d'autres sciences émergent des connaissances nouvelles qui permettent de corriger le corps humain d'une autre façon, tout en gardant la même direction : améliorer la beauté et le bien-être humain. Cette orientation de l'histoire cosmétique résulte de son fondement sur les sciences physiques et chimiques dont *l'accumulation des connaissances à la fois cumulative et orientée*² dicte le pouvoir cosmétique contemporain et à venir. La nécessité de repenser le système est alors une évidence, car la frontière historique est désormais sur le point de céder véritablement vers une nouvelle ère de représentation.

1 Martin Heidegger, Essais et conférences, La chose, Gallimard, 1958 p.208

2 Francis Fukuyama, La fin de l'histoire et le dernier homme, champ essais, 2009, P.98

Nous assistons à la fin d'une cosmétique exclusivement basée sur la connaissance des sciences du vivant et à la naissance de nouveaux territoires technologiques qui permettent de produire un effet cosmétique ou d'en donner la mesure singulière.

Quelle nouvelle orientation historique ce nouveau fondement fait-il prendre à la cosmétique ? Que laisse apercevoir ce chemin pour l'avenir de l'homme ? Car s'interroger sur la cosmétique instrumentale c'est immédiatement placer l'homme au centre du questionnement, avec le corps comme première manifestation de sa volonté *destinale* de transformation.

Cette étude est donc la construction d'un chemin de la pensée, libre - à travers le langage - qui cherche le vrai à travers l'exact. Elle prend la forme d'une plongée, parfois proche de la noyade, cela pour nous aider à mieux créer des objets qui appartiendront à cette catégorie nouvelle *d'instrument cosmétique*.

1. Choses, objets, outils et instruments.



De toute évidence l'instrument n'est pas la chose, il n'est pas l'objet, ni l'outil. Il est *au-delà*. Cela nous en avons immédiatement conscience et c'est à travers cette conscience du monde - comme conscience de soi - que nous forçons nos représentations. Mais comment distinguer alors l'instrument des choses qui nous entourent ? Ce que nous allons interroger dans cette première partie est l'existence de l'instrument comme chose rendue supérieure par la technique qu'il contient. Cela le rend mystérieux, car plus difficilement accessible à l'*homme-ordinaire* qui n'en a pas connaissance, laissant apercevoir la constellation d'une essence ambiguë de l'instrument, *le mouvement stellaire du secret*¹. Il est en ce sens un objet d'apprentissage et un lien sur le monde que la compréhension de l'instrument par son effet nous aide à comprendre également.

La question de la technique devenant alors la question de l'instrumentalité des choses, *comme un dévoilement et l'occultation dans laquelle l'être même de la vérité se produit*. Se dévoile alors un indéterminé premièrement occulté pour lequel la technique moderne a *le caractère d'une interpellation, au sens d'une provocation*². C'est en ce sens que l'instrument est une chose qui *rompt avec ce qui est typiquement la nature*³. Et c'est pourquoi le statut contemporain des objets de technologie est une source de tension dont le rôle premier du créateur - contemporain de cette même tension - est de la réduire pour permettre une existence commune. Prenons bien garde avant de nous avancer trop profondément sur notre chemin à ne pas confondre le rapport fondateur entre l'instrument et la

1 Martin Heidegger, La question de la technique, Essais et conférences, Gallimard, 1958, p. 45

2 Martin Heidegger, La question de la technique, Essais et conférences, Gallimard, 1958, p. 22

3 Peter Sloterdijk, L'Heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art, Hachette, p. 225

technique, le premier posant la question de la maîtrise, le second la question de la vérité. C'est pourquoi notre cheminement se fera dans la considération de la technique comme un dévoilement producteur de l'être. Ce dont nous allons parler sont les choses qui existent dans l'espace et que la main peut saisir, qui sont à notre disposition. Si l'on parle des choses qui nous entourent. Etymologiquement, le mot romain *res*, «ce qui concerne», désigne ce qui concerne l'homme de quelque manière, c'est à dire le concernement. Dans le même sens les Romains emploient le mot *causa*, ce qui signifie *le cas*. Au départ la réalité de la chose est le cas d'affaire. A la suite de *l'acceptation de la philosophie des grecs tardive la res devient l'ens, ce qui signifie la chose présente au sens du pro-venant*¹. C'est-à-dire la chose présente au sens de ce qui est amené et représenté à l'homme. Ainsi dans l'être-chose existe la prise nécessaire à sa représentation à partir de l'expérience. L'instrument est donc premièrement accessible, car comme toute chose il pro-vient à l'homme qui pour s'en faire une idée exacte doit en avoir la connaissance au préalable.

Mais la main peut aussi bien saisir un vase, un livre, un violon, ou un microscope. Le fait de prendre est un lien vers l'objet, mais n'est pas la qualification de son instrumentalité, dans le sens où toute chose de la plus simple à la plus complexe peut être saisie. Comment alors comprendre ce qu'autorise l'instrument par la technique qu'il renferme ? Nous voulons longuement dans cette première partie éclaircir ce que l'on peut entendre par instrument dont la racine latine - *instrumentum* - nous rappelle l'idée d'outillage ou d'équipement. Cette approche est l'idée de la technique comme un dispositif lié à l'activité humaine

1

 Martin Heidegger, La chose ,Essais et conférences, Gallimard, 1958, p.208

laissant immédiatement apparaître sa *conception instrumentale*¹. La technique moderne est pour cela un moyen pour des fins, posant inévitablement la question de l'homme et de sa posture dans laquelle il semble être conduit à aller au delà de lui-même dans cette mission. Comment comprendre cette direction instrumentale dans le production humaine ? Cette étape indispensable servira par la suite pour aider à comprendre ce que peut être l'instrument en cosmétique. Nous postulons pour nous y aider ce que nous investiguerons plus longuement au paragraphe 1.5, que l'instrument est une chose de la technique et que, en ce sens, il est avant tout un concept transcendantal à tous les domaines de l'activité humaine.

1.1 Les choses comme ensemble et leurs représentations

Si nous observons les choses qui nous entourent et que nous tentons de les qualifier, nous pouvons les ranger dans une typologie que nous donne l'énoncé des choses. Ce que nous pouvons considérer comme hypothèse au préalable de cette partie est l'*ordre*² de ces différents types d'énoncé. Cela est une vérité dont nous avons l'expérience simple lorsque nous rencontrons une chose, *ceci n'est pas cela*. A l'appui de la réflexion philosophique la neuroscience a une idée exploitable de la manière dont une chose *peut être stockée en mémoire, catégorisée en termes conceptuels ou linguistiques et récupéré sur des modes du rappel*

1 Martin Heidegger, La question de la technique, Essais et conférences, Gallimard, 1958, p.10

2 Au sens d'une relation d'ordre mathématique :réflexive, antisymétrique et transitive.

*ou de la recognition*¹. On comprend par là que cette chose n'est pas une autre, elle appartient à un ensemble qui fait qu'elle est *ceci*. Elle est identifiable par notre cerveau. Si l'on continue ce raisonnement par itération, on obtient un sous-ensemble d'objets aussi fin qu'on peut le définir par ses propres caractéristiques tout en reprenant celles de l'ensemble supérieur. *Toute association d'objets peut être considérée comme un ensemble*², il s'agit de la manière dont sont organisées les connaissances dans notre monde qui fait que chaque chose pour être qualifiée doit appartenir à un ensemble reconnaissable. Cela au sens de l'entendement déjà donné par Kant, comme la capacité à créer des concepts à partir de l'univers sensible en les organisant en des catégories, celles-ci nous servant alors à unifier le divers.

Les objets sont un ensemble des choses, les outils un ensemble des objets, à l'intérieur duquel existent aussi d'autres ensembles plus précis en fonction du type d'outils si l'on classe ceux-ci en fonction de la technicité qu'ils nécessitent pour être conçus et utilisés. Nous l'avons vu en introduction, la question de la chose, des objets et des instruments est la question de la re-présentation de ce qui pro-vient à l'homme. C'est sur chemin que notre conscience former une représentation mentale: l'image. La chose étant par essence la chose indéterminée, c'est-à-dire celle qu'on identifie premièrement comme chose qui existe dans l'espace temps. L'objet étant la chose déterminée, c'est-à-dire celle qu'on a identifiée pour être *ceci*, mais dans l'espace d'un déterminé plus complet. Il faut ajouter à cela que l'ob-jet nous le considérons comme le *ceci* dans lequel l'homme a jeté un pro-jet. C'est pourquoi il s'éloigne

1 Antonio R. DAMASIO, *Le sentiment même de soi*, Odile Jacob, 1999, p.35

2 James Cantor, *Théorie des ensembles*, 1880

de la chose indéterminée, qui peut être chose de la nature ou chose fabriquée par l'identification du projet qu'il porte en lui. Ainsi nous ne disons pas objet en parlant de l'arbre ou du ruisseau, car la nature porte en elle la plénitude de la création, ce qui l'éloigne de l'objet de l'homme dont elle ne porte pas le projet.

Voici ce qu'est donc déjà l'idée que nous pouvons nous faire de la chose, comme un ensemble d'attributs qui permettent d'en identifier le type et ainsi de les classer dans des ensembles plus grands. Ces ensembles de même niveau sont ensuite comparables entre eux comme une relation d'ordre mathématique : c'est ainsi que nous reconnaissons une petite cuillère d'une fourchette. L'une n'est pas l'autre. On retrouve cette idée dans les théories marketing développées au cours du XX siècle où le produit est considéré comme un *panier d'attributs*¹, mais cette approche est contestable car elle n'interroge que le produit *en se limitant seulement à quelques propriétés, qui ont été interprétées par l'analyste comme étant opérantes pour les consommateurs*². Ainsi, dans l'approche cognitive contemporaine, *l'analyse de la représentation d'un produit on fait apparaître la globalité des connaissances des consommateurs et celle-ci est en correspondance avec leurs comportements passés : il s'agit de la notion de contexte comportemental, c'est à dire le point de vue subjectif adopté par l'individu lorsqu'il se représente un produit, et qui dépend de son histoire, de ses comportements et de la situation vécue*³.

1 Fishbein M, Ajzen I.(1973), Belief, Attitude, Intention and Behavior : an Introduction in Theory and Research, Reading Massachusetts, Addison Wesley.

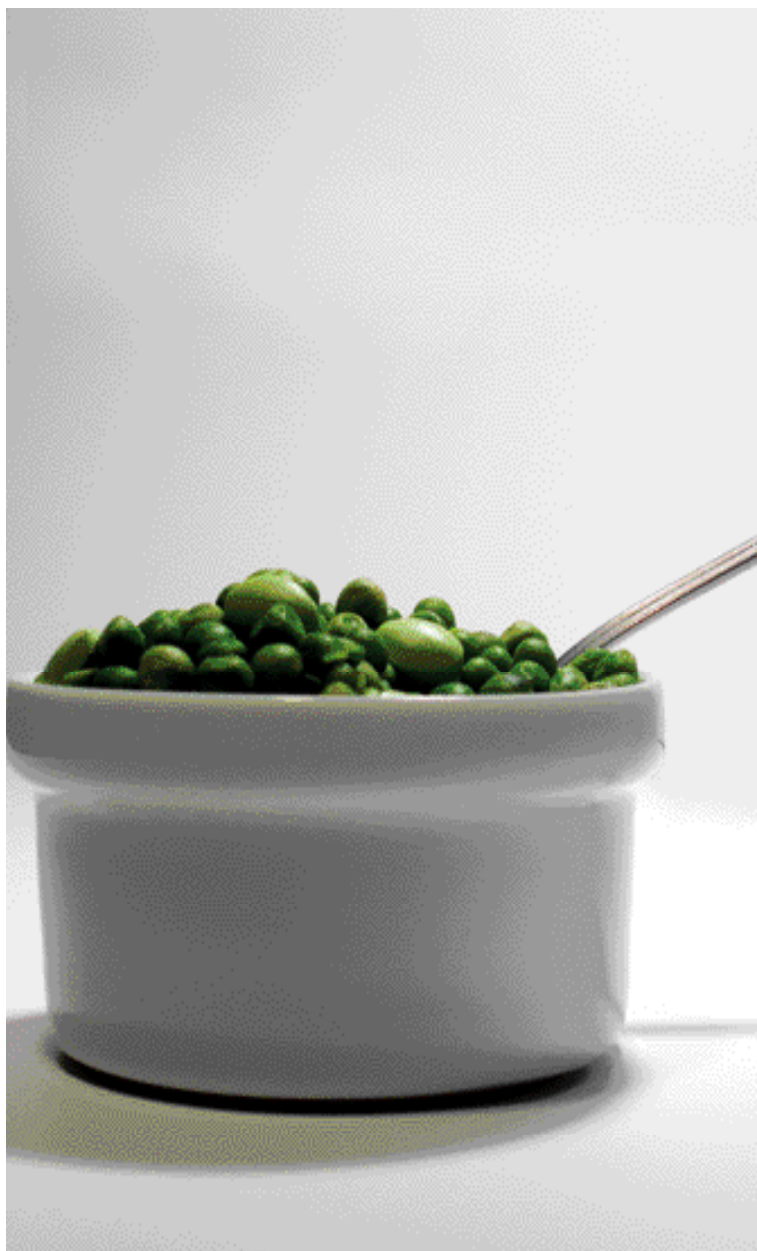
2 Jean-Pierre MATHIEU, La représentation d'un produit : une histoire de contexte, Association Française du Marketing 2006

3 Le Ny J. F.(1979), La sémantique psychologique, Paris, Presses Universitaires de France.

Nous le savons tous : la petite cuillère n'est pas la fourchette, la bienséance veut qu'elles aient des positions bien définies sur la table et que leurs formes remplissent une fonction particulière. La fourchette se place à gauche, la pointe vers le bas, la cuillère se place en haut de l'assiette le manche vers la droite. Ces choses sont organisées de telle sorte que l'ensemble qu'elles forment, ici la table dressée pour le repas, remplisse sa fonction utilitaire et sociale. Nous n'avons là rien appris en apparence. Et pourtant c'est tout le contraire, tout est dit ici, il faut simplement en avoir la conscience. Ce qui nous paraît évident par l'expérience, que la cuillère n'est pas la fourchette, n'a été accessible à notre entendement que parce que nous avons pu les identifier comme appartenant à l'ensemble des fourchettes pour l'un et pour l'autre à l'ensemble des petites cuillères. La petite cuillère et la fourchette appartenant par ailleurs à un ensemble plus vaste qui serait par exemple les arts de la table. Il s'agit donc de la reconnaissance par notre système nerveux central des saillances de ces deux objets qui permettent de les identifier comme n'appartenant pas tous deux au même ensemble, par la forme, la position de ces objets que nous avons l'habitude de rencontrer quotidiennement.

La signification du mot chose *varie suivant l'interprétation de ce qui est, c'est à dire de l'étant*¹. Nous avons tous un socle commun de *connaissances stabilisées en mémoire*² suffisantes sur la fourchette et la cuillère pour les identifier comme fourchette et petite cuillère; mais aussi le fait que la table soit dressée constitue une *construction circonstancielle faite donc dans un contexte particulier et à des f*

1 Martin Heidegger, Essais et conférences, Gallimard, 1958, p.210
2 Le Ny J. F.(1979), La sémantique psychologique, Paris, Presses Universitaires de France.



*ins spécifiques*¹.

C'est pourquoi la question de la chose est avant tout la question de sa représentation puisque le mot chose désigne indifféremment ce qui est quelque chose de quelque manière. Pour Kant la chose est ce qui est, c'est à dire le *ceci* que l'on peut désigner. Mais le *ceci* devient l'objet de la représentation, laquelle se déroule dans la conscience que le moi humain prend de lui-même. La chose en soi signifie pour Kant : l'objet en soi. Le caractère de l'*en-soi* veut dire pour Kant que l'objet en soi est l'objet sans la relation à un acte humain de représentation, c'est à dire sans l'«ob-». Cette confrontation à un déterminé pose le caractère essentiel de la chose comme un «rassembler». C'est à dire comme un surgissement qui arrive en face de nous à *partir du tour encerclant le jeu de miroir du monde, en lui et par lui*². C'est par l'action rassemblante de la chose que *ce qui naît du monde et par lui devient un jour une chose*³. Nous ne pouvons pas alors penser l'ob-jet en dehors de son domaine et encore moins l'instrument dont la technique nécessaire à sa conception et à son usage l'ancre dans un domaine d'où est extrait l'énergie nécessaire au mouvement du *rassembler*.

-
- 1 Ehrlich S (1985), Les représentations sémantiques, in : Ehrlich S.(ed), Les représentations, psychologie française, Paris,Armand Colin, 30,3,4, 285-296.
 - 2 Martin Heidegger, Essais et conférences, Gallimard, 1958, p.217
 - 3 Martin Heidegger, Essais et conférences, Gallimard, 1958, p.217

1.2 Apprivoisement : le domaine d'existence de l'instrument

L'idée d'instrument prise isolément n'a pas de consistance, elle n'est qu'une boîte vide qui nécessite d'être qualifiée pour exister. On parle d'instrument de musique, d'instrument de chirurgie, d'instrument de bord... et puis tout à coup d'outils pour le mécanicien. *La détermination d'une chose, eu égard à son essence en tant que chose, est transcendante*¹ ainsi en est-il par transitivité de l'instrument qui est un concept transcendantal de l'activité humaine. Il est - en tant que concept - indépendant des supports de son utilisation, qui peuvent toutefois induire en erreur notre réflexion. Dire que l'instrument est un concept transcendantal c'est s'écarter de l'expérience dans laquelle il se réalise. C'est dans la réalisation du projet qu'il contient - par son usage - que l'instrument laisse surgir la force qu'il contient. Dans le renouvellement de l'expérience - toujours différente - se réalise l'instrument et celle-ci pour être instrument de quelque-chose s'exerce dans un domaine précis. L'instrumentalité, c'est la perception en-acte de l'instrument et de son effet par lequel il modifie le monde et dans lequel il se réalise. Dans nos exemples l'instrument ne se limite pas à l'idée de la chirurgie ou de la mécanique, domaines dans lesquels certains objets qui remplissent la même fonction sont tantôt des outils, tantôt des instruments (le marteau par exemple). L'idée de l'instrument est au-delà, elle transcende les domaines et les usages par la technique. L'instrument est d'abord concept en soi - en dehors de la représentation qu'on pourrait lui donner - et ce sont les choses qui peuvent alors être instruments de quelque chose à travers l'expérience.

1 Martin Heidegger cite Kant, Qu'est-ce qu'une chose ?, Gallimard, 1971 p.185

Pour Kant, la chose qui nous est accessible est l'objet de l'expérience. Nous avons décidé d'aller au-delà, pour y trouver l'objectivité instrumentale, car l'expérience dépend des hommes et des représentations qu'ils peuvent en faire (voir paragraphe 1.1). Nous tentons de découvrir la substance par laquelle se forme dans toutes les expériences singulières l'idée d'instrument.

Nous venons de voir que deux objets de caractéristiques similaires ne sont pas des instruments en fonction de ce qu'ils sont vraiment à première vue : ils peuvent paraître identiques dans leur représentation. Mais l'essence propre dans laquelle ils ont été pensés est différente, ils ne sont pas indiqués pour le même usage. Faisons maintenant le chemin inverse pour expérimenter la pertinence de la notion de domaine.

Prenons l'exemple du scalpel, pour lequel chacun s'accorde toujours à le qualifier d'instrument de chirurgie. Plaçons-le maintenant au milieu d'une vitrine d'instruments de musique. Nous venons de l'extraire de manière très abrupte de son domaine, du contexte pour lequel il a été pensé, pour le placer dans un autre domaine. Celui de la musique ici. L'idée par cette manipulation est d'arriver à en isoler - c'est-à-dire de critiquer au sens de séparer - les éléments qui ont été *rassemblés*¹ dans l'action du fabriqué.

Dans ce nouveau contexte, le scalpel ne convient pas. Il n'y est pas à sa place. A la manière des devinettes pour enfant où il faut chercher l'intrus, l'un ne va pas sans l'autre. L'instrument existe en tant qu'objet propre mais aussi dans un espace qui est relié à son usage, c'est-à-dire d'un contexte pour lequel il a été conçu (par exemple, le bloc opératoire pour le chirurgien ou la salle de concert pour l'instrument de musique). C'est cela qui lui donne du

sens dans son être propre et permet d'en exprimer l'instrumentalité.

L'instrument et le domaine sont indissociables. On entend par là l'idée que l'espace est le lieu de dépendance technique où s'utilise l'instrument. L'instrument a besoin de son *Umwelt* pour exister et faire système. Cela nous ramène à l'idée de la transgression qui peut choquer notre entendement, lorsqu'on estime que l'usage de tel ou tel instrument va contre sa nature, cela pour quoi il a été construit. Par exemple, encore une fois la pratique d'une opération dans une salle à manger, alors qu'il paraît évident, logique à chacun qu'il faut opérer le patient dans une salle d'opération. Celle-ci a été construite pour cela.

C'est l'idée que *ceci* (l'objet) et *cela* (le domaine) vont ensemble comme un système dont l'équilibre assure l'unité de l'être de l'objet. A défaut de quoi l'usage en est détourné, transgressé. Cela choque l'*homme-ordinaire* et inspire les artistes qui s'affranchissent de ce type de règle; le côté fâcheux est que cela enlève à l'objet son instrumentalité. Il n'est plus qu'un objet qu'on pose là et passe provisoirement dans le camp de l'indéterminé.

Nous appellerons pas la suite cette liaison entre le domaine et l'instrument le domaine d'instrumentalité.

1.3 Technicité d'usage et espace temps

Dire qu'une chose existe dans l'espace-temps est le plus petit état possible qu'elle puisse avoir comme *étant*¹. La chose pour être chose doit exister dans l'espace-temps comme une chose singulière, c'est-à-dire précisément celle-ci. *Une chose en général il n'y en a pas. Il y a seulement des choses singulières, et de plus les choses singulières sont chacune cette chose-ci*². C'est à partir de l'identification comme *ceci*, qu'existe l'instrument comme re-présentation. Comme présence perceptible. Prendre le chemin du déterminer - désigner - c'est prendre le chemin du savoir. Dire ceci pose la question de la connaissance de la chose identifiable.

La chose est alors cette chose-là en tant que chose *posée là, ici et maintenant*. Elle fait partie du monde qui nous entoure comme objet physique contenu dans celui-ci. Elle peut être une chose de la nature ou une chose produite par l'homme, un caillou, un vase, un scalpel. Mais en tant que chose qu'on limite à la chose qu'on pose là elle reste éloignée de l'homme. Elle est en ce sens une chose passive qui n'a d'action sur le monde autre que d'exister et d'en occuper l'espace.

L'idée d'instrument ne va pas sans l'homme. Non pas comme créateur de celui-ci. Un vase, une chaise sont des objets créés par l'homme, mais dont l'inertie passive dans l'usage ne laisse pas de place à l'instrumentalité. L'homme doit être l'utilisateur de l'instrumentalité de l'instrument. L'instrument est en ce sens, comme l'outil, un dispositif qui produit une action sur le monde qui nous entoure par

1 Heidegger distingue l'être et l'étant comme une chose en train d'être et introduit par ce fait la notion de mouvement dans l'être des choses.

2 Martin Heidegger, Qu'est ce qu'une chose ?, Gallimard, 1971., p.25

son usage. Et au-delà, il ne suffit pas de le prendre et de le poser là à nouveau, il faut que l'action sur le monde soit suffisamment complexe par son résultat ou dans le chemin qui y amène.

Ainsi, c'est parce que le scalpel du chirurgien est soumis à la maîtrise de l'acte de l'homme qui le manipule qu'il en devient un instrument. A défaut, je pourrais le confondre avec un couteau s'il est placé sur une table de cuisine avec d'autres couverts, il en possède la forme et la matière, il pourrait très bien paraître pour cela. La représentation en contexte pourrait alors être faussée et créer une dissonance cognitive sur la véritable nature de l'objet qui serait confondu avec ce qu'il n'est pas véritablement. Ainsi l'objet pour acquérir de l'instrumentalité doit y laisser la place, elle-même pensée par avance par l'homme qui l'a créé dans le mouvement du rassembler.

Cette place est restreinte car elle naît de la maîtrise technique qu'accorde l'homme à l'objet et par extension de la technologie qu'il peut contenir. L'instrumentalité est donc par elle-même restreinte dès la conception de l'objet à une fonction précise. L'instrument doit être pensé pour en contenir la substance nécessaire. L'instrumentalité est en ce sens un concept dynamique, car ce n'est que pendant son usage que l'instrument a une prise sur le monde. A défaut il n'est réduit qu'à la chose qu'on pose là, c'est-à-dire au rang le plus bas des choses.

Reprenons l'exemple de notre chirurgien et d'un lieu qui serait une salle d'opération. Si celui-ci dans la précipitation utilise un couteau de cuisine, chacun serait horrifié par cette erreur. Pourtant la fonction est la même, l'aspect et les caractéristiques techniques du couteau et du scalpel similaires. Mais l'un a été pensé pour un usage *ordinaire*, quotidien – couper de la viande et des légumes - et l'autre

pour un usage *extra-ordinaire*, médical, précis.

Certes, le scalpel est peut-être un peu plus technique dans sa réalisation industrielle que le couteau de cuisine, mais il en porte surtout l'imaginaire dès sa conception. Il a été imaginé pour cela. Le couteau de cuisine pour autre chose. Il ne peut pas être le réceptacle de l'idée d'instrument dans ce domaine.

L'instrument sort de l'ordinaire, à la fois parce qu'il oblige à une concentration particulière et à un geste précis dans son utilisation - cela exclut les hommes qui n'en ont pas la pratique ou l'exigence – mais surtout parce que l'instrument domine l'objet par essence.

Cette deuxième notion est peut-être la plus complexe à cerner. Il faut percevoir que l'instrument ne peut pas être un objet simple de l'existence. Il est complexe par nature. C'est cela qui le rend technique lui-même, en tant que tel dans sa composition, dans l'effet précis qu'il produit et dans son usage. Tout le monde n'est pas capable de l'utiliser. L'usage d'un instrument nécessite une expertise, un savoir lié au domaine d'instrumentalité pour le comprendre, en analyser les données par exemple pour l'instrument de bord, ou en maîtriser l'usage pour l'instrument de musique ou l'instrument de chirurgie. C'est en cela qu'il est *extra-ordinaire*, simplement parce qu'il sort de l'ordinaire de l'homme. Ce qu'il contient est considéré comme de l'instrumentalité pour l'*action d'après*, pour ce que je peux faire avec dans le mouvement du monde et les transformations qu'il autorise. C'est par le mécanisme de provocation de la nature que l'instrument est naturellement un avancement dans le commettre qui participe au *dévoilement qui régit l'essence de la technique*¹. Il est le mode du dévoilement suivant lequel le réel se manifeste comme

1 Martin Heidegger, La question de la technique, Essais et conférences, Gallimard, 1958, p. 27

fond. Ce qui compte alors c'est ce qui est rendu possible par la maîtrise de la technique nécessaire à son usage, c'est en cela qu'il devient instrument de quelque chose, ce quelque chose étant un domaine précis où peut s'exercer l'instrumentalité.

1.4 L'instrument comme chose de la technique

C'est à partir de l'idée du *ceci* comme l'identification d'un déterminé qu'arrive la conception technique de l'instrumentalité de l'instrument. C'est cela qui conduit l'homme à la pro-vocation contre la nature d'un pouvoir de production nouveau. La technique est un *Arraisonnement (Gestell)* qui pro-voque à dévoiler le réel comme fonds dans le mode du commettre¹. Or précisément dans le *Ge-stell* de Heidegger, le verbe *stellen* ne désigne pas seulement la provocation, il doit conserver en même temps les résonances d'un autre *stellen* dont il dérive, à savoir celles de *her-tellen* (*placer debout, devant, fabriquer*) qui est uni à *dar-stellen* (*mettre sous les yeux, exposer*) faisant apparaître la chose présente dans la non-occultation.

L'acte du dévoilement devient alors l'action libératrice par laquelle émerge la vérité. Tout dévoilement appartient à une mise à l'abri et à une occultation. La question de l'occultation appelle comme réponse le surgissement de la liberté comme une énergie révélée. Tout dévoilement vient de ce qui est libre, va à ce qui est libre et conduit vers ce qui est libre. L'essence de la technique moderne réside dans l'arraisonnement et celui-ci fait partie du destin du dévoilement. Pour cela la technique séjourne dans l'élément libre du destin. Ce que nous appelons destin c'est

l'indication d'un chemin et non d'une fatalité. C'est en empruntant ce chemin que l'homme peut construire *l'ère de l'image du monde en fondant l'inconnu par le connu*¹. Par la technique l'homme accède à la maîtrise et à la vérité du monde. Nous disons vérité car elle est d'abord un accès vers une énergie du plan de la nature et nous disons maîtrise car la technique renferme en elle les conditions d'après lesquelles ce mouvement peut d'avance être rendu apte au contrôle du calcul. Peut alors naître industriellement l'instrument qui emprisonne le mouvement producteur pour en proposer la maîtrise de l'effet au plus grand nombre.

Dans le dictionnaire classique de la langue française paru en 1827 Antoine Rivarol indique:

« *L'outil est une machine maniable, dont les arts simples se servent pour faire des travaux communs; l'instrument est une machine ingénieuse, dont les arts plus relevés et les sciences se servent pour leurs opérations.* »

Cette définition énonce l'idée reprise de L'Encyclopédie de Diderot d'une hiérarchie des objets et principalement que l'instrument est supérieur aux outils pour les « arts relevés et les sciences ». L'outil relève de l'ordre de ce qui est commun tandis que l'instrument sert pour des « opérations ». Il s'agit de la distinction que nous avons établie au paragraphe 1.2 Technicité d'usage et espace temps entre l'*ordinaire* et l'*extraordinaire*. L'un et l'autre n'agissent pas dans le même type de domaine. Ce terme *opération* y fait directement référence dans la manière dont est utilisé l'instrument comme une chose que l'on doit maîtriser.

La deuxième différence est entre une machine maniable, qui est l'outil, et une machine ingénieuse, qui est l'instrument. L'instrument relève de l'ingénieux, c'est-à-dire au

1

Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, L'époque des conceptions du monde, Gallimard, 1962, p.106

sens de l'Académie Française *qui marque de l'invention, de l'adresse. Machine fort ingénieuse.*

L'instrument relève de l'invention alors que l'outil relève de la maniabilité, c'est-à-dire toujours au sens de l'Académie Française *que l'on peut faire fonctionner aisément, ce marteau est trop lourd*, il n'est pas maniable. L'un fait référence au génie de la conception, l'autre à l'ergonomie et à son usage facile et immédiat. L'instrument est alors au-delà de l'outil par son caractère inventif.

Enfin, on distingue ici *l'art simple de l'art relevé et des sciences*. Il faut entendre par art simple ce qu'on pouvait entendre en 1827 et donc par là ce que nous appelons aujourd'hui l'artisanat dont la racine latine - *artis* - désigne l'habileté, le métier, et la connaissance technique. Ainsi c'est premièrement par sa dimension historique que l'instrument est chose de la technique. Le mot *technique* vient du grec et désigne ce qui appartient à la *technè*. Or, ce mot ne désigne pas seulement le savoir-faire de l'artisan et son art, mais aussi l'art au sens élevé. La *technè* est quelque chose de poétique, *jusqu'à Platon, le mot technè est toujours associé au mot epistemè. Tous deux sont des noms de la connaissance au sens le plus large. Ils désignent le fait de pouvoir se retrouver en quelque chose, de s'y connaître*¹. La technique est connaissance sur le monde, donnant ainsi la possibilité à l'homme *d'étendre son corps à travers l'outil qu'il utilise*² pour avoir une action sur le monde. On se doit alors de revenir à l'idée d'André Leroi-Gourhan qui décrit l'homo sapiens comme le résultat *d'une triple acquisition ; la station verticale, le dégagement de la main et la maîtrise des outils et du langage*³; et

1 Martin Heidegger, Essais et Conférences, La question de la technique, 1954

2 Sartre, L'Être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique, p.371

3 André Leroi-Gourhan, Le Geste et la Parole, 1964, p.182

d'observer qu'en ce sens la technique, par la maîtrise des outils, la capacité à les saisir et à les produire, est le propre de l'homme. C'est par la main qu'arrive le dévoilement à partir du mécanisme d'extension prothétique que nous appelons instrument. Nous disons prothétique, car c'est une aide pour l'homme limitée dans sa condition.

Le dévoilement de la nature par la technique est *une provocation par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite et accumulée*¹. L'instrument est objet de cette maîtrise de la nature, il est au-delà des choses qu'on pose là par l'effet qu'il a sur le monde. C'est pourquoi, en tant qu'extériorité, l'instrument est *une rupture avec la continuité qui caractérise le monde animal, et qu'il participe à l'émergence du sacré, c'est à dire du séparé, par cette transgression*².

Il est ce qui sépare et ce à travers quoi arrive à nous la vérité. Dans cette idée *technè* désignait aussi la production du vrai dans le beau, l'art était considéré comme *un dévoilement producteur et ainsi il faisait partie de la poiésis. Le nom de poiésis fut finalement donné, comme son nom propre, à ce dévoilement qui pénètre et régit tout l'art du beau: la poésie, la chose poétique*³. L'émotion qui naît à partir de la perception était considéré comme la chose vraie. L'humanité assiste depuis son existence à un déplacement des frontières des connaissances et à un comblement des vides successifs laissés par la progression des sciences. C'est à dire *la connaissance des façons dont les choses se comportent dans la règle*³. L'art était une prise sur les choses comme *technè*, par l'acte de représentation

1 Martin Heidegger, Essais et Conférences, La question de la technique, 1954

2 Jean-Michel Besnier, Demain les Posthumains, Hachette, 2009, p.102

3 Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, Gallimard, 1962, p.106

de la chose vraie, qu'aujourd'hui la technique moderne entend dévoiler de manière véritable (et vérifiable). C'est pour cette raison que l'instrument est une chose opposée à la nature première, *couverte par la plénitude de l'origine*¹, dont les objets industriels modernes sont l'illustration *d'extensions inutiles à cette réalité plus ancienne et plus digne*². Et que si l'on raisonne du point de vue de l'être, ils sont par cette opposition *des créations artificielles sorties du néant et par l'émergence d'un monde postnaturel issu de la volonté*². La modernité a donc sa substance dans la technique comme conquête progressive du néant.

L'instrument offre alors une prise sur l'être que lui permet une époque, et il est en ce sens un objet de technique figée. La complexité moderne des techniques ne suffit plus pour déterminer l'instrumentalité par une approche cartésienne et mécaniste. Une compréhension plus globale du *tout* composé d'éléments de plus en plus interdisciplinaires, devient nécessaire. Les interactions multiples et la complexité technologique de ses éléments font de l'instrument un système avec le monde.

1.5 Le système d'instrumentalité

La chose que je peux voir, le *ceci* n'est pas l'instrument en soi. Nous l'avons décrit dans le paragraphe précédent. L'instrument est caractérisé par une matérialité dans l'espace temps, un domaine, une technique, un effet précis, l'action d'après. Lorsque nous percevons l'instrument en dehors de son usage il existe comme une chose posée

1 Peter Sloterdijk, *L'Heure du Crime et le temps de l'oeuvre d'art*, Hachette, 2010, p.226
2, 2 Peter Sloterdijk, *L'Heure du Crime et le temps de l'oeuvre d'art*, Hachette, 2010, p.227, 231,

là. Je peux le voir, percevoir sa forme, sa matière, mais je n'accède pas à son instrumentalité, qui n'existe que lorsque j'utilise l'instrument comme résultat de la maîtrise de celui-ci.

Il est une chose que je perçois comme une unité, je peux le désigner comme *ceci*. Ainsi, nous disons l'armoire pour énoncer l'ensemble des vis et des planches qui la composent. L'instrument est un unique multiple. Ce qu'on entend par unique est la chose posée là, qui apparaît comme un tout mais est composée de multiples éléments. Je peux la voir, la toucher, la regarder. Quelque part, elle n'est pas apprivoisée, je n'en connais pas les effets et je ne possède pas la connaissance pour l'utiliser. Si nous reprenons l'idée que les objets appartiennent à des ensembles qui les désignent comme *ceci* alors nous pouvons penser que l'instrument n'est perceptible comme un tout que lorsqu'il est perçu comme cet ensemble supérieur. Il faut une connaissance suffisante pour en appréhender toutes les facettes et les maîtriser, c'est d'abord pour cela qu'il est système. Il assemble et fait interagir entre eux des plus petits ensembles qui produisent l'effet global, cela par la maîtrise de la technique qui permet de produire des éléments de plus en plus complexes et à des échelles de plus en plus petites pour les faire inter-agir entre eux. *L'objet est système et fait lui-même partie du système plus grand du monde qui l'entoure*¹. C'est parce qu'il est système sur le monde que l'instrument permet - par la technique qui le compose - de procéder au dévoilement de la nature. L'unique est multiple, nous l'entendons comme le système qui compose l'instrument. Mais l'essence de l'instrumentalité est le dévoilement qui se fait dans l'être-dans-le-temps

1, 3

Ludwig von Bertalanffy, Théorie générale des systèmes, Dunod, 1993, p160

à partir de son usage producteur d'un effet, et à *partir du plan de la nature*¹. C'est un tout cosmologique que l'on peut rapprocher plus volontiers du concept de *système ouvert*³, qui par les possibilités des techniques, de la cybernétique, de la libération des énergies et du principe de commande font de l'instrument moderne un système actif du monde réel. C'est par cette capacité d'ouverture que l'instrument dirige son effet du chaos de la nature vers le cosmos technologique à partir duquel il a été déterminé. Il est le résultat de la conception qui doit penser les sous-ensembles avec ingéniosité pour produire l'effet désiré.

L'unité de l'objet pour être perçue doit permettre l'expérience d'un tout. C'est l'idée sur laquelle nous revenons à nouveau, que l'objet comme *ceci* n'existe que comme un ensemble de choses multiples, dont l'ordre et la bonne conception permettent d'en identifier le type. *Ce n'est que dans cette unité que la diversité de ce qui est en face accède pour la première fois à une stase et est objet*². Et celle-ci nous apparaît à partir de la permanence de sa substance. C'est elle qui nous guide sur le chemin de la représentation et dans le temps de l'expérience.

Les composants de l'objet pris isolément du tout et de son bon assemblage n'existent qu'en tant que composants de celui-ci et ne permettent pas à l'objet d'exister en soi, autrement qu'avec le sentiment d'une chose cassée ou non terminée : un tas de vis ou de planches pour notre armoire.

C'est en ce sens que l'instrument est le résultat d'une expérience partagée, à la fois objective et subjective, entre l'effet scientifiquement produit et la perception humaine de cet effet. Cet écart donne alors naissance à la qualification

1 Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, L'époque des conceptions du monde, Gallimard, 1968, p.107

2 Martin Heidegger – *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Gallimard, 1971, p212

d'une intensité instrumentale.

1.6 Dimension de l'instrumentalité

Ce que nous avons auparavant analysé est l'idée que l'organisation de la matière et des éléments d'un instrument, qui en permettent le bon fonctionnement, forment un système dont l'unicité forme un tout qui permet alors d'énoncer *ceci est un instrument*. Tous les instruments ne se valent pas. Le fait de qualifier des objets différents d'instruments n'implique pas une égalité du fait d'un énoncé identique, mais le plus petit système commun qui permet de qualifier l'instrument et de le désigner comme tel. Il faut donc pouvoir en qualifier le degré l'instrumentalité.

Or nous savons depuis le paragraphe 1.5 que l'instrument n'est pas un tout mais un ensemble d'éléments d'instrumentalités fractionnées. Il est le résultat d'une construction itérative, où chacun des éléments de l'objet peut lui-même renfermer une part d'instrumentalité. Cette somme forme la perception primaire qui nous permet alors de dire *ceci est un instrument* et dont nous percevons l'intensité globale, immédiate. *Dans tous les phénomènes, le réel qui est un objet de la sensation, a une grandeur intensive, un degré*¹. Cette intensité première doit être suffisante pour permettre d'énoncer *ceci est un instrument*. C'est cette intensité de l'instrumentalité de l'instrument qui donne *le quantum, c'est à dire la grandeur par intuition*² de l'objet singulier, et c'est la *quantitas* comme mesure de l'unité des éléments d'instrumentalité fractionnés de l'objet qui permet d'en approcher l'intensité globale.

1 Kant - Critique de la raison pure, Google books, p.167

2, 3 Martin Heidegger – Qu'est-ce qu'une chose ?, Gallimard, 1962, p.205,p.204

La quantitas est toujours quantum discretum; elle n'est possible que par fractionnement ultérieur et composition correspondante au sein du quantum³, et c'est dans ce sens que la dimension d'instrumentalité permet de qualifier la complexité instrumentale comme la somme de la dimension de ses parties.

Dire que l'instrument à une dimension, c'est dire qu'il faut des hommes pour la percevoir et la maîtriser. Le mécanisme du dévoilement est complexe à saisir en fonction de la profondeur de sa dimension, de son intensité. L'instrument possède par cette grandeur qu'il contient en lui une capacité à *faire des hommes des maîtres par l'accroissement de leurs pouvoirs*¹. C'est par ce pouvoir qu'existe une relation particulière entre l'homme et l'instrument et c'est dans l'expérience de son effet que l'homme vient-au-monde. Dans ce rapport à la naissance et face à la grandeur de la dimension de l'instrument il faut un temps d'appropriation. Nous appelons celui-ci l'éducation et c'est grâce à elle que l'homme entretient le mouvement de sa naissance perpétuelle. Car éduquer c'est proprement devenir. L'homme est le départ, éduqué il accède alors à la perspective du savoir. Cette connaissance nouvelle l'autorise à façonner le monde à nouveau de manière d'autant plus visible que son nouveau pouvoir est grand.

Ainsi c'est sur le chemin de la conscience du monde que peut naître et grandir l'homme, par ce pouvoir de la technique qui lui permet d'accélérer, de réguler et de corriger son évolution.

1

Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, Hachette, 2010, p.308

2. Le domaine cosmétique



Reflète des moeurs, des appartenances sociales et du désir de correction de soi-même, la cosmétique transforme les corps. De l'hygiène la plus élémentaire aux parures les plus sophistiquées, elle offre un accès vers l'Olympe moderne d'un corps débarrassé de ses imperfections. Assouplie, éclatante, jeune, la peau doit paraître ce que nous sommes. Traduisant ainsi notre désir d'existence à la fois singulière et semblable, *les onguents, les fards et parfums constituent nos premiers appareils*¹. En tant qu'exo-composants du corps, ils sont des projections² de l'être dirigées vers l'extérieur : pour l'assemblage social et sexuel pour lesquels ils sont *des organes de la vision de l'autre*³ *l'homo cosméticus conditionne l'existence de l'homo faber car l'outil commence par l'apparence; l'appareil commence par l'apparat et celui-ci par le pareil*⁴. La cosmétique est alors le pré-outil du processus d'hominisation en donnant la condition de l'existence de l'utile. De quoi ai-je l'air ? Ce que notre corps *ex-prime, c'est cette sortie de l'intime*⁴ qui se dégage du masque, devenant objet du pro-jeté devant soi. Premièrement oeuvre d'un imaginaire combiné par les possibilités des techniques et la volonté de construction de soi, la cosmétique moderne se détache des attributions mystiques des peintures primitives du corps, censées augmenter le pouvoir des hommes, en se tournant désormais plus volontiers vers les promesses scientifiques des produits cosmétiques. Centre d'une nouvelle religion unifiée, le corps et la technologie offrent à l'homme des possibilités de transformation multiples pour lesquelles il devient seul maître du masque de son destin. C'est dans *le mode destinal que s'accomplit le dévoilement producteur de la tech-*

1, 4 Michel Serres, 100 000 ans de Beauté, Préhistoire/ Fondations, Gallimard, 2009, p.23,25, 26

2 Pro-jeter : jeter devant soi

3 Maurice Merleau-Ponty, Manuscrit n° 16, p.68, Bibliothèque nationale de France

nique ¹ cosmétique. Et ce sont ces nouveaux objets cosmétiques qui mettent en demeure l'homme de procéder à une correction de son être. Dans son *Discours*, Rousseau fait remarquer que les besoins naturels de l'homme sont en fait très peu nombreux. *Les besoins créés par le consumérisme moderne viennent de la vanité de l'homme, de ce que Rousseau appelait son amour propre* ². La cosmétique moderne a désormais suffisamment accumulé de connaissances pour étoffer ses promesses d'ordre épidermique. Illustration formidable de la théorie d'Heidegger elle est à la fois cet arraisonnement à commettre, et ce dévoilement producteur d'un nouvel être corrigé ³.

L'homme moderne, en liberté conditionnée, peut alors agencer la singularité de ce qu'il pro-jète, en choisissant parmi les possibilités proposées par l'industrie. Quel ordre choisir alors ? De quelle tromperie est victime l'humanité ainsi fardée ? Se voilant volontairement la face sur son être, cette tentation superficielle de l'existence humaine tend, par l'essor de la médecine esthétique, à se rapprocher du *derrière* ⁴, c'est-à-dire du dedans. Le mot cosmétique renvoie au grec ancien : *kosmétikê*, l'art de la parure, dérivé de *κόσμος* - *kosmos* - qui signifie bon ordre, au sens de l'ordre de l'univers. C'est-à-dire d'un grand ensemble qui forme un tout. La cosmétique fait référence dans son sens originel à l'idée d'ordre. Cela doit être bien assemblé et suppose l'existence d'un non-ordre. Il s'agit d'organiser quelque chose qui a priori ne l'est pas ou qui se serait écarté du bon ordre originel. L'état naturel de l'homme se-

1 Martin Heidegger, Essais et conférences, La question de la technique, Gallimard, 1958, p.40

2 Francis Fukuyama, La fin de l'histoire et le dernier homme, Champs essais, 2008, p.110

3 Voir paragraphe 1.5

4 Notion fondamentale d'arrière plan chez Heidegger reprise dans les sciences cognitives modernes

rait-il désordre cosmétique ? Sans cosmétique y aurait-il alors du désordre corporel ? Le désordre du corps, comme un chaos issu de la nature qui est décrit dans l'oeuvre de Nietzsche, car la cosmétique n'a pas d'autre moyen d'arranger que ce qui concerne au sens de l'académie française *la peau, les cheveux, la barbe*. Il s'agit d'un traitement à la surface du corps, en dehors, le dedans étant un domaine de la médecine.

Chez L'Oréal Paris dans la gamme Men Expert on trouve ainsi *retend la peau du visage et du cou, réduit visiblement les rides*. Sur les packagings de la marque Vichy on peut lire dans la gamme SkinSet *soin hydratant stabilisant*, toujours chez Vichy, la gamme Cellebionic propose un baume *régénérant compensateur*. Enfin, un dernier exemple chez Garnier qui propose un Roll-on masseur *anti-fatigue*. Cette matérialisation sémantique du désordre propose de *retendre, réduire, stabiliser* ou encore *régénérer* pour retrouver le bon ordre. Il s'agit de corriger un état, entre le trop – *traitement des impuretés* par exemple - et le pas assez - comme l'hydratation d'une peau fatiguée.

La cosmétique comme chose qui sert à organiser ce qui ne l'est pas a priori, contient l'idée d'un avant et d'un après, d'un ordre après le désordre que la *matière cosmétique* va aider à ordonner. C'est aussi l'idée terrible de la permanence d'une perte : le vieillissement. Et de manière moins alarmiste le traitement de désordre ponctuel. Il y a derrière cela une idée mécanique : *ceci corrige cela*. La cause. Il y a aussi l'idée que l'état d'après sera mieux que l'état d'avant. L'effet. La cosmétique est en ce sens une espérance contre le désordre cutané. On craint le jugement qu'autrui peut porter sur notre corps, la fin du désir entraîné par le vieillissement de nos cellules, et l'affront des égéries toujours si belles.

L'imperfection de notre épiderme dont *la beauté est alarmée par les signes annonciateurs des altérations du temps*¹, ne serait en ce sens que les prémices de l'annonce de la mort du corps. La cosmétique nous aidant alors à ne pas disparaître dans le désordre, en nous maintenant dans le monde par l'art de la parure.

2.1 La vexation moderne du corps

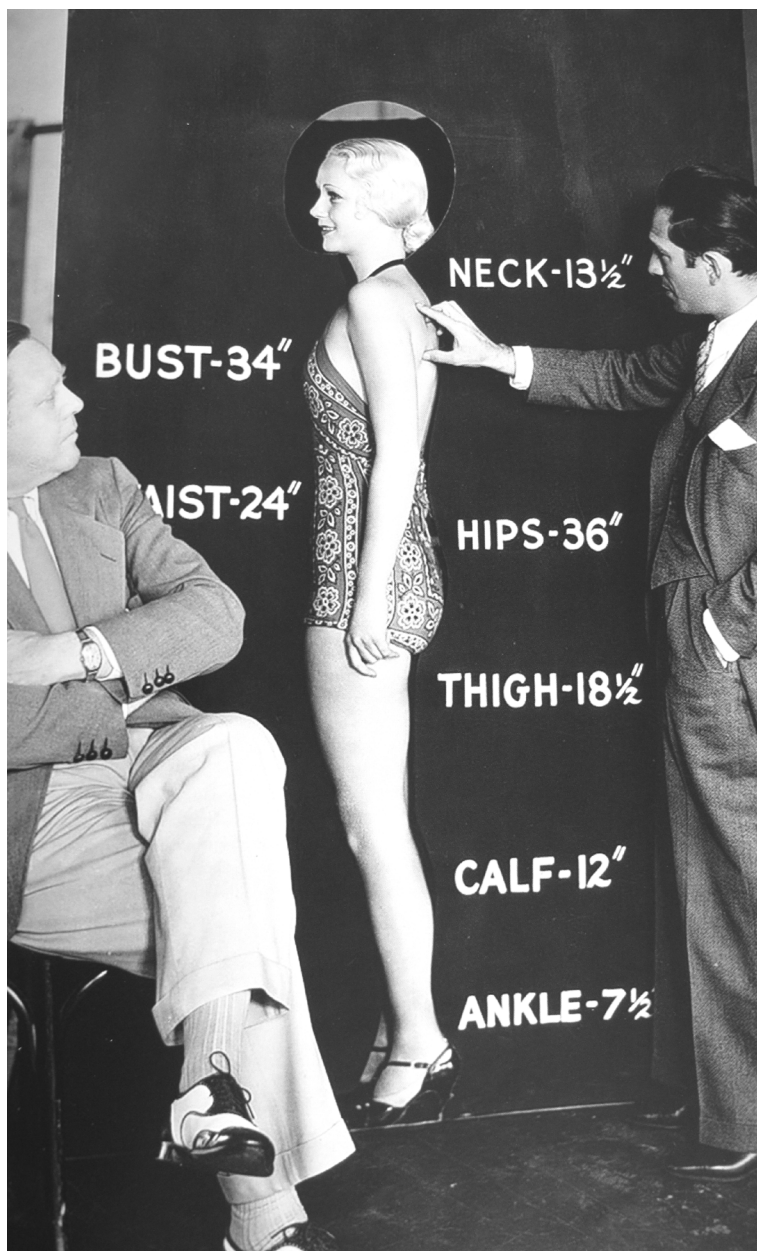
Le monde moderne est le théâtre d'une nouvelle humanité, propulsée dans l'artificiel par l'hypertechnicité et l'abandon du religieux. Cette nouvelle humanité ce sont *les derniers hommes*², c'est-à-dire *des individus qui ne jouissent pas, mais jouissent d'eux-même comme d'un état final de l'évolution*³. Cette contemplation devant soi-même, principalement urbaine, est *devotio postmoderna* de l'homme pour lui-même. C'est pour cela que cette figure de l'homme est avant tout celle d'un nouveau type : celle du *single* qui mène sa vie *en solitaire comme s'il s'agissait d'une philosophie de l'existence*. Il est en ce sens un nouveau moine dont le centre religieux est lui-même. Et l'icône principale de cette religion, pour soi-même, est le corps. Imparfait par nature, résultat d'une limitation prométhéenne, et soumis à l'effacement du temps, le corps est un lieu de vexations, de frustrations, d'insuffisances désordonnées, venant mettre en tension l'image contemplée.

Internet, la télévision et avant cela la presse illustrée par l'extension des techniques de photographie et de vidéo *mettent en scènes un langage visuel puissant, qui*

1 Picasso

2 Concept modernisé par peter Sloterdijk à partir de la pensée de Nietzsche

3 Peter Sloterdijk, Essai d'intoxication volontaire, Hachette, 2010, p.31



Casting pour «Dancing Lady» - Une jeune danseuse pas à la toise - 1933

*convainc par son réalisme, suscite l'émotion, engendre le désir et influence le consommateur*¹. Ces démonstrations sont les images de l'image contemplée, celles qu'il faudrait savoir recopier sur son propre corps en mimant les gestuelles des conseils de beauté des marques ou des magazines. Ce réalisme imaginaire de l'image contemplée et l'image réelle se confondent, entre le corps véritable et le corps contemplé, le rêve s'installe pour en combler les imperfections. C'est grâce à la technique que l'homme moderne peut s'extraire de sa condition en se procurant *de l'artificiel dans les univers existentiels*² qui sont autant d'armatures *d'intensification de soi-même*. Du néant dominé par la technique naissent ces objets qui dans le domaine cosmétique moderne sont autant d'agressions anatomiques qui imposent un ordre cosmologique établi à la surface de l'épiderme. Emprisonnant alors un peu plus l'homme dans cette contemplation de soi-même, éphémère, mimant l'exemple d'icônes d'abord imposées. Cette vexation première est alors remplacée par la satisfaction d'une courte admiration, avec l'espoir caché d'être un jour l'égal de l'image imposée. La cosmétique moderne est soumise à cette tension permanente d'une technicité globalisée, contre nature. Vexé d'être un utilisateur d'artifices fabriqués, le monde moderne se divise entre ceux qui accèdent à la capacité de fabriquer ces artifices et *les nombreux qui reçoivent de bon ou de mauvais gré, la capacité de ceux qui en disposent*. Toujours plus complexe, la cosmétique moderne tente d'assouvir la soif de faire et de recevoir, avec la promesse très moderne que cela est avant tout bon pour soi-même. Cet état cosmétique est

-
- 1 Nathalie Herschdorfer, *Extension du domaine du rêve*, 100 000 ans de Beauté, Modernité/Globalisation, Gallimard, 2009, p.63
 - 2 Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, Hachette, 2010,, p.224, p.262

Kiehl's
SINCE 1851

**“ALOE VERA”
BIODEGRADABLE
LIQUID BODY CLEANSER**

In partnership with Brad Pitt for JPF Eco Systems

KIEHL'S FORMULATED THIS PRODUCT TO
MINIMIZE THE IMPACT WE HAVE ON OUR ENVIRONMENT.
ALL PROCEEDS WILL GO TO BENEFIT GREEN
INITIATIVES AROUND THE GLOBE.

100% of net profits from the sale of
this product will support global environmental
initiatives of JPF Eco Systems
100% Biodegradable Ingredients

Eco Systems™

Brad Pitt

6.8 fl. oz. - 200 ml

le résultat d'une fuite en avant d'un monde globalisé, qui dans la précipitation du *fabriquer* en a oublié sa route originelle. On assiste alors en cosmétique, comme ailleurs, à cette double tension entre l'hypertechnicité et un retour à une science issue de la nature, à l'écoute de l'être premier. Dans le domaine cosmétique cohabitent désormais de nombreuses marques naturelles ou biologiques, mais dont la négligence pour la persistance de la tendance vers soi-même, les entraînent malgré elles, peut-être, dans une direction identique. Vexation supplémentaire pour le cosmos épidermique qui se voit rappeler que même la nature ne peut le sauver de ces images qui l'assaillent pour lui imposer l'idée d'un corps amélioré. L'ego-égoïque triomphant toujours plus sur le moi-biologique, l'homme redevient alors, pour lui-même, le centre de son existence qu'il avait perdu depuis Copernic, Darwin et Freud.

La modernité interroge en ce sens, par les sciences comme expérience d'une vérité, ce qui a été perdu comme certitude d'une complexité divine du corps. Chaque découverte scientifique donne naissance à un produit et une publicité qui soutient au consommateur la nécessité d'acheter la dernière découverte pour entretenir, quelques instants encore, son espérance d'éternité. Pour répondre à l'agression permanente contre la dignité de son intelligence, le consommateur tente de retrouver de sa *superbia* en adoptant des stratégies d'ignorance. Combien sommes-nous à ne plus remarquer les panneaux qui ont envahi nos cités ? Suffisamment pour qu'on décide d'en mettre toujours plus, car il reste encore des espaces où les yeux peuvent se perdre en rêveries gratuites. Dressé depuis des siècles pour exister dans l'humilité, l'homme accepte le dessin du paysage de sa nouvelle existence. L'*homo cosmeticus* contemporain est d'abord un *homo*

economicus, ou plutôt un *homo dispendium*. Car il doit acheter les produits qui lui serviront à l'entretien de son corps.

Le brouillage des identités, dont l'immensité et la multiplicité sont désormais accessibles en temps réel, de chaque côté du monde, avec les technologies de l'information renforcent la certitude de l'homme de trouver du réconfort dans sa propre contemplation. Le corps devient un des derniers théâtres de satisfaction, où la certitude de la sensation du bien-être ravive l'espérance de conservation de soi-même. Le paysage cosmétique moderne *est à la fois très diversifié en termes d'offre, avec sans cesse de nouveaux produits, et dans le même temps concentré en quelques acteurs qui possèdent la majorité des marques*¹. Face à la sollicitation des images, les hommes et les femmes sont devenus à la fois *techniciens et responsables de leur propre beauté*³. Et c'est la multitude de ces produits à disposition des hommes - vexés d'être des non-fabriquants et tristement résolus à en être les utilisateurs constamment insatisfaits - qui participe par l'expérience cosmétique à ce mouvement d'intensification de soi-même.

La vexation nous en trouvons la source dans le corps périssable par nature et nous comprenons la cosmétique comme un mécanisme de régulation externe du corps qui tente d'en maintenir l'ordre initial dans l'arrière plan culturel. L'inducteur de cette volonté de correction étant le sentiment de soi et la conscience du désordre épidermique.

Comment reprocher à l'homme son désir d'aller plus loin dans ce dernier retranchement qu'est le corps ? Car si ce mouvement apparaît, c'est que le processus historique a permis à l'homme de prendre un chemin pour en arriver

1, 3 Bruno Remaury, *Le big bang de la cosmétique, 100 000 ans de Beauté, Modernité/Globalisation*, Gallimard, 2009, p.38

LES CHERCHEURS NESTLÉ ET L'ORÉAL INVENTENT
LE FUTUR DE LA BEAUTÉ

innéov

Agissez de l'intérieur,
là où il se crée.

innéov ANTI-ÂGE FERMETÉ

Concentré nutritionnel Densité + Rides + Teint
Efficacité confirmée par 2 études cliniques contre placebo

Agit dans les couches profondes de la peau,
là où le collagène se crée.

Formule anti-oxydante exclusive

[Lacto-Lycopène™ + Isoflavones de soja + Vitamine C]



1
Des actifs
bio-assimilables
par l'organisme



2
Diffusés progressivement
en profondeur,
au cœur du derme



3
Pour agir sur les
cellules qui produisent
la matière peau :
collagène, élastine

La peau est plus ferme, les rides s'estompent. Le teint est radieux.



RECHERCHES AVANCÉES EN NUTRITION NESTLÉ
À EN SOUCI DE LA SÉRIE L'ORÉAL.

innéov

ANTI-ÂGE FERMETÉ

Concentré nutritionnel Densité + Rides + Teint

Formule anti-oxydante exclusive
[Lacto-Lycopène™ + Isoflavones de soja + Vitamine C]
Ces actifs agissent dans les couches profondes de la peau,
là où le collagène se crée. Pour agir sur les cellules qui produisent la matière peau :
collagène, élastine.

Produit développé par Nestlé et L'Oréal. Ingrédients actifs
dans le produit de peau de Nestlé. Les marques sont des marques
de leurs propriétaires.

Complément alimentaires
www.inneov.fr

là, dans une confrontation narcissique face à lui-même. Le corps prenant alors le statut d'un territoire libre à ordonner.

Les domaines d'abord clarifiés par le législateur tombent dans les esprits animés par la seule volonté de s'extraire d'une condition que les publicités et la réduction de l'espace-temps rendent progressivement insupportables. *Les hommes recourent de plus en plus à la médecine esthétique avec la promesse du bonheur*¹, et ce franchissement des frontières est un double témoignage. Premièrement il montre le désir permanent d'utiliser le champ des possibles que permet l'époque contemporaine pour améliorer son corps et réduire les tensions de l'image contemplée. Deuxièmement, il est aussi une démonstration d'un lien de plus en plus étroit avec le milieu médical et le désir de dépasser l'autorisation initiale de la cosmétique - le dehors - pour modifier le dedans.

Illustration encore timide de cette tendance à vouloir franchir les frontières : La cosmétique orale, ou nutri-cosmétique, est ainsi classée comme complément alimentaire. La marque Innéov lancée en 2002 par le groupe L'Oréal et les laboratoires Nestlé propose des gélules pour renforcer la fermeté de la peau ou pour aider à lutter contre les déficiences capillaires. Concept alimentaire qui rapproche un peu plus la cosmétique d'une gestuelle médicamenteuse. Ces compléments alimentaires n'ont en ce sens rien d'alimentaire que le fait d'être ingérés, ils ne sont pas nourriture pour le corps et son fonctionnement car ils sont dirigés vers l'extérieur, vers la parure : *Redensifiant cutané par voie nutritionnelle* stipule ainsi le produit fermeté de la marque Innéov. La cosmétique classique toujours en-dehors flirte désormais avec cette tentation du dedans et de nouvelles promesses. Un dernier exemple, Générique de

1

Sander Gilman, La chirurgie du bonheur, 100 000 ans de Beauté, Modernité/Globalisation, Gallimard, p.66



Lancôme promet d'activer la synthèse génétique de protéines spécifiques, à la surface de l'épiderme.

2.2 Pouvoir et séduction : le mécanisme érotique

Dans la sémiotique moderne, c'est avec la géologie représentative que débute véritablement l'ère de *l'image du monde*¹ - c'est à dire l'époque des conceptions du monde. Concevoir le monde, c'est en avoir la connaissance et l'illustration - l'image. *Le globe impérial, comme image de la sphère sacrée, représente la boule de l'Être dans la main des Césars, il s'agit d'un symbole féodal du monde qui montre que le cosmos est un fief divin qui tient dans la main humaine*². Ce pouvoir perdu des rois a fait de nous tous des Césars modernes de notre propre moi-biologique.

Nos nouveaux globes sont nos crèmes et autres fards; et notre pouvoir cosmologique s'applique sur notre corps. Or ce pouvoir n'est pas principalement pouvoir sur le corps biologique, car le corps n'a pas besoin d'autres commandes que celles de l'intérieur - des commandes chimiques du corps objectif. *Tous les autres besoins ne sont pas essentiels à son bonheur, mais viennent de la capacité de l'homme à se comparer à ses voisins et à se sentir frustré s'il n'a pas ce qu'ils ont*³. C'est parce que la cosmétique est profondément dirigée vers l'extérieur qu'elle est un pouvoir.

Selon le mot de Riesman, l'homme est fondamentale-

1 Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, Ha chette, 2010, p.211

2 Peter Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, Ha chette, 2010, p.212

3 Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Essai, 1992, p.110



Viktor and Rolf - FlowerBomb

ment *tourné vers autrui*¹ et s'il désire un objet parfaitement inutile du point de vue biologique - comme une crème - *c'est parce qu'il est aussi convoité par d'autres êtres humains et que par dessus tout il désire le désir des autres hommes*². Ainsi apparaît à nos yeux la *mimétique du désir* que René Girard caractérise comme désir d'Être à travers l'objet qui est désiré.

Cette source de pouvoir - à partir de soi-même - se présente comme une interprétation nouvelle de l'évolution, comme *volonté de puissance*³, censée susciter le désir. Car ne nous y trompons pas *la cosmétique consiste à susciter le désir*⁴. Cette direction pour autrui est *le corps objectif qui a le mode d'être d'une chose, comme une figure figée de l'existence*⁵. Cette figure, des ego-égoïques que nous avons rencontrés précédemment est le résultat des techniques et des narcissismes modernes. *L'ego voilà le mode de l'être*⁶ contemporain. C'est perdu dans l'immensité de son savoir - désormais acquis comme une sécurité sur le monde - que l'homme se re-pense à partir de lui même. Mais a-t-il déjà pensé véritablement autrement ?

L'ambition pour la projection du corps vers l'extérieur est celle de l'assouvissement de l'Être hédoniste moderne par une reconnaissance de la puissance de son moi-sexué. La bombe sexuelle, voilà de quoi nous voulons avoir l'air. Figure de cette tendance les photographies de David la Chapelle illustrant la volonté d'un remodelage pour tous. La cosmétique est en ce sens un pouvoir sexuellement orienté, cela parce que *la séduction est libre jeu des*

1 David Riesman , The lonely crowd, 1955

2 Francis Fukuyama, La fin de l'histoire et le dernier homme, Essais, 2009, p.176

3 Friedrich Nietzsche, La volonté de puissance, Tome 1, Gallimard, 1995, p.3

4 Michel Serres, 100 000 ans de Beauté, Modernité/globalisation, p.19

5 Maurice Merleau-Ponty, Signes, Gallimard, 1960, p.287

6 Friedrich Nietzsche, Crépuscule des idôles, Gallimard, 1974,p.29



David LaChapelle - Illustration de la volonté de reconstruction du corps

*signes*¹. Ce libre jeu est exactement le pouvoir que nous donne l'utilisation de ces nouveaux globes par leur sélection singulière - nous pouvons choisir parmi la multitude de produits sur le marché un ensemble de choix singuliers et mélangés.

*La condamnation de l'homme moderne à croire aux apogées est mise en scène comme une quête d'apogée sexuelle*². Dans cette perspective érotico-dynamique de la *conditio humana*, la nudité est le symptôme majeur de la culture de consommation sollicitant dans ses images publicitaires la partie envieuse de l'âme. Les hommes et les femmes pouvant alors décider d'atteindre l'apogée de l'accomplissement de soi : l'orgasme. Aussi éphémère que la jouissance biologique l'achat de make-up alimente la vexation à partir de l'écart qui se creuse sans cesse entre le masque et le pareil que l'homme tente d'imiter.

Ce pouvoir bullaire, d'un *cosmos* singulier, à partir de soi-même, est la construction d'un nouveau royaume où l'individu est pour lui-même maître temporaire de son destin. Adieux les stars, objets des publicités autoritaires. L'homme auto-contemplé, devenu l'objet de soi-même est star pour lui-même. Sans plus avoir besoin de l'accord des marques, il est expert autoproclamé grâce aux technologies de l'information et en tant qu'expert il revendique son indépendance et ses choix. *Single* désormais affirmé, le refuge de l'homme dans la sphère intime est le dernier lieu que le monde contemporain autorise pour s'échapper du monstrueux créé par l'homme. La cosmétique devenant alors une extériorité sexuée projetée sur autrui. L'envie irrésistible d'être soi-même place le centre de toute action cosmétique, avec comme arrière-plan l'ego.

1 Jean Baudrillard, *De la séduction*, Gallimard, 1988

2 Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire*, Hachette, 2010, p.118

Cette procédure d'invention de soi, permet à chacun de trouver son *style* dans le mouvement universel cosmétique. Nous disons universel car *la cosmétique ne dépend pas des cultures, des teintures de la chevelure aux parures, scarifications et tatouages, nous n'en connaissons aucune qui n'en utilise pas*¹. La cosmétique est un universel dans le temps de l'histoire et surtout de l'hominisation. Paradoxe alors étrange et véridique où la cosmétique considérée comme un artificiel du corps devient un mouvement *naturel, puisqu'elle accompagne le mouvement même de naître*². La culture n'étant alors qu'un élément de l'arrière-plan d'un mouvement beaucoup plus fort : l'hominisation de soi-même.

Ce mouvement vers l'être, par le fait de sa singularité et de la dépendance à autrui est un mouvement double. D'abord il est un mouvement fractionné, car il est tourné vers soi-même. A l'échelle des cultures émergent des styles caractérisés par la permanence de caractéristiques. Ensuite ces mouvements fractionnés permettent d'*édifier des séries cumulatives*³ qui permettent, à leur tour, l'émergence de *cultures cosmétiques* en coalitions. Dans son ouvrage *La voie des masques*, Claude Levy-Strauss explore le fondement mythologique de la formation de styles dans des cultures indiennes en coalitions par laquelle *la possession et le maniement de ces objets - les masques - fait qu'on se sent bien*. Un masque s'opposant alors à l'autre masque, par ce qui est dit qu'autant que par ce que l'autre masque dit. C'est en ce sens que pour Levy-Strauss toute création artistique - ou stylistique et donc cosmétique - fait partie

1 Michel Serres, Apparition, apparence, appareil, 100 000 ans de beauté, Préhistoire/Fondation, Gallimard, 2009, p.19

2 Michel Serres, Apparition, apparence, appareil, 100 000 ans de beauté, Préhistoire/fondation, Gallimard, 2009, p.19

3 Claude Levy-Strauss, Race et histoire, Folio, p.56



d'un dialogue où chacun tente de s'opposer pour se poser. Symbole de cette rencontre de styles la jeunesse hybride à Tokyo dans les années 90 *fascine par l'exubérance avec laquelle les jeunes croisaient des idéaux de beauté de différentes cultures et de différentes époques*¹ où de véritables innovations issues du métissage des tendances occidentales dominantes et des idéaux nationaux suscitent l'intérêt des médias internationaux pour la rue japonaise.

2.3 La volonté cosmétique

Ce qui se dessine alors dans notre questionnement, ce sont les moteurs qui poussent la *volonté cosmétique* de l'homme comme un mouvement universel dans le temps de l'histoire. Si nous nous penchons sur l'homme, une description de la personne humaine n'est pas complète si elle ne rend pas compte à la fois du désir, de la raison et du *thymos*. C'est cette dernière dimension qui participe au sentiment de dignité qui fonde une partie des comportements cosmétiques contemporains. Cette décomposition représente les composantes de l'âme dont la séparation ainsi énoncée perdure en psychologie depuis Aristote, d'où surgissent les actions de la *conscientia*. L'expérience esthétique de soi-même - comme conscience de soi - est le savoir du *j'ai vu*. Cela par l'identification à travers un *perceptio* que nous avons décrit comme étant d'abord à destination d'autrui. Nous nommons cette expérience la *sensation de soi-même*. La présence esthétique du corps - par la transformation cosmétique qui lui impose un ordre - apparaît comme la scène où se joue la vérité de soi-même.

1

Jeunesse hybride à Tokyo, Laura Miller, 100 000 ans de beauté, Modernité/Globalisation, Gallimard, 2009, p.202



Man Ray - Noire et blanche - 1926

Le masque comme expérience de la vérité de soi-même voilà le projet cosmétique. L'homme lutte pour sa reconnaissance, dont *l'origine repose dans la composante thymotique de l'âme*¹, c'est à dire dans ce que Socrate décrivait dans La République comme la juste fierté de ses gardiens à l'égard de soi-même et de sa ville et dans la colère potentiellement irrationnelle contre ceux qui la menacent. Ainsi pour Socrate le *thymos* est une vertu foncièrement politique nécessaire à la survie de toute communauté, parce qu'elle est la base à partir de laquelle l'homme est tiré de sa vie de désir égoïste et est amené à regarder en direction du bien commun. Mais de bien commun - pour les singes que nous avons décrit - il n'en existe aujourd'hui plus et c'est cela qui force l'ego à prendre toute la place qu'il désire. *Car chaque homme tient à ce que son compagnon l'évalue au même prix qu'il s'estime lui-même; et à tous les signes de mépris ou de mésestime, il s'efforce, pour autant qu'il ose, d'arracher une estimation plus grande de ses contempteurs par la querelle, et des autres par l'exemple*².

Pour Hobbes, les hommes peuvent combattre pour des nécessités vitales, mais plus souvent ils combattent pour des futilités, en d'autres termes pour la reconnaissance par autrui. On aimerait non seulement pouvoir être fier de soi-même, mais l'être tout autant de *l'alter ego* qui se distingue aux yeux de la commune. Le *thymos* de l'individu apparaît désormais comme l'élément d'un champ de force qui donne forme à la volonté commune de réussir et capable à son tour de dresser une personne contre elle-même. *Socrate suggère une relation entre colère et estime*

1 Francis Fukuyama, La fin de l'histoire et le dernier homme, Champ essais, 2009, p.238

2 Thomas Hobbes, Léviathan, Vrin, 2005, p.106

*de soi, comme un sens inné de la justice dans l'homme*¹.

La colère devenant alors le mécanisme principal de la volonté de changer la conscience d'une autre personne pour changer son évaluation pour nous-mêmes. La sensation de soi-même, à partir du perceptio, nous voulons la partager à sa juste valeur. Or c'est par cette dynamique de la valeur *qui met en perspective un regard qui a des visées sur quelque chose*² que surgissent les conditions de l'estime de soi-même comme *un rapport d'échelle de nombres et de mesures*³. Cette mise en perspective du jugement surgit la *volonté cosmétique* à partir du désir que les autres évaluent le sentiment de soi-même au niveau qu'il estime posséder.

La tâche cosmétique qui consiste à façonner un bon ordre épidermique dans un mouvement vers autrui et vers soi-même devient le caractère universel des *premiers hommes* comme le désir d'un désir : la fierté. Il faut sans doute revenir au point fondamental de la psychologie philosophique chez les Grecs d'après laquelle l'âme ne s'exprime pas seulement dans l'*eros* mais tout autant par les impulsions du *thymos*. Alors que l'érotisme désigne des voies vers les objets qui nous manquent et par la possession ou la proximité desquels nous nous sentons complétés, la thymotique ouvre aux hommes les voies où ils font valoir ce qu'ils ont, ce qu'ils peuvent, ce qu'ils sont et ce qu'ils veulent être⁴. On peut exiger la reconnaissance non seulement de sa valeur morale, mais aussi de sa richesse, de sa puissance, ou de sa beauté physique. Plus important encore : on n'a aucune raison de penser que chacun s'évaluera comme

1 Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Essai, 2009, p.198

2 Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962, p.274

3 Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, Tome 2, Gallimard

4 Peter Sloterdijk, *Colère et temps*, Hachette, 2007, p.28

l'égal des autres. Il faut alors comprendre la dynamique de la valeur, comme *le point de vue pour le renforcement ou l'affaiblissement de centres de domination*¹.

Le corps - comme support imparfait confronté à un processus de comparaison - devient le centre de la *volonté cosmétique* comme *volonté de puissance*. Cette dimension fondamentale prend son essence dans l'établissement d'un ordre, un *cosmos*. Notre royaume. Or vouloir c'est proprement ordonner et *l'essence de ordonner réside en ce que celui qui ordonne est maître, en connaissance de cause, dans le choix qui dispose des possibilités de l'action efficace. Dans l'ordre, celui qui obéit à ce choix de disposition*². C'est ce rayon de disponibilités - à disposition de l'entretien de la valeur - qui compose la production cosmétique industrielle moderne. Les produits cosmétiques arborent pour certains des promesses techno-mythologie. Lancôme avec Génifique annonce «le premier soin qui relance l'activité des gènes de jeunesse», alors que, chez Biotherm, Skin-Vivo promet un soin «réversif anti-âge». Un segment entier du marché cosmétique fait plus particulièrement appel au mécanisme thymotique : l'anti-âge. Nous pouvons dire plus particulièrement car il *ordonne* - au corps - de retarder le temps de la mort. Une sorte de nouveau bouclier pour le consommateur devenu le héros contemporain d'une mythologie consumériste et pour lequel paradoxalement ces produits lui sont d'abord mis à disposition sous le regard d'une dynamique de la libido et donc de l'érotisme, C'est à dire comme volonté de possession. Ce que nous avons appelé *l'image contemplée*³ permet alors d'entretenir l'économie du ressentiment, résultat

1 Friedrich Nietzsche, La volonté de puissance, Aph 689, année 1888

2 Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, Gallimard, 1962, p.283

3 Voir paragraphe 2.1

du savant entretien d'une valeur toujours insuffisante pour susciter la volonté cosmétique du consommateur d'être. Se forme alors une dynamique systémique dont l'impulsion donne forme à la volonté cosmétique, par un dialogue entre les pulsions de l'érotisme et de la thymotique.

2.4 La dynamique du temps de l'apparence

A partir de la dynamique de la valeur arrive sur notre chemin la source de la volonté cosmétique : la vengeance. *Ceci, oui, seul ceci est la vengeance, elle-même le ressentiment de la volonté envers le temps et son «il y avait»*¹. C'est à partir de la libération de l'ego et de ses impulsions thymotiques que l'homme peut prendre la pleine mesure de son corps. La cosmétique dans le temps de l'histoire - comme volonté - s'est fondée sur l'idée de ne pas se «laisser aller» pour dépasser le devenir périssable de l'apparence comme vérité. Le monde apparent est le seul. Nous ne possédons de sciences que dans la mesure où nous nous sommes décidés à accepter le témoignage de nos sens. Et ce que nous voyons dans l'apparence c'est une réalité répétée. Emerge alors une réalité - apparente - dans l'ici et maintenant qui puise sa force dans la souffrance du passé. Mais pour quel avenir ? Car créer l'apparence de *l'ici et maintenant* c'est façonner par avance l'apparence de *l'il y aura*. C'est comme prisonnier de son passé que s'élaborent les stratégies d'apparence de l'homme. Si nous revenons à la décomposition psychologique de l'âme comme raison, eros et thymos, nous constatons que l'époque

1 Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait zarathoustra, Folio, De la délivrance, p.192



Duncan Smith - Le masque de jeunesse

contemporaine a totalement abandonné l'idée grecque de raison comme vertu menant au bonheur finalement brisé - comme une puissance castratrice - depuis la mort de Dieu.

Nous notons dans cette décomposition de l'âme que la raison est une force anti-cosmétique. Ou plutôt anti-éro-tique. Car si la cosmétique est d'abord liée à la question du désir, un marché existe *plus particulièrement dans la sphère du raisonnable* : les crèmes de nos pharmacies qui nous sont proposées dans l'espoir de correction du désordre supérieur. Celui que la crème de supermarché n'a plus le pouvoir d'agencer.

*C'est dans la raison que résident les monstres morali-sants qui sont unanimes sur ce point : il faut tuer les pas-sions*¹. Mais il a bien fallu à l'homme - en deuil - continuer son existence. *A l'autorité disparue de Dieu et de l'ensei-gnement de l'Eglise succède l'autorité de la conscience et de la raison. Contre celle-ci s'élève bientôt l'instinct*². L'instinct des sens de l'homme pour la vie. Depuis Pla-ton et l'interprétation chrétienne le monde suprasensible est considéré comme le vrai monde, le monde proprement réel. Le monde sensible au contraire n'est qu'ici bas. Dire *Dieu est mort* c'est s'en remettre au monde physique qui nous entoure comme seul terrain pour le devenir : *l'il y aura*. Sur ce terrain désormais plus favorable à l'industrie cosmétique l'homme s'est principalement essayé à une cosmétique érotico-dynamique³. L'humanité adolescente s'essaye alors aux jeux de son âge, c'est un peu comme une *première fois* que l'homme goutte à une nouvelle li-berté. La sphère suprasensible, l'étant en soi n'est plus au-dessus de l'homme comme lumière normative. Le Père est mort et trône désormais sur l'être la perspective de l'égoïté

1 Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Gallimard, 1974, p.33
 2 Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Gallimard, 1958, p. 267
 3 Voir paragraphe 2.1



Gary Owens - The Caped Crusaders

ainsi libérée. Le désir d'éternité.

Nous retrouvons alors sur le chemin de notre questionnement cosmétique - un cosmos qui met en ordre l'épiderme. L'ordre comme volonté cosmétique met en demeure le corps pour maintenir la valeur de son apparence. Mais sur quelle base ? Sur le *il y avait*. Nous avons aperçu comment pouvaient émerger des *styles* à partir de cultures en coalitions. L'émergence du style urbain contemporain se dessine alors devant nous. Dieu. Car si Dieu est mort, il fallait aussi compter avec son pouvoir de résurrection. En chacun de nous pousse le destin d'un *cosmos* organisé : l'apparence comme sensation de soi-même. Traduisons d'une *vérité ressentie*. Signe d'une valeur qui fait autorité entre chacun. Combien vaux-tu ? L'homme en quête de certitude tente alors d'entretenir aux yeux du monde ce qu'il domine. Sa liberté adolescente nouvelle a fait du corps son espace d'expression. *La conservation du degré de puissance chaque fois atteint par la volonté consiste en ceci que la volonté s'entoure chaque fois d'un rayon de disponibilité où elle puisse à tout moment puiser en toute sûreté pour y assurer sa sécurité*¹.

Dans une approche NeoDarwinienne de la théorie de l'évolution Leigh Van Valen énonce la théorie de la Reine Rouge inspirée de l'oeuvre de Lewis Carroll. Comme Alice les hommes se sont lancés dans une course pour le maintien de la valeur du corps. *Mais, Reine Rouge, c'est étrange, nous courons vite et le paysage autour de nous ne change pas ?* » Et la reine répondit : « *Nous courons pour rester à la même place. C'est cette dynamique compétitive qui a engendré l'émergence de toutes les nouvelles pratiques cosmétiques, chacun doit faire toujours plus d'efforts pour*

1

Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, Gallimard, 1962, p.289

construire son style et se maintenir dans la course.

Voilà le caractère tout puissant de l'industrie cosmétique qui nous apparaît désormais, car il a pour mission d'entretenir le royaume épidermique de chacun en mettant à disposition les énergies nécessaires à l'ordre qu'il a pour mission de rétablir. Dieu. La cosmétique contemporaine s'annonce comme une nouvelle dimension de l'être car elle propose une *présence perdurante* : l'étant. C'est à dire qu'elle promet la conservation, le bon ordre, la correction, la permanence de l'être...finalement l'éternité aux caractéristiques physiologiques qui constituent la substance de notre beauté. Vient alors le temps de la vérité dans le dialogue de l'étant et de la volonté cosmétique à partir du *il y avait*. Qu'y avait-il ? La jeunesse. Qu'y aura-t-il ? La mort. Voilà les frontières des royaumes cosmétiques singuliers qui se construisent à partir de ce que l'industrie cosmétique a mis à disposition des hommes.

Le monde appartient aux personnes jeunes, belles, actives et productives. Les sujets âgés, déjà dépourvus d'avenir, sont aussi de plus en plus souvent dépossédés d'une raison d'être au présent. Maître autonome de l'entretien de sa valeur l'homme détient un pouvoir qui est déjà fini d'autant plus que le temps le tire vers la mort, le corps dégénère alors physiologiquement - épuisé - par l'ampleur de la tâche imposée. En tuant Dieu l'homme n'avait pas réalisé qu'il se tuait lui-même. Ce qu'il est devenu, c'est une machine à consommer uniquement motivée par l'entretien de sa valeur pour conserver son nouveau statut.



Image flouttée

2.5 - La matière cosmétique

Nous l'avons introduit brièvement au début de notre questionnement, le concept de *matière cosmétique* est essentiel dans la vision que nous discutons ici. Elle est l'idée la plus évidente que nous pouvons nous faire de la cosmétique moderne parce qu'elle nous est immédiatement accessible, à disposition. Nous pouvons la prendre et l'appliquer directement. Elle est une chose de l'expérience sensible et renferme dans son être sa substance. Or, *la substance, c'est en un premier sens, la matière, c'est-à-dire ce qui, par soi, n'est pas une chose déterminée ; en un second sens, c'est la figure et la forme, suivant laquelle, dès lors, la matière est appelée un être déterminé, et, en un troisième sens, c'est le composé de la matière et de la forme*¹. C'est à dire un *rassembler*². La matière cosmétique est double, elle est unique en tant que chose déterminée et composée, mais aussi multiple en tant que composée de matières premièrement indéterminées. La matière est la chose première donnée par la nature et que la science par la connaissance de ses principes nous permet de maîtriser et de transformer. Car indéterminée ne veut pas dire inanimée, *mais seulement de la matière en instance ou en cours d'animation*³. C'est pourquoi l'homme est *enraciné dans la nature au moment où il la transforme par la culture*⁴. En grec *ουσια* - *ousia* - que l'on peut aussi traduire par essence est la première catégorie pour Aristote dans l'œuvre *Les catégories* où Aristote y divise la substance en deux notions : les substances premières et les substances secondes.

1 Aristote, De l'âme

2 Voir paragraphe 1.1

3 L. Mumford, Le mythe de la machine, Fayard, 1973, tome1, p.40

4 Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Gallimard, p.231



image floutée

La substance première est *ce qui n'est ni dans un sujet, ni ne se dit d'un sujet, par exemple, tel homme donné, tel cheval donné*, au sens que la substance première *signifie un ceci, en effet, ce qu'elle désigne est individuel et numériquement un*. Il s'agit là de la description d'un sensible singulier, vous, moi ou cette chaise-là par exemple.

La substance seconde est *les espèces auxquelles appartiennent les essences dites au sens premier, ces espèces ainsi que les genres de ces espèces*¹.

Dans cette multiplicité la matière cosmétique est déterminée dans la cosmétique moderne par des matières et des procédés de plus en plus complexes. Tout d'abord par son rapprochement avec les sciences du vivant et principalement de la biologie, puis par l'idée désormais partagée qu'un produit cosmétique *est au carrefour d'une infinité d'autres sciences comme la physique, la chimie, la biologie, l'électronique, les mathématiques*². C'est pourquoi la cosmétique moderne s'enrichit au-delà de son territoire technologique premier (la chimie) par le développement des laboratoires de biologie à partir de 1963 par exemple chez L'Oréal. Cette quête de la beauté - à travers la science - débouche sur la découverte de nouvelles molécules et la mise au point de nano-procédés qui permettent de mettre en forme la matière à une échelle encore plus précise. Un exemple emblématique est le Pro-xylane, découvert en 2006 par la recherche fondamentale du groupe L'Oréal. Cette molécule anti-âge permet de remodeler l'architecture tissulaire altérée au cours du temps. Les exemples de nouvelles molécules sont nombreux et s'accompagnent de tendances de fond comme le développement d'une chimie verte respectueuse de l'environnement. Ces efforts scientifiques sont l'expression du désir *d'éternalisation de soi* où

1 Aristore, Catégories, Editions du Seuil., 2002, p.67

2 Charles Zviak, 100 ans L'Oréal 1909-2009, Edition interne

le corps humain est devenu *l'objet d'un travail qui renvoie à une technoreligiosité*¹ qu'illustrent les pratiques de modification corporelle - fitness, bodybuilding, tatouages, piercings, ..., prothèses dont la multiplication affirme la volonté de dépasser le corps comme objet². C'est à dire comme un support - vierge - pour le make-up. Littéralement pour le fabriquer.

La substance première, que nous appelons matière cosmétique dans notre pensée, pour être déterminée en tant que telle nécessite alors sa mise en forme.

2.6 La formulation

La formulation est l'action de formuler, du latin *formula* dont le diminutif est *forma* – la forme. Formuler c'est mettre en forme la matière pour déterminer une substance nouvelle. Donner une forme suppose aussi qu'il n'y en a pas a priori. C'est l'idée d'une matière qu'on aurait laissée là et dont les propriétés appellent à sa mise en forme pour la rendre utile comme nous l'avons énoncé dans notre questionnement. Nous pouvons également considérer que formuler est un acte, en tant que former, de déformation de la nature. Cela par le fait qu'on donne une forme, autre ou nouvelle, qui ne se trouvait pas là auparavant. On retrouve cette tension dans les formulations même, c'est à dire à l'échelle de la composition de la formule, entre matières naturelles et matières synthétiques. On peut alors comprendre par extension que la cosmétique - comme résultat

1 George Balandier, L'éternisation de soi, 100 000 ans de Beauté, Futur/Projection, Gallimard, 2009, p. 140

2 Francisco Ortega Le bio-ascète, 100 000 ans de Beauté, Futur/Projection, Gallimard, 2009, p. 84



Sanoflore - Composants de la crème aroma énergisante

d'un procédé technique - est un acte contre la nature.

Si l'on reprend l'idée de cosmétique en tant qu'action d'ordonner un désordre a priori, c'est la matière – elle-même initialement désordonnée – qui donne forme et par là même ordonne, au sens qu'il s'agit d'une nouvelle détermination de l'être. On retrouve dans *Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien des protocoles de formulation ainsi qu'*un catalogue impressionnant d'onguents tirés de nombreux terroirs et de tous les règnes de la nature*¹. Ovide dans *Les fards* propose de nombreuses formules pour entretenir la beauté des femmes, comme un précepte de séduction et s'attache à en lister les bonnes pratiques dans *l'Art d'aimer*. Scribonus Largus dans *Compositiones* liste 271 prescriptions à la demande de l'empereur romain Claude, dont il était le médecin personnel, dans un registre *à la fois sanitaire et esthétique*³. Ce mélange entre santé et beauté est fondamental, car la cosmétique bien qu'elle ne traite que de la surface, fait justement paraître ce qui est dedans, c'est-à-dire la santé de notre corps. Dans la pensée grecque classique on retrouve ce mélange entre le beau corps et la vertu, illustrant la tension entre le corps et ce qu'il contient.

On découvre aussi dans l'Égypte ancienne l'existence de *fards aux propriétés anti-bactériennes*² dont le papyrus d'Ebers découvert par Edwin Smith à Louxor en 1862 évoque les moyens de soigner les yeux soumis aux agressions des insectes et de la lumière : illustration historique à nouveau du lien entre cosmétique et santé. Plus tardivement, on retrouve dans la littérature européenne Nostradamus, qui publie en 1552 un opuscule dont le titre : *Le vray*

-
- 1, 3 Jean Marie André, Les amours pharmaciens, 100 000 ans de beauté, Antiquité/ Civilisation, Gallimard, 2009, p125
 2 Jean-Luc Leveque, Experts en beauté, 100 000 ans de beauté, Antiquité/ Civilisation, Gallimard, 2009, p.48

& parfait embellissement de la Face, & la manière de faire des confitures» mélange des recettes qu'il élabore en tant qu'alchimiste et médecin. A la frontière entre cuisine et bon plan beauté que nos magazines modernes et l'essor de la cosmétique orale continuent toujours de mélanger... *A la fin du XVIII siècle, et malgré le goût du secret qui caractérise les artisans et marchands traditionnels de produits de beauté, on porte une plus grande attention aux éventuels dommages causés par certains fards*¹. On retire ainsi de la vente bismuth en 1780 et le céruse en 1920 dont la composition chargée en plomb a empoisonné nombre d'hommes et de femmes depuis l'Antiquité. La nécessité de réglementer la production cosmétique devient indispensable pour protéger les hommes des effets nocifs d'une chimie non maîtrisée. La non toxicité et la confiance que l'on accorde aux produits issus de l'industrie cosmétique moderne reposent sur cette proximité rassurante avec la sphère médicale.

Rassurante, la formule est alors l'acte premier de l'ordre cosmologique de l'épiderme, car c'est par elle qu'existe la détermination d'un effet précis.

1 Anne Varichon, Teint bleu, lèvres vertes, 100 000 ans de Beauté, Modernité/Globalisation, Gallimard, 2009, p.40

3. Instrument et cosmétique



La cosmétique instrumentale, nous l'envisageons d'abord comme une liaison sémantique pour en comprendre et corriger les éventuels manquements que cache le sens premier des mots. Nous allons découvrir à la manière d'un chimiste si les corps sémantiques mis en contact forment un tout défini par leur somme des parties ou bien s'il s'agit d'un élément *au-delà* avec des propriétés nouvelles. Cependant gardons à l'esprit que toute thèse est idéalisation, et que pour ne pas se limiter à un assemblage d'énoncés réducteurs, il faudra plutôt porter notre attention sur *les ensembles liés où la signification n'est jamais qu'en tendance*¹.

Rappelons-nous ici simplement les premières étapes de notre plongée. En premier lieu, nous pouvons retenir que ce que nous pouvons appeler instrument est la chose qui existe dans l'espace-temps et dont la conception ingénieuse nécessite une connaissance particulière pour en faire l'usage. C'est ainsi que nous avons démontré que l'instrument est fortement lié à un domaine – domaine de l'expression de l'instrumentalité qui est connaissance – et à la technique – par la connaissance a priori que la conception de l'instrument suppose. L'instrument dans notre idée n'existe pas en soi, mais comme un système connecté au monde et dont la nature technologique permet de dévoiler une énergie qui pose le problème de la maîtrise.

Par la suite, nous avons abordé l'idée de cosmétique, non pas comme une liste de toutes ses applications – mais comme d'une plongée dans l'essentiel - dans son essence propre. C'est-à-dire comme une matière, à laquelle la formulation donne forme, agissant comme un moyen - contenant parfois une grande technique - pour redonner un ordre à une partie superficielle du corps (la peau) qui

n'était pas ordonnée a priori. Nous retenons également que la cosmétique est - comme l'instrument - une expression du destin, au sens qu'elle est un pro-jeté qui participe à la formation du *style*.

Ce double mécanisme du pro-jeté et de la pro-vocation met alors la cosmétique et l'instrument sur le devant de la scène dans ce que nous désignons depuis le début de notre questionnement comme : cosmétique instrumentale.

Instrumentale est ici adjectif qualificatif de cosmétique, il vient donc en donner la nuance et par là même le fait d'énoncer cosmétique instrumentale suppose qu'il ne s'agit pas de cosmétique au sens classique, c'est-à-dire au sens d'une substance chimique à appliquer à la surface de la peau. L'adjectif *instrumentale* est postposé à cosmétique, il est dit *épithète* et vient en ce sens caractériser la nature objective de ce qu'on doit comprendre dans ce qu'il qualifie – pour nous la cosmétique.

Par là, nous pouvons comprendre que son principe même vient remettre en cause la connaissance que l'on suppose avoir de la cosmétique classique. C'est-à-dire comme une matière issue de la science chimique applicable à la surface de la peau. Nous devons aussitôt comprendre que la nature de la remise en cause de ce *poser sur* - au sens latin d'*epitheton* - est de nature instrumentale. Cela suppose par ailleurs que la cosmétique n'était auparavant pas de l'ordre de l'instrument et que nous discutons alors d'un nouveau territoire en dehors des connections traditionnelles prenant à la fois le mode de représentation de l'objet - d'un surgissement - et d'un dispositif technique.

C'est pourquoi la cosmétique instrumentale est avant toute chose une rencontre entre l'ob-jet et le pro-jeté. C'est-à-dire entre deux concepts dont la dynamique est d'aller vers l'avant, ce que nous avons appelé l'*action d'après*. La pro-

vocation au commettre que représente l'instrument le renvoie dans un mode du dévoilement pour lequel il est une non-occultation de ce qui est une vérité. Mécanisme opposant à première vue dans cette rencontre entre l'obj-et et le pro-jeté qu'est la nature du projet cosmétique : le masque. Or ce qu'il faut comprendre de la cosmétique n'est pas un mécanisme d'occultation qui nous ferait passer à côté de son véritable pro-jet : l'ordre cosmologique à la surface de l'épiderme. Et c'est précisément l'instrument - comme ob-jet - qui possède la capacité du commettre pour pro-voquer un ordre épidermique contre-nature. L'équilibre des forces de ce double mouvement est alors indispensable et c'est pour cette raison qu'ils deviennent éminemment compatibles.

3.1 – Une nouvelle acceptation de l'être

Cet équilibre pour être maintenu nécessite, dans l'acte de création d'objets appartenant à cette catégorie nouvelle d'instruments cosmétiques, de répondre à un certain nombre de principes. Notre questionnement nous a permis de dégager ce que nous préférons appeler des tendances en raison qu'elles sont dynamiques. Ce qui nous importe ici est de qualifier le caractère instrumental dans le domaine cosmétique de la manière la plus simple en partant de la logique de l'énoncé et du questionnement qu'il impose. Il convient donc d'éliminer rapidement la confusion que l'on pourrait avoir entre outils et instruments de cosmétique, que nous avons séparés en tant que concepts en partie 1. Il existe depuis l'Antiquité de nombreux nécessaires de toilette qui comprennent peignes, broches ou encore mi-



Revitalift - Exemple d'appareil de cosmétique instrumentale

roirs dont on retrouve les traces au Musée du Louvre par exemple. Ils sont des outils comme peut l'être la pince à épiler.

Récemment L'Oréal Paris a lancé sur le marché du soin visage Revitalift Système Pro recontourant. Ceci est un outil. Il est d'ailleurs classé dans la nomenclature marketing interne comme *Beauty Tools*. On observe aussi l'arrivée sur le marché de plus en plus de produits de soin minceur pour une application jambes et fessiers anti-cellulite comme Perfect Slim Lifting-Pro ou Revitalift-Pro lancé en 2009 par L'Oréal Paris. On retrouve ce type d'innovation chez Garnier dans la gamme body-tonic. Tous ces exemples d'innovations incrémentales repartent du flacon auquel on ajoute un système de roulement massant. Ces objets arrivent avec une relative peine dans la sphère instrumentale, ils sont des choses du quotidien et l'idée d'un flacon à roulette n'est pas plus instrumentale qu'un caddie de supermarché. La fonction principale de ce type d'objet reste avant tout de contenir une crème, et c'est le système d'application plus complexe que l'on nomme désormais *instrumental*.

Autres exemples intéressants pour leurs ruptures avec la sphère chimique classique sont les objets fonctionnant à partir de lumière pulsée. Accessibles au grand public sur le marché en 2009 nous trouvons par exemple le Talika light duo 595 qui fonctionne par lumière pulsée pour activer la synthèse naturelle de collagène et la production d'élastine. Plus proche du domaine médical, la marque suédoise Restylane vient d'obtenir le RedHot Design Award pour son auto-injecteur d'acide hyaluronique sous-cutané, utilisé en clinique par un médecin qualifié.

Malgré nos premières réserves, ces objets peuvent légitimement être considéré comme des instruments dans la

mesure ou leur usage force l'utilisateur à accéder à un niveau d'expertise et de maniement supérieur. Souvent ces nouveaux objets cosmétiques se réclament également d'une paternité plus noble et plus experte : les soins en institut de beauté dans beaucoup de cas, désormais accessible à travers ce petit objet hébergé à domicile. Les innovations instrumentales disponibles aujourd'hui sur le marché grand public - à destination de l'*homme-ordinaire* - restent sages. Elles sont principalement à roulettes et à utiliser avec l'application d'une crème dont elles vont augmenter l'effet. Comme pour ne pas effrayer l'homme désormais trop habitué à la crème. Pour autant l'intérêt est non négligeable comme démarche experte et pour un meilleur confort d'usage, mais cela reste encore timide dans l'horizon du futur annoncé de l'homme transformé par les bio-technologies. Car ce que pose comme question la cosmétique instrumentale, c'est la condition de l'homme qui part les progrès de la médecine, l'attention portée au corps et le souci de soi ont permis l'allongement de l'espérance de vie. Cet allongement forçant l'homme à accepter sa nouvelle condition dans le temps allongé de son existence. En reculant l'âge de la mort, l'homme est poussé à prolonger la période de la jeunesse apparente. La cosmétique instrumentale est une tentative nouvelle, techniquement plus extrême pour retarder le temps de la mort.

Tout ceci constitue l'émergence encore embryonnaire d'un domaine nouveau et apporte la preuve qu'il existe de la place pour le design dans ce nouveau territoire de l'industrie cosmétique, où l'instrument en tant qu'objet laisse une place nouvelle pour penser sa forme et ses usages nouveaux. Prenons également conscience de la différence entre véritable instrument, celui de notre chirurgien



Restylane - Injector - Red Hot Award 2009

gien en partie 1 qui requiert une connaissance spécifique pour son maniement, et outils de cosmétique qui sont généralement des vulgarisations très maniables et simples de soins d'institut, comme le palpé roulé dont s'inspire ces systèmes de roulement. Nous retrouvons ici notre frontière avec la médecine, que la diversité des soins cosmétiques modernes et leurs technicités rend poreuse. Tantôt elle s'adresse à l'*homme-ordinaire* qui peut en être l'utilisateur, tantôt au médecin qui doit en maîtriser la technologie trop complexe pour l'*homme-ordinaire*. La cosmétique instrumentale est pour cette idée un territoire merveilleux pour le créateur qui doit capturer une technologie premièrement inaccessible. On assiste à une confusion des genres, où chacun voudrait être maître de son avenir esthétique et utiliser les moyens les plus puissants pour atteindre la perfection de son être, mais la cosmétique au sens légal actuel ne s'adresse qu'au masque.

Notre sélection cosmétique - à partir des choix à notre disposition - de ce qui est bon pour notre beauté nous amène à créer des systèmes de représentations mentales qui confondent l'esthétique médicale et l'esthétique cosmétique. La notion de superficiel s'estompe dans une société qui s'affranchit volontiers des frontières. Seul le résultat compte et le moyen d'y parvenir n'a pas d'importance, encore moins son domaine, comme le montre la vulgarisation de la chirurgie esthétique qui vient ajouter prothèses et implants à notre corps. *Le 21ème siècle sera le siècle du bricolage de l'apparence*¹ comme l'affirmation d'une *singularité faite d'identités multiples*² tout ceci dirigé vers une remise en cause de l'homme à son état naturel. Place à la sophistication, à la machine, à la chose fabriquée qui nous permettra d'éliminer les signes de vieillesse de sorte

1, 2

Philippe Liotard, Esthétiques bricolées, 100 000 ans de Beauté, Futur/Projection, Gallimard, 2009, p.42



Nicole Tran Ba Vang - Belinda, «Collection automne/hiver 2003-2004»

*qu'elle n'ait plus d'expression physique, qu'elle ne soit plus repérable*¹. L'homme pouvant alors atteindre *la domestication de l'être*², où l'instrument lui donnera cette prise nécessaire sur son cosmos épidermique. Les rêves esthétiques modernes amènent à repousser toujours les limites de la mort cellulaire et invitent naturellement à penser plus loin. La cosmétique instrumentale a un rôle historique à jouer dans la modification annoncée de l'homme car on la suppose, par le perfectionnement des techniques, capable de donner, dans sa version disponible au grand public, la mesure singulière de l'état de la peau : *la quantitas*³.

L'instrument devient alors une nouvelle prise sur l'être. La main ne vient plus prendre et étaler la matière cosmétique, mais c'est l'objet saisi par la main, qui produit l'effet ou en donne la mesure. Comme objet de projection, l'instrument et la cosmétique forment par leur rencontre une prison pour le projet esthétique de l'homme. Mais c'est aussi pour cette idée que nous avons rencontrée, en partie 1, que *l'homo cosméticus* est à l'origine de *l'homo faber* que cette rencontre est particulièrement intéressante. Pour le créateur le sujet est à la fois l'homme et l'objet, chacun soumis à la nécessité esthétique. L'instrument cosmétique se trouve à l'intersection d'une double convergence : technique et culturelle.

1 Georges Balandier, L'éternisation de soi, 100 000 ans de Beauté, Futur/Projection, Gallimard, 2009, p.138

2 Peter Sloterdijk, La domestication de l'être, Les mille et une Nuits, 2000

3 Voir paragraphe 1.6



Aimée Mullins - Photographie de Howard Schatz

3.2 Définition des tendances

Définir les tendances, c'est s'arrêter quelques instants sur le chemin de notre questionnement pour faciliter la compréhension de notre *thèse*. L'instrument en tant qu'objet est le réceptacle de la technique de l'époque à laquelle il a été pensé, et au-delà, il est dans son essence propre dirigé vers l'action d'après. C'est-à-dire en tant que prise sur le monde et prolongement de nos sens, il comble nos incapacités et nous aide à sortir du chaos de la nature¹. L'instrument cosmétique est un objet qui apporte de l'ordre par la technique qu'il contient et la maîtrise qu'il offre ainsi sur le monde. Il est en ce sens une extension du corps dont les possibilités, toutefois externes, *le dirige du corps naturel vers le corps d'expansion technique*².

L'instrument en cosmétique est objet de convergence, car il contient une technologie orientée vers une amélioration de l'homme. Nous disons *orientée* car il est objet d'un projet : le masque. Et c'est pourquoi la convergence de toutes choses en cosmétique est l'homme. C'est en partant de cette idée fondamentale et avec les connaissances sur l'instrument acquises en partie 1 que nous allons formuler les tendances contemporaines de la cosmétique instrumentale :

Tendance 1 : Il y a un domaine d'instrumentalité dans lequel existe l'instrument cosmétique. Celui-ci dépend totalement ou en partie d'une technologie différente de la chimie et du point de convergence avec la cosmétique classique. C'est-à-dire de l'effet cosmétique précis qu'il produit. On

1 Voir Nietzsche

2 Peter Sloterdijk, *L'heure du crime ou le temps de l'œuvre d'art*, Calmann Lévy, 2000

peut alors écrire : $E(\text{instrumentalité}) = \{\text{ensemble du territoire technologique convergeant vers l'espace classique}\}$

Tendance 2 : La dimension d'instrumentalité est déterminée par la somme des intensités des instrumentalités de chaque élément de l'instrument dont l'instrumentalité est également déterminée par la somme des dimensions d'instrumentalité des sous-éléments. On peut écrire : $\text{Dim}(\text{instrument}) = \sum \text{dim}(\text{éléments})$

La dimension d'instrumentalité permet de mesurer la complexité du système d'instruments – voir paragraphe 1.6

Tendance 3 : L'instrument en cosmétique produit un effet direct ou transforme une matière pour produire un effet précis à la surface de la peau. Il est en ce sens une prise sur l'être.

Tendance 4 : L'instrument, comme objet, nécessite une action humaine pour sa mise en action et la compréhension de son usage qui exige une maîtrise technique. En tant qu'objet *utile* et adjacent au corps premier, par la prise en main, il est une extension prothétique de l'homme.

Tendance 5 : L'effet produit par l'instrument converge vers les effets de la cosmétique classique.

Tendance 6 : L'instrument cosmétique, à destination de l'*homme-ordinaire*, est un voile pour la technique qu'il contient et qu'il se doit de simplifier.

Voici les principes que nous retenons comme fondateurs pour créer et identifier des objets de cosmétique instru-



Arno Brecker

mentale.

3.3 De l'utopie esthétique à l'hétérotopie instrumentale

*En tout cas, il y a une chose certaine, c'est que le corps humain est l'acteur principal de toutes les utopies*¹ écrit Michel Foucault, et ce que nous pouvons dire c'est qu'en tant qu'utopie le corps humain aspire à être. *Le corps comme structures à la fois physiques et vécues*² - ou plutôt comme intérieur et extérieur - de sa condition Prométhéenne actuelle, et que notre esprit aspire vers un meilleur état du corps qui l'enveloppe comme affirmation de l'être.

D'ailleurs, notre inconscient parfois refoule certains de nos aspects physiques et les remplace dans notre imaginaire par ce que nous voudrions être, par l'espoir que nous allons les surmonter avec le temps. Nous rêvons d'être des géants, d'être forts, endurants telles les icônes du sport qui sont *perçues comme le résultat d'une transformation maîtrisée*³. Ce que l'homme projette alors de franchir est l'ouverture *des portes du ciel*, qui dans l'Égypte ancienne désignaient les portes qui fermaient le meuble sacré abritant la statue de la divinité. *Leur ouverture met en contact le monde des hommes et celui des dieux*⁴. L'objet cosmétique fabriqué par l'industrie, dans la perspective du *devotio postmoderna*, prend la place des amulettes antiques et se place malgré lui dans une posture du sacré. L'ouverture de ces portes assure un passage entre des espaces structurés. C'est à dire vers un cosmos organisé tributaire

1, 3 Le corps utopique, les hétérotopies, Michel Foucault, Editions lignes, 2009, p.15, p.29

2 L'inscription corporelle de l'esprit, Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, Seuil, 1993

3 Thierry Terret, La magie de la performance, 100 000 ans de Beauté, Globalisation/Modernité, Gallimard, 2009, p.219

4 Les portes du ciel, Musée du Louvres Editions, 2009, p.14

du culte rendu désormais au corps faisant alors émerger cette nouvelle *mythologie de l'homme pour lui-même*¹. Cette utopie du surhomme qui a *nourri l'imagination occidentale de Prométhée à Gulliver*³ se retrouve également dans les réalisations sculpturales des régimes totalitaires qui érigent à *des fins de propagande des stéréotypes de femmes radieuses et d'hommes musclés*². On retrouve cette aspiration dans des expressions modernes de l'art notamment dans la science-fiction qui confronte l'homme à des créatures supérieures. Récemment dans *Avatar* de James Cameron, Jake Sully choisit de vivre dans le corps d'un Nav'l sur Pandora en abandonnant son enveloppe humaine handicapée. Ce corps premier qui nous contient dont nous voulons dépasser les limites devient l'objet d'amélioration et de correction : du corps malade, insuffisant par nature, et du corps sain, incomplet, globalement insatisfaisant et limitant. La prothétique *ne parvient à son objectif qu'au moment où elle crée des corps d'extension qui non seulement réparent le vieux corps, mais en augmentent les capacités et le transfigurent*³. De ce point de vue, la cosmétique instrumentale comme prothèse externe, est un lien particulier vers l'utopie de l'homme transformé, l'instrument étant une extension vers le monde comme nous l'avons vu sur notre chemin. C'est en créant cette ouverture vers le monde que l'instrument peut alors devenir le lien vers un ailleurs, et donc vers un autre espace hétérotopologique. *Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans*

1 Voir paragraphe 2.2

2 Marc Nouschi, Vers un Avenir Radeux, Modernité/Globalisation, 100 000 ans de beauté, Gallimard, 2009, p.93

3 Peter Sloterdijk, L'heure du crime ou le temps de l'œuvre d'art, Calmann Lévy, 2000

*le monde*¹. L'instrument cosmétique est alors un nouveau lieu d'imaginaire, dirigé vers l'utopie esthétique dont on espère sortir plus beau. Il rejoint l'idée première que nous avons abordée en partie 2, que la cosmétique est une extension du réel par le domaine du rêve dont elle comble les manquements à la fois physique et imaginaire. L'objet est la clé de ce monde merveilleux que chacun peut désormais saisir, comme une amulette de pouvoir, renfermant la souveraineté esthétique singulière des individus².

L'objet en ce sens est une connexion entre l'homme et la nature qu'il domine, avec laquelle il fait système à nouveau. C'est dans cet espace que nous rencontrons notre moi-idéal, débarrassé de toutes les imperfections qui perturbent notre esthétique réelle. Par là, ce contre-espace s'oppose à l'espace réel, celui de l'imperfection soumis à la gravité universelle de Newton. Il est le lieu où l'homme espère atteindre sa *perfection symbolique*³. A la différence du concept d'hétérotopie de Foucault, la cosmétique instrumentale en tant qu'objet n'est pas le lieu direct d'expression de l'hétérotopie, mais elle est le lien vers un lieu imaginaire que renferme l'objet dans sa structure mythologique. L'objet est alors dirigé vers un espace singulier qu'il appartient au créateur de penser par avance.

Cet espace nous l'avons déjà rencontré dans notre plongée : c'est la sphère, le globe. C'est-à-dire cet environnement bullaire, rassurant, où le stress de la vie réelle est réduit à son état minimal. Ce *cosmos* imaginaire sur lequel nous avons un entier pouvoir est le nouveau monde qui émerge du pouvoir contenu dans l'objet, vers l'état d'après - meilleur. Cette méditation particulière de l'homme sur

1, 3 Le corps utopique, les hétérotopies, Michel Foucault, Editions lignes, 2009, p.15, p.29

2 Voir paragraphe 2.2 - Pouvoir et séduction

lui-même le pousse à l'expérience de lui-même. Et c'est au fond d'eux mêmes, poussés par l'envie d'être soi-même, que les *derniers hommes*, contemporains d'un corps dont ils doivent entretenir la valeur *comme capital*¹ se réfugient sur eux-même, prenant leur corps comme dernier lieu d'une expérience sensible, réelle et renouvelable.

1 Jean Baudrillard, *La société de consommation* Gallimard, Paris, 1996

Conclusion



Nous avons tenté dans cette pensée, de plonger à la fois dans l'essence cosmétique et dans l'essence instrumentale pour en dégager un nouveau tout. Ce que nous avons découvert est tantôt une association inédite de concepts, tantôt des concepts déjà connus. Cette plongée est essentielle car qui pourrait se dire créateur d'un objet de cosmétique instrumentale sans avoir porté une attention suffisante à un corpus de notions et d'associations fondamentales.

Dans un avenir proche, nous y avons trouvé à la fois la continuité, vers une amélioration de l'être et la fin (partielle de la chimie), vers une rupture technologique. Ce mouvement nous amenant alors à considérer une nouvelle vérité de l'être à partir du dévoilement de la nature. La fin de la domination exclusive des sciences du vivant est un changement d'orientation, que nous avons décrit comme un nouveau chemin, dont la dimension d'instrumentalité donne la mesure singulière à laquelle s'ajoute une relation nouvelle à l'ob-jet cosmétique porteur d'un destin nouveau pour l'homme animé par un double mécanisme érotique et thymotique.

Ce que nous voyons maintenant - grâce aux principes fondamentaux de l'instrument dans le domaine cosmétique que nous avons édictés au paragraphe 3.2 - comme une série de tendances - est comment orienter la création d'objets de ce domaine dans la perspective d'une nouvelle prise sur l'être et qu'il doit paraître instrument par intuition immédiate (*quantum* - voir paragraphe 1.6). Nous avons expérimenté l'idée d'instrument comme système et c'est en ce sens que la cosmétique instrumentale doit aussi être pensée, comme système d'objets mais aussi comme système avec son sujet : l'homme.

Ainsi, l'instrument cosmétique en tant qu'objet est l'oc-



Benoît VIALON - Femme de terre, 2010

casation d'une réflexion sur l'interface entre l'homme et la machine qui remplace la matière cosmétique immédiatement accessible. Le geste nécessite une attention particulière dans ce que sera notre orientation de projet : en plus de saisir et d'appliquer, l'instrument cosmétique pose le problème de la maîtrise. La simplification de l'accès à cette technique par l'interface donnant alors l'illusion d'un objet premièrement accessible. En tant que rupture avec la nature, son fonctionnement et sa forme nécessitent d'être pensés comme une chose vivante et connectée à cette même nature. Nous proposons alors dans notre projet de revenir à des formes organiques, aphoriques¹. Imitons cette nature efficace sur laquelle l'instrument fait prise. L'instrument comme extension prothétique du corps devient organe. Nous aspirons par là à ce que rappelle Irène de Guttry à une *organisation harmonieuse des parties dans le tout*². Nous avons défendu cette idée au paragraphe 1.5 et nous rejoignons l'idée d'objet, dont la forme organique suggère une émergence naturelle de l'instrument. Comme s'il avait été une chose naturellement créée. Malgré sa naissance industrielle, l'objet possède alors la capacité de réduire la tension entre l'hyper-technicité moderne et le chaos naturel. Par là est obtenu sa possible force architecturale, son minimum de signes atteignant à ce point un maximum dans l'énergie des signes. Tout cela est romain. Tout cela sera romain dans mon travail. C'est par cette continuité de la forme et du travail de l'interface que son effet précis est une *connexion sur le monde*³. En tant qu'instrument cosmétique, l'objet conserve et expérimente l'homme dont il donne la mesure. Il devient par

-
- 1 Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats and Other Writings*, New-York G. Wittenborn, 1947
 - 2 *L'art Nouveau Revival*, Edition du musée d'Orsay, p.68
 - 3 Voir paragraphe 3.3



Raoul Hausmann - Tête mécanique ou l'esprit de notre temps - 1919

ce fait un artefact d'*intensification de soi-même*¹, qui a la capacité de placer *l'individu dans une posture de recueillement face à lui-même* et d'en préserver le corps⁴.

Son effet cosmétique doit permettre l'ordre qu'il *impose par le destin dans lequel il contient sa substance*, car cet effet est déterminé à l'avance. Avec une certaine insolence l'instrument cosmétique s'écarte, encore timidement, du chemin de la matière cosmétique. Son statut d'objet physique et la mesure singulière qu'il peut donner de son effet en font un oracle de la beauté, ouvrant sur un espace hétérotopologique. Sa technique supérieure le distingue de l'outil et pour être accessible à l'*homme-ordinaire* il doit pouvoir la contenir et y donner accès dans cette interface homme-machine simplexe². L'instrument cosmétique est alors utilisable et par là même il devient une chose du monde réel.

De manière plus lointaine, la cosmétique instrumentale nous la désignons alors comme le point de départ de la transformation technique de l'être. Ce domaine nouveau marquant une étape vers le futur annoncé du corps modifié pour tous. Car ce qui s'est dessiné devant nous pour l'avenir pour lointain de l'homme c'est sa volonté de transformation et cela sur la base de *l'intolérance de soi-même*³. Ainsi dans ce que nous avons esquissé l'avenir de l'homme semble annoncé par sa prochaine métamorphose biotechnologique. Les nouvelles frontières de ce monde restent à définir car la seule chose qui apparaisse certaine dans notre analyse est ce que nous avons appelé *la volonté cosmétique*. Cette inducteur de transformation esthétique se réalise dans la conscience de soi-même *en prenant conscience de ses limites, de son embarras et de*

1, 4 Peter Sloterdijk, Essai d'intoxication volontaire, Hachette, 2010

2 Alain Berthoz, La simplicité, Odile Jacob, 2009

3 Jean-Michel besnier, Demain les Posthumain, 2010, Hachette, p..131



Benoît VIALON - Lucy - Reconstruction d'un épiderme végétal - 2010

*son impuissance*¹. La promesse de transformation technologique du corps est proche; de nombreux prophètes techno-religieux entretienne l'idée d'un corps non-naturel, et non-périssable. Dans cette perspective c'est d'abord par la proposition de petits objets au pouvoir cosmétique toujours externe que nous nous en rapprochons. Car ceux-ci modifient l'arrière plan culturel des hommes et des femmes qui en deviennent les utilisateurs, modifiant alors *leurs consciences du monde comme événement vécu*². Ils seront alors préparés à accepter l'étape d'après. Le dopage génétique qu'on annonce pour les prochains Jeux Olympiques en est l'illustration concrète. Toujours dans le sport qui semble avoir un temps d'avance - à cause d'une volonté de dépassement de soi-même encore plus forte sûrement - le cas du sportif Oscar Pistorius amputé des deux jambes et équipé de prothèse lui permettant de courir aussi vite que les meilleurs athlètes valides pose la question éthique de ce qui est acceptable.

Ainsi à la fin de notre questionnement nous voyons sur la scène du monde se jouer la tragédie de *l'obsolescence de l'homme*³. Règne désormais la toute puissance de la technique comme horizon. Cette perspective désirable est néanmoins un danger qui pourrait éloigner l'homme de sa nature véritable souligne Anders. La cosmétique instrumentale contient un savoir dont le but est de soustraire l'homme au hasard de l'existence naturelle par une technique supérieure à la cosmétique classique. Elle fait donc partie de ce mouvement qui amène l'homme à un rapport nouveau avec *soi-même* et avec la nature.

1 Theodo Adorno, *Minima Moralia*, Réflexions sur la vie mutilée, Payott, 1980, p.47

2 Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Seuil, 1993, p.10

3 Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme*, Encyclopédie des nuisances, 2002

